

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Estudos Literários

Fernanda Barboza de Carvalho Nery

ESTÉTICA DA REAÇÃO:
corpos femininos em Letrux, Juh Almeida e Natalia Borges Polezzo

Belo Horizonte
2025

Fernanda Barboza de Carvalho Nery

**ESTÉTICA DA REAÇÃO:
corpos femininos em Letrux, Juh Almeida e Natalia Borges Polesso**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Belo Horizonte
2025

N456e

Nery, Fernanda Barboza de Carvalho.

Estética da reação [manuscrito] : corpos femininos em Letrux, Juh Almeida e Natalia Borges Polesso / Fernanda Barboza de Carvalho Nery. – 2025.

1 recurso online (131 f. : il., fots., color.) : pdf.

Orientadora: Sabrina Sedlmayer Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 114-125.

Anexos: f.126-131.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Letrux – Teses. 2. Juh Almeida – Teses. 3. Polesso, Natalia Borges, 1981- – Teses. 4. Feminismo e literatura – Teses. 5. Interseccionalidade (Sociologia) – Teses. 6. Corpo – Teses. 7. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 8. Estética – Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.89287



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE TESE DE FERNANDA BARBOZA DE CARVALHO NERY

Número de registro: 2021675321. Às 14 horas do dia 11 (onze) do mês de julho de 2025, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* em 04/06/2025 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 02/07/2025, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *ESTÉTICA DA REAÇÃO: corpos femininos em Letrux, Juh Almeida e Natalia Borges Polessso*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - POSLIT/FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho - UNIFAP - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Liane Schneider - UFPB - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira - UFBA - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 11 de julho de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Adélia Aparecida da Silva Carvalho, Usuário Externo**, em 14/07/2025, às 08:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Liane Schneider, Usuário Externo**, em 14/07/2025, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 14/07/2025, às 10:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nancy Rita Ferreira Vieira, Usuária Externa**, em 14/07/2025, às 12:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Sedlmayer Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 14/07/2025, às 12:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4371971** e o código CRC **6747725A**.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe pelas leituras atentas e pela fé na vida; e à minha avó, que, nascida na década de 1920 e impossibilitada de viver a vida conforme desejava, contemplava com uma alegria melancólica as transformações sociais das mulheres. Aos amigos recifenses e soteropolitanos, pela vida compartilhada. A Vic, pela relação fraternal e acadêmica que me encorajou ao longo desses mais de dez anos. À Kika, pelo amor e companheirismo que iluminaram o meu caminho e redimiram os dias mais difíceis de escrita. À Sabrina, pelos anos de orientação e por acompanhar com generosidade as mudanças dos ventos. À literatura, pela vida. À CAPES, pelo apoio concedido por meio da bolsa de estudo.

RESUMO

Esta tese propõe a utilização do conceito da Estética da Reação, empregado para identificar as produções artísticas feitas por mulheres no contemporâneo brasileiro. A partir da perspectiva que considera o corpo feminino como matéria política por excelência, são examinadas diferentes plasticidades artísticas, que orbitam entre música, literatura, fotografia e cinema, destacadas tanto pela particularidade de como os corpos se apresentam quanto pelo seu ponto de convergência — a proeminência de sua existência. Acredita-se que os trabalhos das artistas referenciadas — concernentes aos álbuns *Letrux em noite de climão*, *Letrux aos prantos e Letrux como mulher girafa*, da cantora e escritora Letrux (2017b, 2020e, 2023d); às fotografias e ao curta *o L é de lésbica*, da diretora e fotógrafa Juh Almeida (2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2024); e ao livro *Amora*, da escritora Natalia Borges Polezzo (2015) — elaboram corpos femininos de maneira orgânica, consciente e visível. Tais obras estabelecem, como efeito colateral, um contraponto às construções artísticas estruturadas sob a égide hegemônica que, historicamente, perpetuaram a associação de imagens femininas à subalternidade. Partindo dessa premissa, identificam-se as estratégias poéticas que fomentam essa nova estética, propondo um diálogo estruturado entre: a multiplicidade de linguagens oferecidas pelas artistas na construção dos corpos femininos; o lugar que esses corpos ocupam na representação; o papel da memória no seio dos grupos que sofreram um esquecimento cultural ao longo do tempo; e a interseccionalidade.

Palavras-chave: Estética da Reação; Crítica literária feminista; Letrux; Juh Almeida; Natalia Borges Polezzo.

ABSTRACT

This thesis proposes the use of the concept *Estética da Reação* employed to identify artistic productions made by women in contemporary Brazil. Different artistic forms that orbit between music, literature, photography, and cinema are examined, considering the perspective of the female body as a political matter. They are highlighted for their particularities on how the bodies are presented: lesbians, black and white women, as well by their point of convergence: the prominence of their existence. It is believed that the work of the referenced artists elaborates on female bodies in an organic, conscious and visible way. This thesis analyses the albums *Letrux em noite de climão*, *Letrux aos prantos* and *Letrux como mulher girafa* by the singer and writer Letrux (2017b, 2020e, 2023d). The thesis also analyses the photographs and the short film *o L é de lésbica* of the photographer and director Juh Almeida (2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2024) and the book *Amora* by the writer Natalia Borges Polesso (2015). As a side effect, these works establish a counterpoint to the artistic constructions structured under the hegemonic forms that historically perpetuated the association of female images with subalternity. Based on these considerations, the work proposes a structured dialogue between the multiplicity of languages the artists offer in constructing the female bodies to identify the poetic strategies that foster this new aesthetic. To construct this dialogue, the thesis considers the place of representation that these bodies occupy, the place of memory within groups that suffered cultural neglect throughout the time and the intersectionality.

Keywords: *Estética da Reação*; Feminist literary criticism; Letrux; Juh Almeida; Natalia Borges Polesso.

RÉSUMÉ

Cette thèse propose l'utilisation du concept *Estética da Reação* employé pour identifier les productions artistiques réalisées par des femmes dans le Brésil contemporain. Dans la perspective qui considère le corps féminin comme une question politique par excellence, différentes plasticités artistiques sont examinées. La musique, la littérature, la photographie et le cinéma sont mises en évidence à la fois par la particularité de la façon dont les corps se présentent et par la prééminence de leur existence. On estime que le travail des artistes référencés concernant les albums *Letrux em noite de climão*, *Letrux aos prantos* et *Letrux como mulher girafa* de la chanteuse et écrivaine Letrux (2017b, 2020e, 2023d), les photographies et le court métrage *o L é de lésbica*, de la réalisatrice et photographe Juh Almeida (2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2024), et le livre *Amora* de l'écrivaine Natalia Borges Polesso (2015) élaborent des corps féminins de manière organique, consciente et visible. De telles œuvres établissent comme effet secondaire un contrepoint aux constructions artistiques structurées sous l'égide hégémonique qui historiquement a perpétué l'association des images féminines à la subalternité. Cela dit, pour identifier les stratégies poétiques qui favorisent cette nouvelle esthétique, on propose un dialogue structuré entre : la multiplicité des langages proposés par les artistes dans la construction des corps féminins, la place que ces corps occupent dans la représentation, le rôle de la mémoire au sein de groupes qui ont subi l'oubli culturel au fil du temps, et l'intersectionnalité.

Mots-clés: *Estética da Reação*; Critique féministe littéraire; Letrux; Juh Almeida; Natalia Borges Polesso.

SUMÁRIO

1 Introdução	11
1.1 Dos fragmentos	11
1.2 Das reações	12
2 Imaginários fragmentados	15
2.1 A palavra sim: linguagem, estereótipo e violência	15
2.1.1 Inventando mulheres: imagens de anjo versus monstro	20
2.1.2 Mulheres negras: entre a fúria, a sexualização e a benevolência	23
2.1.3 Mulheres lésbicas e a representação do inominável	28
2.2 Enfim, as palavras femininas	36
2.3 A escrita feminina como força reativa: a eclosão de uma nova estética	40
2.3.1 Sob o signo da reação	45
3 Letrux	50
3.1 Um grande clima	52
3.1.1 Puro disfarce	54
3.1.2 Que estrago, ninguém perguntou por você	55
3.1.3 Hysteria	57
3.2 Por uma guinada melancólica	60
3.2.1 Abalos sísmicos	62
3.2.2 Eu estou aos prantos, quem não?	66
3.2.3 A gente já teve aqui	67
3.3 Libertando as feras	68
3.3.1 Metade mulher, metade girafa	72
4 Juh Almeida	75
4.1 Avós-mães-filhas-netas	77
4.1.1 Ìyá Nlá	79
4.1.2 Imagens maternais	81
4.2 Diante do espelho	85
4.3 o L é de lésbica	87
5 Natalia Borges Polesso	93
5.1 Imagens cristalizadas?	95
5.1.1 O interior selvagem	96

5.2 Flor, flores, ferro retorcido	99
5.3 Vó, a senhora é lésbica?	102
5.4 As tias	105
5.5 Deus me livre	107
6 Considerações finais	110
Referências	113
Anexos	125

1 Introdução

1.1 Dos fragmentos

Os primeiros movimentos em torno da Estética da Reação ocorreram enquanto eu cursava o mestrado em Literatura e Cultura na UFBA e desenvolvia um estudo sobre a obra *Woman at Point Zero* da escritora egípcia Nawal El Saadawi. A análise da resistência de Firdaus diante das violências cotidianas e do progressivo esvaziamento de seu desejo de viver, decorrente da impossibilidade de experienciar a existência com liberdade, motivou em mim a proposição de uma estética que fosse capaz de deslocar o olhar do sofrimento feminino e de evidenciar a plenitude de seus corpos.

Esse desejo de vislumbrar corpos livres no âmbito da representação, tão enfatizado por Cixous na década de 1970, tornou-se particularmente latente após vivenciar um assalto violento ainda no mestrado.

Na ocasião, percorria os 20 km diários de bicicleta, na orla de Salvador, buscando afastar o bicho de sete cabeças que sussurrava que minha vó, uma das mulheres que mais amei, estava morrendo em uma UTI no Recife. Em determinado momento, após ver dois homens escondidos e tentar fugir, tudo ficou escuro.

Acordei com perda total de memória. Não lembrava o meu nome, onde morava, se era filha de alguém, com o que trabalhava, nada. O desconhecido que me acordou havia parado uma viatura policial e logo fui encaminhada ao hospital mais próximo. Além das diversas escoriações espalhadas pelo corpo, o meu rosto estava desfigurado e coberto de sangue. O supercílio havia sido aberto e o maxilar fraturado, deixando marcas que me fariam evitar os espelhos por anos.

No estresse pós-traumático, que me acompanhou durante o doutorado, essa memória me provocava um grande assombro. Parecia um lembrete da interdição do trânsito do meu corpo, impossibilitando, muitas vezes, que eu saísse às ruas.

Nesse cenário, compreender como atribuir valor aos corpos femininos tornou-se uma urgência subjetiva e intelectual, intensificada por aquele desejo despertado na escrita da dissertação: que as mulheres pudessem vislumbrar seus corpos desvinculados das imagens de sofrimento. Eu precisava encontrar, na literatura e na teoria, centelhas reativas que me auxiliassem a reconhecer formas de existência que não estivessem atravessadas, exclusivamente, pela dor.

Talvez conceber a possibilidade de uma estética que reivindicasse essa valorização tenha representado, para mim, aquilo que bell hooks definiu como a teoria enquanto forma de cura — um recurso simbólico para enfrentar as sombras da existência e sonhar mundos possíveis¹.

1.2 Das reações

Para a formulação conceitual da Estética da Reação, examinei a produção artística brasileira contemporânea realizada por mulheres, integrando diferentes linguagens e expressões. Nos trabalhos de Letrux, Juh Almeida e Natalia Borges Polezzo, identifiquei modos de representação que afirmam a proeminência dos corpos femininos, concebidos pela perspectiva da liberdade.

Assim, para analisar as referidas obras sob a rubrica da Estética da Reação, dividi esta tese em quatro capítulos. O primeiro, nomeado *Imaginários fragmentados*, acompanha as diferentes estratégias, vinculadas à instrumentalização da linguagem, que o poder hegemônico utilizou para promover o esfacelamento do imaginário das mulheres. Ressalta-se a criação de estereótipos relacionados, sobretudo, à submissão, à passividade e à monstrosidade.

As imagens de anjo e de monstro surgem como elementos essenciais dessa construção, posicionando, mediante acepções maniqueístas, os corpos das mulheres em símbolos estáticos de bondade ou de maldade. Esses dois estereótipos, inicialmente percebidos pela teoria como direcionados às mulheres brancas e heterossexuais, também se manifestam, de formas diferentes, na representação dos imaginários de outras mulheres.

Para as mulheres negras, a deformação representativa, existente nessas concepções, apresenta-se prioritariamente sob o escopo das imagens de controle referentes à angelical *mãe preta* e às monstruosas *mulata* e *criadora de caso*, destacadas pelo inevitável entrecruzamento de gênero e raça.

Diferentemente das mulheres brancas e negras, as mulheres lésbicas foram confinadas ao silêncio. Visto que, por muito tempo, o poder hegemônico impediu a nomeação da lesbianidade, intencionando impedir a sua existência. Apenas no século XIX, com a intenção

¹ “Cheguei à teoria porque estava machucada — a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender — aprender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. [...] Encontrei um lugar onde podia imaginar futuros possíveis, um lugar onde a vida podia ser diferente. Essa experiência ‘vívda’ de pensamento crítico, de reflexão e análise se tornou um lugar onde eu trabalhava para explicar a mágoa e fazê-la ir embora. Fundamentalmente, essa experiência me ensinou que a teoria pode ser um lugar de cura” (Hooks, 2013, p. 83–85).

de patologizá-la e criminalizá-la, a lesbianidade vai ser exposta nos documentos médicos e jurídicos.

Em meio a tantos estereótipos e à impossibilidade de vislumbrar uma existência afirmativa nas representações artísticas, notadamente articuladas pelo domínio masculino, a crítica literária feminista conclamou, ao longo das décadas, a necessidade de reinventar corpos capazes de expressar a sua proeminência.

A Estética da Reação desponta como uma fissura na linguagem e propõe a constituição de corpos femininos que se afastam das concepções estereotipadas, que aprisionaram o seu imaginário às imagens angelicais, monstruosas, adoecidas, incompletas e infelizes. Nesse emaranhado, como o conceito de força reativa foi significativamente desenvolvido por Nietzsche — correspondendo, em linhas gerais, a uma força passiva, eternamente subordinada à força ativa e impossibilitada de criatividade —, demonstrou-se imprescindível recorrer à sua obra.

Entretanto, em contraste com a proposição nietzschiana e a partir de uma inflexão teórica, a força reativa se apresenta, nesta tese, enquanto uma força, por excelência, criativa, que não estabelece uma resposta passiva, nem está subjugada à força que lhe antagoniza. Sua expressão está, incondicionalmente, vinculada aos grupos impostos à margem, refutando, apenas como efeito colateral e não como finalidade, as representações hegemônicas, o que aponta para a proeminência de suas construções.

Na elaboração artística brasileira, acompanha-se as características da reação em Letrux, Juh Almeida e Natalia Borges Polesso que nomeiam o segundo, o terceiro e o quarto capítulo. De suas obras, emergem mulheres desejanter que têm a subjetividade desenvolvida e instituída por sua humanidade.

Em Letrux, as faíscas reativas se apresentam a partir da relação com o contexto político brasileiro dos anos 2015-2023, concernente ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, ao sentimento melancólico, absorvido pela população, devido às políticas opressivas e à pandemia. Sobressaem a afirmação do desejo feminino, a rejeição ao controle do corpo e o direito à expressividade dos próprios sentimentos.

A produção de Juh Almeida atravessa as questões de gênero, de raça e de orientação sexual, demonstrando a valorização da naturalidade dos corpos das mulheres negras, a evocação à memória, o contentamento com a própria existência e com relações familiares e afetivas, reposicionando, assim, as acepções que nomearam a sua afetividade como inexistente ou menosprezada.

Em *Amora* de Natalia Borges Polezzo, a lesbianidade é exposta de maneira orgânica e sensível, deslocando as imagens distorcidas que aprisionaram a subjetividade dessas mulheres ao exotismo, ao sofrimento, à vergonha, à patologização e à solidão. Reivindica-se, então, a autodefinição como forma de valorização da identidade.

No decorrer das análises é possível perceber os signos reativos que compõem os trabalhos referenciados. Apesar de suas diferenças, no que tange à multiplicidade dos corpos e das linguagens, salienta-se a força da produção artística na reconstituição dos imaginários que, ao longo do tempo, foram violentamente estabelecidos de modo fragmentado. Em última instância, os corpos femininos, conscientes da sua posição no mundo, afirmam a sua proeminência como testemunho das variadas formas de existir para as mulheres.

2 Imaginários fragmentados

2.1 A palavra sim: linguagem, estereótipo e violência

Em 1921, James Joyce escreveu uma carta endereçada ao escritor e tradutor Frank Budgen, na qual elucidava sobre a insistência da palavra *sim*, proferida por Molly Bloom, no capítulo final de *Ulysses*. Tratava-se, segundo o autor, de uma *personificação arquetípica da feminilidade*, pois a palavra *sim* se constituiria enquanto a “palavra feminina”², definida por “aquiescência, autoabandono, relaxamento, o fim de toda resistência” (Joyce, *apud* Ellmann, 1982, p. 712, tradução minha)³.

A relevância de *Ulysses* para a posterioridade configura-se por sua disposição no cânone literário, o que evidencia como as elaborações literárias, produzidas sob a égide hegemônica, que perpetuam a associação de imagens femininas à subalternidade, nesse caso vinculadas à passividade, tiveram força ao longo do tempo.

Historicamente, a crítica feminista tem apontado para a hegemonia das produções que circundam as esferas de legitimação literárias, sendo os seus autores caracterizados por recortes de gênero, de raça, de orientação sexual e de região. Considera-se que o poder da linguagem de construir imaginários, fabricar uma posterioridade e elaborar subjetividades foi destinado ao grupo que exercia um domínio social para além das letras: homens, brancos, heterossexuais e ocidentais.

Assim, a linguagem seria mobilizada como um recurso essencial para a manutenção do poder instituído, limitando o imaginário dos grupos impostos à margem e fortalecendo a opressão que experienciam. Como destaca Toni Morrison (2019, n.p), a linguagem não é um substrato esvaziado de sentido, não está deslocada do seio da sociedade, ela é a produção das significações da existência e, por conseguinte, pode funcionar também como um mecanismo de repressão: “A linguagem opressiva faz mais do que representar a violência; é violência; faz mais do que representar os limites do conhecimento; limita o conhecimento”.

² “Penélope [capítulo final de *Ulysses*] é a chave do livro. A primeira frase contém 2.500 palavras. Existem oito episódios no capítulo. *Começa e termina com a palavra feminina sim*” (Joyce, *apud* Ellmann, 1982, p. 501, tradução minha, grifo meu). “Penelope is the clou of the book. The first sentence contains 2500 words. There are eight sentences in the episode. It begins and ends with the female word yes” (Joyce, *apud* Ellmann, 1982, p. 501).

³ “Eu havia encontrado a palavra ‘sim’, que mal se pronuncia, que denota *aquiescência, autoabandono, relaxamento, o fim de toda resistência*” (Joyce, *apud* Ellmann, 1982, p. 712, tradução minha, grifo meu). “I had found the word ‘yes’ which is bareley pronounced, which denotes acquiescence, self-abandon, relaxation, the end of all resistance” (Joyce, *apud* Ellmann, 1982, p. 712).

A esse respeito, em *Cultura e representação*, Stuart Hall (2016) destaca o poder da representação enquanto estrutura capaz de produzir violências simbólicas. Afinal, embora se determine de uma forma diferente da violência física, o resultado do referido poder, quando utilizado para produzir sujeições, manifesta-se de maneira muito similar, pois intenciona a opressão de alguns grupos, que são subjugados pelo exercício da linguagem.

Muitas vezes, pensamos no poder em termos de restrição ou coerção física direta, contudo, também falamos, por exemplo, do poder na representação; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder simbólico; do poder da expulsão ritualizada. O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira. Ele inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica. (Hall, 2016, p. 193).

Dessa perspectiva compreende-se que as violências não podem ser reduzidas às forças físicas, mas abrangem as forças psicológicas e as forças simbólicas, como pontuou, na década de 1990, Pierre Bourdieu. Para o sociólogo francês, a dominação masculina se exerceria mediante alguns tipos de violência, sendo a violência simbólica uma espécie de subjugação invisível, pois constituída pela linguagem: “violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento” (Bourdieu, 2012, p. 7-8).

A partir da *suavidade* dessa violência, circunscrita nos braços invisíveis da linguagem, os símbolos da opressão feminina puderam ser incorporados e fabricaram, por meio da feminilidade, imagens de mulheres *submissas, simpáticas, contidas e apagadas*.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos [...] tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. *Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas.* (Bourdieu, 2012, p. 82, grifo meu).

A transformação das mulheres em objetos simbólicos, sob imagens distorcidas, ajuda a compreender como a linguagem, elaborada no seio da cultura patriarcal⁴, fomentou, na

⁴ Considero o conceito de Patriarcado pela ótica de Heleieth Saffioti. Para a autora, o patriarcado é formado a partir de relações de gênero hierárquicas e, por consequência, desiguais, configuradas pela dominação-exploração das mulheres: “O patriarcado refere-se a milênios da história mais próxima, nos quais se implantou uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina” (Saffioti, 2015, p. 145).

qualidade de estrutura sutil de dominação, o ideário de que os seus corpos, diferentemente dos corpos masculinos, deveriam ser destinados à submissão e suas vozes apagadas.

À vista disso, percebe-se que a hierarquização imposta pela dominação masculina pressupõe, prioritariamente, organizações de pensamento marcadas por oposições binárias, que se destacam pelas diferenças sexuais.

Importa falar que é possível acompanhar o desenvolvimento dessas oposições binárias desde o pensamento aristotélico, que evidenciava a existência das mulheres através de sua contradição em relação aos homens. Em *Minha história das mulheres*, Michelle Perrot (2007) aponta que, para o filósofo grego, as mulheres se distinguiriam por sua suposta inferioridade e passividade:

Para Aristóteles, a mulher é um homem malacabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. A mulher é um ser [...] *marcado para a possessão, para a passividade*. [...] De todos os filósofos gregos, e diferentemente de Platão, é ele quem estabelece de maneira mais radical a superioridade masculina. As mulheres se movem nas fronteiras da civilidade e da selvageria, do humano e do animal. São uma ameaça potencial para a vida harmoniosa da coletividade. Como mantê-las afastadas? As mulheres não são apenas diferentes: modelagem inacabada, *homem incompleto*, falta-lhes alguma coisa, são defeituosas. A frieza da mulher se opõe ao calor do homem. Ela é noturna, ele é solar. *Ela é passiva e ele, ativo*. O homem é criador, por seu sopro, o pneuma, e por sua semente. Na geração, a mulher não passa de um vaso do qual se pode esperar apenas que seja um bom receptáculo. *O pensamento de Aristóteles modela por muito tempo o pensamento da diferença entre os sexos*. (Perrot, 2007, p. 23, grifo meu).

Conceber as mulheres como diferentes dos homens, como o Outro em relação à cultura patriarcal, homens incompletos, estrangeiras à própria existência, que se estabelece mediante a falta, é a prerrogativa, por excelência, da dominação masculina.

A força desse pensamento atravessou os séculos e exerceu uma forte influência nas teorias psicanalíticas elaboradas por Freud. Nelas, a oposição ativo/passivo, atribuída à diferenciação entre homens e mulheres, inscreveu-se como característica primordial ao desenvolvimento da sexualidade humana, destinando às mulheres o símbolo da passividade e, desse modo, contribuindo para a consolidação, mediante a linguagem, da dominação masculina.

Nessa esteira, a importância das oposições binárias, no seio da cultura, é destacada por Hélène Cixous (1986) em *Sorties: out and out*. A autora apresenta o argumento de que o pensamento humano é organizado por essas oposições que indicam, imperativamente, os papéis sociais relacionados aos homens e às mulheres.

Tais oposições como, por exemplo, dia/noite, cabeça/coração, atividade/passividade, homem/mulher, dispõem-se de forma hierárquica a partir dos ideais patriarcais, os ideais dominantes, e estariam presentes tanto na Filosofia quanto na Literatura. A autora ainda enfatiza que as ideias de atividade/passividade funcionam, nesse sistema, como elementos imprescindíveis para a compreensão do mundo e do privilégio designado aos homens.

A organização por hierarquia torna toda organização conceitual sujeita ao homem. Privilégio masculino, demonstrado na oposição entre atividade e passividade, que ele utiliza para se sustentar. Tradicionalmente, a questão da diferença sexual é tratada acoplando-a à oposição: atividade/passividade. Há repercussões. Consultando a história da filosofia – já que o discurso filosófico ao mesmo tempo ordena e reproduz todo o pensamento – percebe-se que ele é marcado por uma constante absoluta que ordena os valores e que é justamente esta oposição, atividade/passividade. Além disso, a mulher está sempre associada à passividade na filosofia. [...] Ou a mulher é passiva ou ela não existe. O que resta dela é impensável, impensado. (Cixous, 1986, p. 64, tradução minha)⁵.

Ao considerar que os elementos binários estão sujeitos a valores patriarcais, vislumbra-se por que “a organização por hierarquia torna toda organização conceitual sujeita ao homem” (Cixous, 1986, p. 64, tradução minha)⁶. Nesse sistema hierárquico, a repetição de imagens referentes à passividade das mulheres se consolida, segundo Cixous (1986), de forma absoluta. A existência das mulheres estaria então, impreterivelmente, vinculada à sua postura passiva, o que demonstra como essa estrutura ajuda a perpetuar distorções representativas sobre o que é ser uma mulher.

Isto posto, o caráter hierárquico e taxativo das oposições binárias constrói estereótipos para os grupos subalternizados que, por meio da representação, passam a ver a sua existência limitada a determinados imaginários. Concernente à estereotipagem, Stuart Hall (2016) afirma:

A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”, entre “pessoas de dentro” e “forasteiros” (outsiders), entre nós e eles. A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma

⁵ “Organization by hierarchy makes all conceptual organization subject to man. Male privilege, shown in the opposition between activity and passivity, which he uses to sustain himself. Traditionally, the question of sexual difference is treated by coupling it with the opposition: activity/passivity. There are repercussions. Consulting the history of philosophy - since philosophical discourse both orders and reproduces all thought - one notices that it is marked by an absolute constant which orders values and which is precisely this opposition, activity/passivity. Moreover, woman is always associated with passivity in philosophy. [...] Either woman is passive or she does not exist. What is left of her is unthinkable, unthought” (Cixous, 1986, p. 64).

⁶ “Organization by hierarchy makes all conceptual organization subject to man” (Cixous, 1986, p. 64).

“comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites”. [...] Na estereotipagem, então, estabelecemos uma conexão entre representação, diferença e poder. (Hall, 2016, p. 192).

Essas distorções representativas, constituídas no cerne das oposições binárias, fomentam as diferenças dos grupos na sociedade, limitando os seus espaços, seja na ordem subjetiva, como na questão do imaginário, a exemplo das imagens de passividade, seja na ordem material, como nas possibilidades de trabalho⁷.

Para compreender melhor o alcance das distorções representativas, importa perceber a complexidade persistente nas relações de gênero. Em *Gênero, patriarcado, violência*, Heleieth Saffioti (2015) teoriza a *metáfora do nó* para evidenciar a indissociabilidade dos processos de opressão, exemplificando que a opressão de gênero pode ser atravessada pelas questões raciais e pelas questões capitalistas.

Não há, de um lado, a dominação patriarcal e, de outro, a exploração capitalista. Para começar, não existe um processo de dominação separado de outro de exploração [...]. De rigor, não há dois processos, mas duas faces de um mesmo processo. Daí ter-se criado a metáfora do nó para dar conta da realidade da fusão patriarcado-racismo-capitalismo. (Saffioti, 2015, p. 138-139).

Pensar a complexidade das relações de gênero, inevitavelmente circunscritas pelo nó e pelas outras formas de opressão, como por exemplo as orientações sexuais que fogem à norma, alimenta algumas reflexões: Como as palavras masculinas, inerentes à linguagem do poder hegemônico, propagaram a submissão das mulheres através da silenciosa estrutura da linguagem e construíram, no seio do imaginário social, imagens inertes que aprisionaram a sua subjetividade? Quais são as principais imagens de submissão, de passividade, vinculadas às mulheres e como elas despontaram no seio da elaboração artística? E em que medida essas imagens interagem com as outras opressões?

⁷ Segundo um levantamento do IBGE em 2022, as mulheres ganham aproximadamente 17% menos do que os homens: “Baseado no CEMPRE (Cadastro Central de Empresas), o instituto analisou 357 áreas de atuação e concluiu que as mulheres receberam salários inferiores aos dos homens em 82% dos setores. A maior disparidade foi registrada no campo de fabricação de mídias virgens, magnéticas e ópticas: enquanto os homens obtiveram em média R\$ 7.509,33, as mulheres ficaram com apenas R\$ 1.834,09, uma diferença de 309,4%. O estudo também registrou que a força de trabalho assalariada no Brasil era composta por 54,7% de homens e 45,3% de mulheres em 2022” (Forbes, 2024, n.p).

2.1.1 Inventando mulheres: imagens de anjo *versus* monstro

Para compreender como as imagens de subalternidade relacionadas às mulheres se estabeleceram no imaginário social, faz-se necessário, primeiramente, compreender como a ideia do que é feminilidade se instituiu ao longo do tempo.

Em *Deslocamentos do feminino*, Maria Rita Kehl (2008) considera a constituição da feminilidade, no século XIX, enquanto uma invenção do discurso masculino, mediada por diferenças biológicas entre homens e mulheres, e realçada, em especial, a partir de sua capacidade reprodutiva⁸. A feminilidade indicaria, então, o espaço social destinado às mulheres e o temperamento que lhes seria adequado.

A feminilidade aparece aqui como o conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora; a partir daí, atribui-se às mulheres um pendor definido para ocupar um único lugar social - a família e o espaço doméstico -, a partir do qual se traça um único destino para todas: a maternidade. A fim de melhor corresponder ao que se espera delas (que é, ao mesmo tempo, sua única vocação natural), pede-se que ostentem as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos. (Kehl, 2008, p. 48).

Ademais, para a autora, a ideologia da feminilidade, no século XIX, foi concebida primordialmente por Rousseau, devido à sua influência na Europa e a sobrevivência de seu pensamento. Nos pressupostos do filósofo francês, as mulheres consolidavam-se na sociedade, sobretudo, através do seu sexo:

⁸ Elizabeth Grosz (2000, p. 67), em *Corpos reconfigurados*, aponta como o viés biologizante, próprio da ideologia patriarcal, que enreda os corpos das mulheres, é capaz de condená-las a uma redução identitária muito profunda, destacando, de modo preestabelecido, a sua capacidade de ser e estar no mundo. “O pensamento misógino frequentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado. A oposição macho/fêmea tem sido intimamente aliada à oposição mente/corpo. [...] No entanto, ao invés de conceder às mulheres uma forma de especificidade corporal autônoma e ativa, no melhor dos casos os corpos das mulheres são julgados em termos de uma ‘desigualdade natural’ [...]. Por implicação, os corpos das mulheres são presumidamente incapazes das realizações masculinas. [...] Em outras palavras, a opressão patriarcal justifica-se a si mesma, pelo menos em parte, vinculando as mulheres muito mais intimamente aos corpos do que os homens e, através dessa identificação, restringindo os papéis sociais e econômicos das mulheres a termos (pseudo) biológicos”. Entender a força dessas imagens, no que tange ao enfraquecimento da subjetividade das mulheres, é imprescindível para perceber como a construção artística representou os corpos femininos como “frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente” (Grosz, 2000, p. 67).

O texto de Rousseau, atual por sua enorme habilidade argumentativa, descreve com clareza os fundamentos do modelo de feminilidade que dominou a Europa, sobretudo nos países católicos, durante o século seguinte. [...] A mulher, que em seu puro “estado de natureza” pode ser reduzida à força de seu sexo, deve ser especialmente domesticada para que seus “desejos ilimitados” não destruam a ordem social e familiar. [...] Para Rousseau, é fundamental que as mulheres sejam educadas na vergonha e no pudor, em nome do equilíbrio das relações conjugais. [...] Como vimos em Rousseau, [...] a sexualidade feminina teria aspectos ameaçadores para o homem; por isso deveriam ser reprimidos desde cedo pela educação para que a mulher pudesse, por um lado, estimular a virilidade masculina e, por outro, desempenhar a contento os papéis de esposa e mãe. (Kehl, 2008, p. 60-66).

Percebe-se que há uma animalização das mulheres, que deveriam ser *domesticadas*, a fim de promover a manutenção do seio familiar, que não resistiria aos arroubos impetuosos femininos circunscritos no seu *desejo ilimitado* e na sua suposta irracionalidade. Dessas citações, despontam duas ideias antagonistas acerca do que poderia ser uma mulher: a imagem de um anjo e a imagem de um monstro.

Tais imagens foram avaliadas pela crítica literária como estruturas basilares para a elaboração dos corpos femininos. A mulher como um “anjo”, constituída como a personalidade ideal do feminino, passiva e submissa ao poder hegemônico, completamente esvaziada de sentimentos e aspirações à sua individualidade. E a mulher como um “monstro”, configurada por mulheres que escapavam, de algum modo, à passividade que lhes era esperada e, por isso, deveriam ter a sua subjetividade sufocada, rejeitada. Diferentemente de seu oposto domesticado, a mulher “monstro” dá vazão aos seus instintos e, assim, ameaça a tranquilidade estável do seio familiar.

De modo geral, as construções artísticas pareciam demonstrar, sob todas as formas, a impossibilidade de escapar ao domínio do poder patriarcal. Afinal, mesmo as mulheres “monstros” eram posicionadas enquanto mulheres subalternizadas, visto que, apesar de destoarem das regras, não poderiam ser aceitas⁹.

Nessa esteira, em um longo estudo, presente no emblemático *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979b) apresentam como as imagens de anjo e de monstro, oriundas da imaginação dos escritores homens, perfuraram a escrita das mulheres no século XIX, que desconhecendo outras

⁹ Interessante recordar a classificação referente às bruxas de Silvia Federici (2023, p. 23-24): “Mais importante ainda, a figura da bruxa, que em *A tempestade* fica relegada a segundo plano, neste livro situa-se no centro da cena, enquanto encarnação de um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher obeah que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos a se rebelarem”.

formas de narrar a própria subjetividade, devido às poucas mulheres escritoras, muitas vezes idealizavam as suas personagens a partir dessas formulações.

O título do livro, *The madwoman in the attic*, pode ser traduzido como *A louca do sótão*, e faz referência à obra *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, em que a personagem Bertha Manson, esposa de Edward Rochester, emerge como uma mulher absolutamente selvagem e por isso é mantida trancada no sótão, longe do convívio social. Manson é, portanto, um exemplo muito profundo da mulher enlouquecida no sótão, destacada por suas características *monstruosas*. No trecho abaixo, Rochester descreve a abominável presença de sua esposa desde o momento em que a levou para a Inglaterra.

No meio de tudo isso eu tinha que ouvir, além de observar. Ouvir os movimentos da *besta selvagem* ou do *demônio* que se achava no esconderijo do lado de lá da porta. [...] Trouxe-a, então, para a Inglaterra. Tive uma *viagem medonha*, com tal *monstro* no navio. Fiquei feliz quando finalmente a coloquei em Thornfield e a vi alojada em segurança no terceiro andar. Ela ocupa aquele aposento secreto há dez anos, e o transformou na *caverna de um demônio*, na *cela de um duende*. (Brontë, 2010, n.p, grifo meu).

A repulsa que Rochester demonstra sentir pode expressar como algumas personagens femininas estavam fatalmente condenadas ao isolamento e à desumanização. Entretanto, ratifica-se que mesmo as mulheres enquadradas no estereótipo angelical estavam igualmente condenadas à submissão. Pois, a cultura hegemônica não permitia aos corpos femininos o caráter ambivalente de tudo o que existe, confinando os seus sentimentos e pensamentos a apenas um desses dois mundos antagônicos.

Interessante constatar que a presença de tais imagens não se restringiu aos países anglófonos, mas exerceu uma extensa influência na literatura brasileira e na literatura portuguesa. A esse respeito, recorda-se as palavras Lúcia Osana Zolin (2009), em *Crítica feminista*, que, ao analisar uma série de romances do século XIX, destaca como as elaborações positivas sobre o que é ser mulher residiam no esvaziamento de sua individualidade, ao passo que as significações negativas concerniam às mulheres independentes:

É recorrente o fato de que as obras literárias canônicas representam a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que a representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à apatia. Na literatura brasileira, muitas são as obras que retratam a mulher segundo esses

estereótipos. Em *Lucíola*, de José de Alencar, Lúcia transita de menina inocente à prostituta imoral, para posteriormente regenerar-se, encarnando a mulher anjo, capaz de sacrificar-se pelo bem dos que a cercam. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, Capitu é, na visão do marido Bento, uma sedutora imoral e dissimulada, capaz de traí-lo com seu melhor amigo. Também na literatura portuguesa são abundantes as figuras estereotipadas. Em *Amor de Perdição*, Teresa encarna a mocinha indefesa afastada de seu grande amor, Primo Basílio, Eça de Queiroz põe em cena a megera chantagista na pele de Juliana, e adúltera imoral na pele de Luísa. (Zolin, 2009, p. 226-227).

As imagens antagônicas de anjo e de monstro fomentaram, no espaço literário, a construção social acerca do que poderia ser uma mulher. Mas, ao apreender que tais concepções foram direcionadas, especialmente, às mulheres brancas e heterossexuais, interessa perceber se essa estereotipagem comportaria outros segmentos identitários, abrigando também mulheres que divergem da norma hegemônica na esteira da orientação sexual e da raça.

2.1.2 Mulheres negras: entre a fúria, a sexualização e a benevolência

A partir do entendimento de que a dominação patriarcal é constituída, de modo indissociável, com as outras formas de opressão, faz-se necessário compreender como essas imagens antagônicas, profundamente vinculadas às ideias sobre o que deve ser o feminino, consolidaram-se no seio de outras identidades impostas à margem, como o caso das mulheres negras.

Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, Lélia Gonzalez (2020) propõe que as mulheres negras são concebidas, no imaginário coletivo, por três imagens primordiais: a mulata, a doméstica e a mãe preta. Sobre a interação entre as opressões racismo-sexismo e as noções de mulata, doméstica e mãe preta, Gonzalez (2020) afirma:

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Conseqüentemente, o lugar de onde falaremos põe um outro, aquele é que habitualmente nós vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar a questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta. (Gonzalez, 2020, p. 224, grifo meu).

Posteriormente, em uma entrevista ao Movimento Negro Unificado, ao comentar sobre a sua trajetória no movimento feminista, a autora pontuou um outro estereótipo destinado à caracterização das mulheres negras: “a criadora de caso”.

Para elaborar as análises presentes neste subcapítulo serão destacados os estereótipos da “mãe preta”, da “mulata” e da “criadora de caso”, com o objetivo de acompanhar como tais ideias projetaram três figuras do que poderia ser uma mulher negra. À vista disso, demonstra-se a possibilidade de estruturá-las, considerando as proporções e o distanciamento racial instituído pela dominação patriarcal, mediante imagens angelicais e imagens de monstros.

Nesse contexto, importa compreender que a “mãe preta” trata de uma formulação acerca de mulheres em uma postura absolutamente altruísta, incapaz de enxergar a própria subjetividade no mundo, tendo a sua existência justificada em virtude do cuidado com o outro.

A “mãe preta” representa o esperado da mulher negra pela sociedade branca e classe média: resignação, passividade diante das situações de violência e opressão. A figura simpática, amorosa e inofensiva da mãe preta realiza a aceitação sem resistência do poder instituído, da escravidão, dissimulando, inclusive, os horrores do período escravista para as mulheres negras escravizadas e/ou libertas. A função desse estereótipo reside em negar o agenciamento das mulheres negras, ou seja, a sua existência histórica. (Cardoso, 2014, p. 976).

Esse estereótipo fundamenta-se em uma extrema passividade imputando, à imagem dessas mulheres, a impossibilidade de oferecer uma resistência, mesmo diante de situações opressivas. A “mãe preta” não enxerga a sua vida em uma plenitude individual. A sua existência está, de modo imperativo, condicionada ao desejo do outro, constituído pela branquitude. Só existe a partir da subserviência.

Um exemplo do domínio das imagens opressivas, que muitas vezes atravessam os séculos e atualizam as suas formas, diz respeito ao livro *Menino de engenho*. Temporalmente, a obra concerne a algumas décadas após a abolição da escravatura¹⁰. Entretanto, é possível acompanhar como a mãe preta era definida: mulheres profundamente passivas, que circulavam

¹⁰ Interessante notar a complexidade existente no fortalecimento dos estereótipos e as suas repercussões sociais pois, mesmo situada em um ambiente pós-escravatura, a imagem da mãe preta ajudou na manutenção da subalternidade das mulheres negras. A esse respeito, em *O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural*, Sonia Roncador (2008, p. 148) pondera que a publicação de *Menino de engenho*, nos anos 1930, que reforçava o mito da mãe preta, aconteceu em uma época em que as pessoas negras estruturavam uma Frente que almejava melhores condições de trabalho: “Se por um lado o mito da mãe-preta servia como uma compensação ou alívio (num nível imaginário) das tensões raciais na sociedade de então, por outro, ele alimentava uma expectativa de lealdade e servilismo que em nada ajudava as trabalhadoras domésticas a se libertarem de sua condição de semi-escravas”.

entre a casa e devotavam amor e cuidado aos brancos, em um escopo de fidelidade que o autor descreve, *carinhosamente*, de forma animalésca.

RESTAVA AINDA A SENZALA dos tempos do cativo. Uns vinte quartos com o mesmo alpendre na frente. As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a rua, como elas chamavam a senzala. E ali foram morrendo de velhas. Conheci umas quatro: Maria Gorda, Generosa, Galdina e Romana. O meu avô continuava a dar-lhes de comer e vestir. *E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão.* As suas filhas e netas iam-lhes sucedendo na servidão, *com o mesmo amor à casa-grande e a mesma passividade de bons animais domésticos.* (Lins do Rego, 2012, n.p, grifo meu).

Ao compreender o estereótipo da “mãe preta” percebe-se a sua vinculação ao estereótipo do “anjo do lar”. A imagem da mulher angelical, abnegada e cuidadora da casa tem origem no século XIX e está estruturada na ideologia da feminilidade, que direcionava o comportamento das mulheres brancas.

Tal ideologia ditava que as mulheres deveriam ser dóceis, protetoras dos lares e a sua existência estaria pautada nos cuidados com o próprio lar e com a própria família. Mas, como seria possível à mulher negra do século XIX, em parte ainda inserido na escravidão ou sob forte influência do pensamento escravocrata, ser apenas dona de casa?

Observa-se, nesse exemplo de imagens femininas, a sensível relação entre sexismo e racismo. Visto que, percebe-se, por um lado, a convocação às mulheres negras e brancas a ocuparem locais de subserviência no patriarcado. Por outro lado, posiciona-se, mediante às diferenças raciais entre as mulheres, marcadores sociais que projetavam distâncias significativas de suas existências.

Cabe realçar que, na ideologia da feminilidade, a mulher branca não era considerada uma trabalhadora e a mulher negra só existia alicerçada nessa envergadura. Em *Mulheres, raça e classe*, Angela Davis (2016) discorre acerca de como a ideologia da feminilidade se relacionava de modo contraditório na vida das mulheres negras:

A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias. *Embora as mulheres negras desfrutassem de alguns duvidosos benefícios da ideologia da feminilidade, não raro presume-se que a típica escrava era uma trabalhadora doméstica – cozinheira, arrumadeira ou mammy [c] na “casa-grande”.* Pai Tomás e Sambo sempre tiveram como companheiras fiéis Tia Jemima e Mammy – *estereótipos que pretendem capturar a essência do papel da mulher negra durante o período de escravidão. Como em geral acontece, porém, a realidade se opõe*

diametralmente ao mito. Tal qual a maioria dos escravos, a maior parte das escravas trabalhava na lavoura. (Davis, 2016, n.p, grifo meu).

O outro estereótipo, presente com frequência no imaginário social acerca das mulheres negras diz respeito à “mulata”. Essa imagem repousa em uma associação às mulheres monstros, pois está permeada por uma hipersexualização. *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (2003), é um exemplo dessa construção. No livro, as mulatas são descritas como lascivas:

Não eram as negras que iam esfregar-se pelas pernas dos adolescentes louros, estes é que, no sul dos Estados Unidos, como nos engenhos de cana do Brasil, os filhos dos senhores, criavam-se desde pequenos para garanhões, ao mesmo tempo que as negras e mulatas para “ventres geradores” [...]. É verdade que lá como aqui não faltou quem, confundindo resultado e causa, responsabilizasse a negra e seus “strong sex instincts” e principalmente a mulata – “the lascivious hybrid woman” – pela depravação dos rapazes brancos. Entre nós, já vimos que Nina Rodrigues considerou a mulata um tipo anormal de superexcitada sexual [...]. Nós, uns inocentinhos: elas, uns diabos, dissolvendo-nos a moral e corrompendo-nos o corpo. (Freyre, 2003, p. 461).

Percebe-se que Freyre (2003) ironiza a inocência dos homens brancos, entretanto não descarta a *anormalidade* sexual das mulatas. Esse estereótipo, elaborado sob a égide do pensamento escravocrata, pode ser observado em obras muito anteriores à *Casa-Grande & Senzala*. Como lembra Eduardo de Assis Duarte (2009), em *Mulheres Marcadas*: literatura, gênero, etnicidade, a imagem da mulata, que apresenta um apetite sexual fora do comum e que está à disposição dos homens brancos, estabelece-se, na literatura brasileira, desde as elaborações de Gregório de Matos, em que as mulheres eram vistas por uma envergadura excessivamente sexualizada e sempre *desfrutáveis*.

Pela pena satírica e burlesca de Gregório de Matos surge a “crônica do viver baiano seiscientista”, na qual pululam negras, pardas, cabras e mulatas. Estas ganham bem mais versos do que as donzelas e senhoras brancas. Versos marcados, todavia, por uma semântica erótica obcecada pelos corpos de pele morena, sempre desfrutáveis, segundo tal ponto de vista, aos olhos e às fantasias sexuais do homem branco. (Duarte, 2009, p. 7).

Dito isso, um outro estereótipo relativo às mulheres negras trata-se da “criadora de caso”. Sob o contexto de monstruosidade, essa imagem retira a humanidade das mulheres, destacando-as por uma suposta agressividade e irracionalidade¹¹.

¹¹ É factível vincular essa imagem ao estereótipo americano, direcionado às mulheres negras, intitulado “angry black woman”. Nessa construção, tais mulheres são vistas como absolutamente instáveis e nocivas, têm as suas palavras diminuídas, pois são advindas da irracionalidade, constituindo-se enquanto indivíduos de pouca

Ao abordar o termo, Lélia Gonzalez (2020, n.p) assinala como a sua experiência com o movimento das mulheres brancas serviu para ratificar a complexidade existente nas categorias de subalternidade. Segundo a autora, as mulheres brancas baseavam-se no estereótipo racista-sexista, referente às mulheres negras, para recusar a sua fala. A partir de tal percepção, às mulheres negras caberia, passivamente, aceitar as discussões pautadas por aquele grupo.

No meio do movimento das mulheres brancas, eu sou a *criadora de caso*, porque elas não conseguiram me cooptar. *No interior do movimento havia um discurso estabelecido com relação às mulheres negras, um estereótipo. As mulheres negras são agressivas, são criadoras de caso, não dá para a gente dialogar com elas etc.* E eu me enquadrei legal nessa perspectiva aí, porque para elas a mulher negra tinha que ser, antes de tudo, uma feminista de quatro costados, preocupada com as questões que elas estavam colocando. (Gonzalez, 2020, n.p, grifo meu).

Os estereótipos da “criadora de caso”, da “mãe preta” e da “mulata” intencionam a submissão e a passividade. Seja sob uma benevolência infantil, que não consegue enxergar a própria existência, seja através de uma irracionalidade raivosa ou de um desejo sexual

credibilidade e devendo manter-se em silêncio. Um forte exemplo do *angry black woman*, no final dos anos 2000, consiste na campanha de Barack Obama para as eleições americanas. Em *Debunking the myth of the “angry black woman”*, Walley-Jean (2009, p. 69, tradução minha) discorre sobre uma reportagem, publicada à época pelo jornal *Newsweek*, acerca da interpretação do povo americano em relação às características do “angry black woman” na personalidade da futura primeira-dama: “No entanto, o risco inerente de perpetuar este estereótipo [angry black woman], mesmo involuntariamente, é ilustrado num artigo publicado na *Newsweek*, escrito antes do Senador Barack Obama se tornar o presumível candidato presidencial do Partido Democrata. O autor sugere que, à medida que a campanha do Senador Obama se torna mais difundida, o público pode deixar de interpretar o comportamento franco e assertivo de Michelle Obama como um reflexo de força e inteligência para vê-la como castradora, amarga e dominadora”. “Yet, the inherent risk of perpetuating this stereotype [angry black woman], even unintentionally, is illustrated in a feature printed in *Newsweek* written prior to Senator Barack Obama becoming the presumptive presidential nominee of the Democratic Party in which the author suggests that, as Senator Obama’s campaign becomes more widespread, the public may shift from interpreting Michelle Obama’s outspoken and assertive behavior as a reflection of strength and intelligence to viewing her as emasculating, acerbic, and domineering” (Walley-Jean, 2009, p. 69). A partir dessa colocação, recorre-se às palavras de Patricia Hill Collins (2019, n.p) em *Pensamento feminista negro*. A autora elabora o termo *imagens de controle* para destacar o poder da estereotipação no seio da subjetividade das mulheres negras: “Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. Mesmo quando as condições iniciais que promovem as imagens de controle desaparecem, tais imagens se mostram bastante tenazes, pois não apenas subjagam as mulheres negras estadunidenses como também são essenciais para manter as opressões interseccionais. [...] ‘As mulheres negras saíram da escravidão firmemente sacramentadas na consciência estadunidense branca como a ‘mammy’ e a ‘negra má’’, afirma Cheryl Gilkes. A ideologia dominante na era da escravidão estimulou a criação de várias imagens de controle inter-relacionadas e socialmente construídas da condição de mulher negra que refletiam o interesse do grupo dominante em manter a subordinação das mulheres negras”. Para entender melhor o papel da estereotipagem nas elaborações do pensamento colonial, importa recordar as palavras de Homi Bhabha (1998, p. 117): “O estereótipo, então, como ponto primário de subjetificação no discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado, é a cena de uma fantasia e defesa semelhantes - o desejo de uma originalidade que é de novo ameaçada pelas diferenças de raça, cor e cultura. [...] O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais”.

descontrolado. Importa falar que a passividade também é instituída pela imposição do silêncio. A “mãe preta” e a “mulata” sequer conseguem falar. A “criadora de caso” fala, entretanto, suas palavras não são ouvidas, como no exemplo de Lélia Gonzalez (2020). Sendo assim, e naturalmente, a imagem desses corpos femininos só existe mediante a utilização da linguagem dos grupos hegemônicos.

A tentativa de impor o silêncio absoluto às mulheres negras é um artifício primordial da ideologia patriarcal. Em *Memórias de plantação*, Grada Kilomba (2019) reflete sobre o silenciamento das pessoas negras enquanto suporte essencial ao projeto colonial e como essa estrutura perdura no imaginário coletivo. A autora utiliza a máscara da escrava Anastácia para indicar como a imposição do silenciamento foi realizada.

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. [...] sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os ‘Outras/os’: *Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? [...] Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “não pertencem”*. A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, consequentemente, possam pertencer. (Kilomba, 2019, p. 172-178, grifo meu).

Ao considerar os regimes brutais de silenciamento, que promoveram o controle da voz dos indivíduos e a imposição do “não pertencimento”, como as mulheres negras subverteriam as seculares imagens de controle enraizadas no seio da representação? Como sobreviveriam subjetivamente à lógica hegemônica que finge desconhecer a alteridade?

2.1.3 Mulheres lésbicas e a representação do inominável

A partir das observações acerca das estratégias de representação destinadas às mulheres brancas e negras, percebe-se como a sua subjetividade foi inscrita mediante estereótipos. No entanto, para além dos exemplos citados, o que acontece quando um grupo social é marginalizado de tal forma que, muito além da subalternidade e das imagens estéreis da estereotipagem, é igualmente aprisionado a uma camada de inexistência?

Em *Atos impuros*, Judith Brown (1987) aborda o fato de que a lesbianidade, ao longo dos séculos, permaneceu inominável, confinada no cárcere do que não deveria existir e, por consequência, não se deveria nomear. Essa não nomeação se refletiu, similarmente, nos casos jurídicos, visto que, na Europa Medieval, quase não se encontram casos de lésbicas.

Entre centenas ou até milhares de casos de homossexualismo julgados pelas cortes legais e eclesiásticas na Europa medieval e do início dos tempos modernos, não há praticamente nenhum envolvendo relações sexuais entre mulheres. [...] Mais do que a sodomia masculina, a sodomia entre mulheres era ‘o pecado que não pode ser nomeado’. No século XV, o manual de confissão atribuído a Jean Gerson chamava-o de pecado contra a natureza no qual ‘as mulheres possuem uma à outra por meios hediondos e horríveis que não devem ser nomeados ou escritos’. No século seguinte, Gregorio Lopez referiu-se a ele como o ‘pecado silencioso’, peccatum mutum. Por essa razão, Germain Colladon, o famoso jurista do século XVI, advertiu as autoridades de Genebra, que não tinham experiência anterior com crimes de lesbianismo, de que qualquer sentença de morte deveria ser lida publicamente, como era habitual nos casos de homossexualidade masculina, mas que a costumeira descrição do crime cometido não deveria ser feita. ‘Um crime tão horrível e antinatural’, ele escreveu, ‘é abominável e, devido ao seu horror, não pode ser nomeado’. (Brown, 1987, p. 14-30).

Destaca-se esse outro tipo de subalternidade: a inexistência de qualquer imagem, inclusive das distorções imagéticas. Plantava-se, no discurso corrente, a suposta inexistência daquelas vidas. Tal posicionamento semeava o medo de encarnar a dessemelhança da orientação sexual por não enxergarem essa possibilidade de existência¹².

A obrigação à permanência no silêncio absoluto dessas mulheres intencionou a obliteração de sua memória. Sem o conhecimento dos passos anteriores de suas semelhantes, dos ecos de resistência e transgressão que transcorriam também os tantos cenários possíveis para existir, a dominação masculina impôs, por muito tempo e através do ato de não nomear, uma profunda subalternidade aos corpos femininos¹³.

Posteriormente, no século XIX, essas mulheres foram enquadradas nos termos do *lesbianismo*, para integrarem os dispositivos jurídicos e médicos, sendo a sua vivência

¹² Como lembra Toni Morrison (2019, n.p): “Apenas a linguagem nos protege do medo de coisas sem nomes”. Dessa perspectiva advém a necessidade de nomeação e de autoafirmação.

¹³ Para Adrienne Rich (2010), as tentativas de esfacelar a memória das mulheres lésbicas funcionou como um sustentáculo para a manutenção da heterossexualidade compulsória, configurada enquanto estrutura primordial para a proeminência do patriarcado: “A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres, afinal o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor” (Rich, 2010, p. 36).

definitivamente marginalizada, criminalizada e patologizada¹⁴. Percebe-se que, historicamente, a retirada do silêncio absoluto conferido às mulheres lésbicas se deu mediante um direcionamento à margem, a fim de projetar outras formas de punições.

Ao considerar que apenas na década de 1990 a homossexualidade deixou de figurar enquanto uma patologia pela Organização Mundial de Saúde, compreende-se os mecanismos de marginalização subjetiva a que essas mulheres foram submetidas.

Nesse cenário, em que o inominável recaiu, por tanto tempo, sobre os corpos das mulheres lésbicas, como pensar a sua representação? Como apreender a sua elaboração no decorrer da história? Que ressonâncias seria possível encontrar a partir de um corpo invisível e/ou adoecido? Que espaços a mulher lésbica, destituída da fala, da história e da memória conseguiu ocupar na literatura que, prioritariamente, constituiu-se por olhares masculinos?

Em um breve comparativo, no esquema de estereotipagem direcionado às mulheres, não é possível vislumbrar as imagens angelicais direcionadas aos corpos das mulheres lésbicas. Ao deslocar a afirmação de Hélène Cixous¹⁵, seria possível dizer que, no discurso da época, ou as lésbicas eram demonizadas e patologizadas ou elas não existiam.

Como a literatura é um discurso que absorve a sociedade, a “não existência” dessas mulheres influenciava o discurso artístico. Em *O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas*, Cristina Ferreira-Pinto (1999) discorre acerca do desconhecimento da presença dos “sujeitos lesbianos” nas obras da autoras latino-americanas:

A causa, entretanto, para o não reconhecimento, ou desconhecimento, da presença do sujeito e do desejo lesbianos em obras de escritoras latino-americanas jaz na mesma atitude ideológica que faz com que a mulher lésbica torne-se invisível aos olhos da sociedade. O sujeito lesbiano foge a definição aceita de “feminino”, rompe radicalmente com os padrões de gênero estabelecidos, ao não se definir em função do desejo masculino e do sistema de reprodução biológica e de transmissão de valores econômicos e ideológicos. Por não ser possível categorizá-la dentro desses padrões, a lésbica termina reduzida ao “no-ser”, ao que não se nomeia (e o que não se nomeia não existe): “the lesbian exists in a vacuum of unreadability and unnameability both socially and sexually” (Manzor-Coats xxii). (Ferreira-Pinto, 1999, p. 206).

¹⁴ “A partir do século XIX, no Ocidente, [a lésbica] foi assimilada à perversão moral, à moléstia, à anormalidade. Assim, o termo “lesbianismo” passou a ser sinônimo de devassidão e de doença mental” (Navarro-Swain, 2016, p. 22).

¹⁵ “Ou a mulher é passiva ou ela não existe. O que resta dela é impensável, impensado” (Cixous, 1986, p. 64, tradução minha). “Either woman is passive or she does not exist. What is left of her is unthinkable, unthought” (Cixous, 1986, p. 64).

A invisibilidade das mulheres lésbicas no mundo artístico e no mundo tangível, foi a tônica de sua existência por muito tempo. Em *A epistemologia do armário*, Eve Kosofsky Sedgwick (2007) faz uma reflexão acerca das complexidades persistentes no sigilo das relações homossexuais, como uma marca cultural. Proveniente do controle dos corpos e, nesse caso do desejo feminino, tal marca projetou-se de forma profundamente efetiva na elaboração subjetiva desse grupo minoritário.

A epistemologia do armário não é um tema datado nem um regime superado de conhecimento. Embora os eventos de junho de 1969, e posteriores, tenham revigorado em muitas pessoas o sentimento de potência, magnetismo e promessa da autorevelação gay, o reino do segredo revelado foi escassamente afetado por Stonewall. De certa maneira, deu-se exatamente o oposto. Para as antenas finas da atenção pública, o frescor de cada drama de revelação gay (especialmente involuntária) parece algo ainda mais acentuado em surpresa e prazer, ao invés de envelhecido, pela atmosfera cada vez mais intensa das articulações públicas do (e sobre o) amor que é famoso por não ousar dizer seu nome. Uma estrutura narrativa tão elástica e produtiva não afrouxará facilmente seu controle sobre importantes formas de significação social. (Sedgwick, 2007, p. 21)¹⁶.

Destaca-se que, embora Stonewall tenha se tornado um marco de enfrentamento por direitos das pessoas LGBTs, as estruturas de controle persistentes na manutenção do enclausuramento de determinados grupos sociais em um armário subjetivo ainda tinham uma força vigorosa.

Nesse sentido, ao compreender o apagamento histórico que as mulheres lésbicas sofreram, que destruiu a sua memória e invisibilizou a sua existência, constata-se que essa invisibilidade perdurou (e ainda perdura) no imaginário social. Pode-se percebê-la na produção

¹⁶ O trecho “amor que é famoso por não ousar dizer seu nome” trata de uma referência ao poema *Two loves* de Alfred Douglas, em que o poeta afirma: “I am the love that dare not speak its name”. “Doce jovem,/Diga-me por que, triste e suspirando, tu vagueias/Esses reinos agradáveis? Rezo para que me fales calmamente/Qual é o seu nome?” Ele disse: ‘Meu nome é Amor’./Então, o primeiro se virou para mim/E gritou: ‘Ele mente, pois seu nome é Vergonha,/Mas eu sou amor, e costumava ser/Sozinho neste lindo jardim, até ele chegar/Não solicitado à noite; Eu sou amor verdadeiro, eu preencho/Os corações de menino e menina com chama mútua.’/Então, suspirando, disse o outro: ‘Faça a sua vontade,/ Eu sou o amor que não ousa dizer seu nome’”. (Douglas, 2023, n.p, tradução minha, grifo meu). “[...] Sweet youth,/Tell me why, sad and sighing, thou dost rove/These pleasant realms? I pray thee speak me sooth/What is thy name?” He said, ‘My name is Love.’/Then straight the first did turn himself to me/And cried, ‘He lieth, for his name is Shame,/But I am Love, and I was wont to be/Alone in this fair garden, till he came/Unasked by night; I am true Love, I fill/The hearts of boy and girl with mutual flame.’/Then sighing, said the other, ‘Have thy will,/I am the love that dare not speak its name’” (Douglas, 2023, n.p). A frase *o amor que não ousa dizer seu nome* foi utilizada como uma metáfora para a homossexualidade por Oscar Wilde no dia de seu interrogatório em 1895: “‘O amor que não ousa dizer seu nome’ [...] é neste século incompreendido, tão incompreendido que pode ser descrito como ‘o amor que não ousa dizer seu nome’, e, por causa dele, fui colocado onde estou agora. É bonita, é fina, é a mais nobre forma de afeição. Não há nada inatural nisso. [...] É assim que deve ser, mas o mundo não entende. O mundo o ridiculariza e às vezes coloca alguém no pelourinho por causa dele” (Wilde, 1995, n.p). À época, Wilde foi condenado por atos homossexuais com Alfred Douglas.

da autoria feminina contemporânea, a exemplo do poema Livro rosa do coração dos trouxas de Angélica Freitas (2017):

eu tive uma namorada
com superpoderes
de invisibilidade
e quando andava com ela
também era invisível
mas quando ela usava
uma blusa transparente
virava a incrível mulher-teta
eu continuava
sob o guarda-chuva
de superpoderes
superinvisível
invejável ao lado das cervejas e
superamendoins.
(Freitas, 2017, n.p).

A invisibilidade permeia o cotidiano da vida das duas mulheres, o que a autora nomeia de um “superpoder”. Do poema transcorre uma profunda solidão aliada ao fato de que a mulher teve uma namorada, em um passado carregado de um apagamento, do invisível, do amor que não ousa dizer o nome. Esse apagamento é percebido mesmo em situações sociais corriqueiras, como o simples ato de andar na rua.

A personagem só perdia o poder de invisibilidade quando usava uma blusa transparente, tornando-se a “mulher-teta”, mas esse poder de ser vista não era estendido para a autora. E por que isso acontecia? Provavelmente porque a existência da mulher lésbica, seu trânsito na sociedade, só pode ser enxergada quando validada pelos olhares fetichistas masculinos. E a sua associação “positiva” só seria possível, a partir desses olhares, mediante alguma sexualização.

Naturalmente, não há positividade na fetichização dos corpos. Tampouco, um suposto reconhecimento efetivo daquelas existências. A esse respeito, em *O que é lesbianismo?*, Tânia Navarro-Swain (2000) analisa várias obras cinematográficas dos anos 2000 e conclui que tal produção não abarcava a existência lésbica, refletida em poucas obras enviesadas por ideias preexistentes.

Em contrapartida, nas produções de filmes de sexo explícito, a lesbianidade desponta enquanto protagonista. Isso acontece devido aos olhares fetichistas. Para a autora, no pensamento patriarcal, na criação de imagens cinematográficas, as mulheres lésbicas existem para servirem de instrumento de objetificação: “Ou seja, sexualidade entre duas mulheres é pasto para o olhar masculino” (Navarro-Swain, 2000, p. 74).

Ao pensar sobre os olhares masculinos é interessante recorrer ao emblemático *Feminist criticism in the wilderness*, de Elaine Showalter, que foi traduzido por Deise Amaral e está presente no livro *Tendências e impasses* de Heloisa Buarque de Hollanda (1994)¹⁷. Valendo-se da leitura de *Shakespeare's sisters*, Showalter (1994) discorre acerca das diferenças persistentes no seio da representação dos corpos femininos em Walt Whitman e Emily Dickinson¹⁸. Os olhares masculinos direcionados aos corpos das mulheres tendem a objetificá-las, excluindo a humanidade que as cercam¹⁹. Não obstante, nas construções artísticas das mulheres, o mesmo corpo se apresenta sob imagens protetoras.

Num ensaio fascinante sobre Whitman e Dickinson, Terence Diggory mostra que a nudez física, um símbolo de autenticidade poética, tão poderoso para Whitman e outros poetas homens, teve conotações muito diferentes para Dickinson e suas sucessoras, que associavam a nudez com a mulher nua objetificada ou explorada sexualmente e que escolheram, ao contrário, imagens protetoras do seu encouraçado. (Showalter, 1994, p. 34).

Como exemplo emblemático do olhar masculino sobre os corpos das mulheres lésbicas e sua utilização na qualidade de espécie objetificada e destituída de humanidade, pode-se utilizar *As flores do mal* de Charles Baudelaire. A princípio, o livro se chamaria *As lésbicas*, *Les lesbiennes*, mas a censura da época interditou esse título. Chamou-se, então, *As flores do mal*. Apesar da alteração, os poemas com a temática lésbica permaneceram no livro.

Mas, o livro não seria uma celebração às mulheres lésbicas que existiam no mundo tangível. A esse respeito, em *A modernidade e os modernos*, Walter Benjamin (2000) discorre acerca da utilização da imagem da lésbica na poesia de Baudelaire, justificada, essencialmente, pelo fato de serem uma espécie de heroínas da modernidade. O lugar que ocupariam enquanto imagens da modernidade não encontraria ressonância no mundo real. Baudelaire as rejeitava.

¹⁷ Por motivos técnicos de referência, faz-se menção ao nome Heloisa Buarque de Hollanda. Entretanto, é de profunda relevância destacar o seu desejo pela mudança do sobrenome. Em 2023, a autora discorreu acerca do papel dos sobrenomes dos homens e da necessidade de construir uma posterioridade com os sobrenomes das mulheres: “Não vou morrer sendo Heloisa Buarque de Hollanda [sobrenome do ex-marido]. Eu não nasci assim. Quero morrer confortável, de mãos dadas com a minha mãe, que não pôde falar. [...] Meu pai já tagarelou demais. Sou Helô Teixeira, filha da minha mãe e não do meu pai” (Teixeira, 2023, n.p).

¹⁸ *Shakespeare's sisters: feminist essays on women poets* é uma compilação de ensaios relacionados à crítica literária feminista, organizada em 1979 por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979a). O ensaio a que Elaine Showalter se refere diz respeito a *Armored women, naked men: Dickinson, Whitman, and their successors* de Terence Diggory.

¹⁹ Importa recordar o conceito *male gaze*, estruturado pela crítica de cinema Laura Mulvey (1983), para fundamentar como, no cinema americano, referindo-se aos clássicos hollywoodianos, as mulheres são objetos passivos dos olhares masculinos: “Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para ser olhada’” (Mulvey, 1983, p. 444).

*A lésbica é a heroína da modernidade. Nela, um motivo erótico de Baudelaire — a mulher, que testemunha a dureza e masculinidade — foi penetrado por um motivo histórico [...]. Lesbos é um hino ao amor lésbico; Delphine et Hippolyte, pelo contrário, é uma condenação desta paixão embora vibrante de pena. [...] A evidente discrepância explica-se da seguinte maneira: dado que Baudelaire não via a mulher lésbica como problema — nem sob o ponto de vista social nem natural — assim também não sentia, como homem comum, qualquer relação com ela. Tinha lugar para ela na imagem da modernidade; mas não a reconhecia na realidade. Por esta razão, escreve despreocupadamente: “Conhecemos a escritora filantropa, a poetisa republicana, a poetisa do futuro, seja adepta de Fourier ou de Saint-Simon — nunca acostumamos o nosso olho a todo este comportamento, sem sentido e degradante... esta imitação do espírito masculino”. Seria absurdo supor que Baudelaire com seus poemas pensou defender a mulher lésbica na vida pública. Isto se prova nas propostas que fez ao seu advogado para o discurso final no processo contra as *Fleurs du mal*. Ele não separa a proscrição burguesa pública da natureza heróica desta paixão. O “descendez, descendez, lamentables victimes” é a última frase que Baudelaire lança à mulher lésbica. Abandona-se à aniquilação. Ela não pode salvar-se porque a confusão de Baudelaire a seu respeito é insolúvel. (Benjamin, 2000, p. 23-26, grifo meu).*

A análise de Benjamin (2000) ajuda a perceber como os corpos lésbicos estavam destinados à destruição e constituíam-se, exclusivamente, enquanto *formas miseráveis e imitações do espírito masculino*.

Esse olhar distanciado do que é uma lésbica, sob a característica de *mulher amaldiçoada*, la femme damnée, vai impulsionar o voyeurismo. A relação entre mulheres é instituída perversamente a partir do olhar masculino.

A lésbica de *Les fleurs du mal* já era, também, emblemática: recolhia e condensava certos “sinais”, constituintes, desde os anos 30 do século XIX, de um safismo mundano e “poético”, cristalizado em torno de George Sand [...]. Uma estereotipia sexual começa a constituir-se nos meios literários e num conjunto de textos, paralelamente à figura da mulher fatal; por um momento, ela ganha outro sentido na rigorosa arquitetura da obra de Charles Baudelaire. De onde sai, entretanto, recapturada pela corrente da sensibilidade deliciosamente perversa que já havia fornecido ao poeta algumas de suas marcas. O fim do século recebe, desse modo, a fascinante imagem da mulher debruçada no espelho do seu corpo, duplicada e estéril, constituída debaixo do controle de um desejo de homem; o olhar masculino funda, na modernidade, o topos da femme damnée: signo perverso no olho do voyeur. (Fontes, 1988, p. 53-54).

Enquadrada como o Outro, uma estranheza estéril que deve ser aniquilada, a imagem das mulheres lésbicas, quando existente no discurso masculino, pressupõe o voyeurismo, a erotização.

À semelhança da Europa, no Brasil observa-se um maior delineamento dos corpos de mulheres que desejam outras mulheres no final do século XIX e início do século XX. Evidencia-se as proposições dos escritores homens, a exemplo de Aluísio Azevedo e João do Rio (Taveira de Melo, 2021, p. 18), em que despontam personagens femininas com inclinações à lesbianidade, repousando no erotismo e na marginalização²⁰.

Em *O Cortiço*, Azevedo (1997) narra a história de Léonie, uma prostituta inserida nas altas rodas da sociedade carioca, mas que antes era moradora do cortiço, e Pombinha, menina que ainda morava no cortiço. A inserção de uma prostituta com desejos lésbicos não é por acaso, afinal as duas categorias estavam, à época, associadas a uma espécie de transgressão, além de catalogadas enquanto práticas anormais.

No livro, Léonie fica interessada sexualmente por Pombinha e as suas investidas são descritas como violentas. A relação sexual entre as duas acontece mediante um estupro sofrido por Pombinha. Tal fato demonstra como a lesbianidade era percebida na sociedade: uma prática marginalizada, associada à violência e a um comportamento animalesco que deveria ser, socialmente, reprimido.

Depois da refeição, Dona Isabel, que não estava habituada a tomar vinho, sentiu vontade de descansar o corpo; Léonie franqueou-lhe um bom quarto, com boa cama, e, mal percebeu que a velha dormia, fechou a porta pelo lado de fora, para melhor ficar em liberdade com a pequena. Bem! Agora estavam perfeitamente a sós! - Vem cá, minha flor!... disse-lhe, puxando-a contra si e deixando-se cair sobre um divã. Sabes? Eu te quero cada vez mais!... Estou louca por ti! E devorava-a de beijos violentos, repetidos, quentes, que sufocavam a menina, enchendo-a de espanto e de um instintivo temor, cuja origem a pobrezinha, na sua simplicidade, não podia saber qual era. [...] Depois, como que distraidamente, começou a desabotoar-lhe o corpinho do vestido. - Não! Para quê!... Não quero despir-me... - Mas faz tanto calor... Põe-te a gosto... - Estou bem assim. Não quero! - Que tolíce a tua...! Não vês que sou mulher, tolinha?... De que tens medo?... Olha! Vou dar exemplo! E, num relance, desfez-se da roupa, e prosseguiu na campanha. A menina, vendo-se descomposta, cruzou os braços sobre o seio, vermelha de pudor. - Deixa! segredou-lhe a outra, com os olhos envesgados, a pupila trêmula. E, apesar dos protestos, das súplicas e até das lágrimas da infeliz, arrancou-lhe a última vestimenta, e precipitou-se contra ela, a beijar-lhe todo o corpo, a empolgar-lhe com os lábios o róseo bico do peito. - Oh! Oh! Deixa disso! Deixa disso! reclamava Pombinha estorcendo-se em cócegas, e deixando ver preciosidades de nudez fresca e virginal, que enlouqueciam a prostituta. - Que mal faz?... Estamos brincando... - Não! Não! balbuciou a vítima, repelindo-a. - Sim! Sim! insistiu Léonie, fechando-a entre os braços, como entre duas colunas; e pondo

²⁰ A lesbianidade vai aparecer na autoria feminina apenas no século XX: “Antes do século XX, no Brasil, os autores masculinos dominavam a reduzida produção literária de temática lésbica. Só em 1926, se publicou a primeira narrativa sobre o lesbianismo de autoria feminina – o romance *Vertigem* (1926), de Laura Villares. Desde então, surgiram mais vozes femininas que retomaram o tema nas suas ficções, como, entre outras, Cassandra Rios, Myriam Campello, Lygia Fagundes Telles, Cíntia Moscovitch ou Natalia Borges Polezzo” (Huang, 2023, p. 2).

em contato com o dela todo o seu corpo nu. Pombinha arfava, relutando; mas o atrito daquelas duas grossas pomas irrequietas sobre seu mesquinho peito de donzela impúbere e o rogar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensíveis da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebate dos sentidos. (Azevedo, 1997, n.p).

A partir desse longo trecho, percebe-se a violência a que Pombinha foi submetida. A personagem era descrita enquanto uma moça virgem, muito respeitada e querida por todos. Em contrapartida, Léonie é descrita como uma pessoa que usa roupas barulhentas e vestidos petulantes (Azevedo, 1997, n.p).

A imagem da mulher que deseja sexualmente uma outra mulher é elaborada, pela primeira vez na literatura brasileira, através de um estupro cometido por uma mulher que já estava inserida em uma *subversão sexual* contra uma outra mulher com características angelicais. Constata-se as contradições estabelecidas no seio dessa violência. A relação sexual entre duas mulheres é descrita enquanto uma prática não desejada por uma das partes que, apenas pela força, poderia ser realizada. Fabrica-se, então, uma atmosfera de destruição.

Ao vislumbrar todas as imagens distorcidas direcionadas às mulheres lésbicas, às mulheres brancas e às mulheres negras, assim como a impossibilidade de desenvolver sobre a sua própria subjetividade, como as mulheres poderiam perfurar essas estruturas, romper com a suposta estabilidade do imaginário estabelecido e projetar a sua voz no discurso conhecido pelo domínio masculino?

2.2 Enfim, as palavras femininas

No emblemático *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (2014) discorre sobre as dificuldades que as mulheres encontravam ao tentar se inscrever no espaço literário, indicando, em termos objetivos, como a limitação ao serviço doméstico e a falta de dinheiro fomentavam barreiras estruturais para o desenvolvimento da escrita feminina.

Em um outro texto, intitulado *Profissões para mulheres*, a autora aborda que, para além dessas questões objetivas, seria necessário observar uma questão subjetiva: tratava-se da influência nociva do estereótipo do Anjo do Lar à escrita das mulheres.

Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas. [...] Vocês, que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela – talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes

do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. (Woolf, 2013, n.p, grifo meu).

À vista disso, Woolf (2013) foi taxativa: para as mulheres conseguirem ter acesso à escrita seria necessário, prioritariamente, matar o fantasma do Anjo do Lar. Em outras palavras, matar o ideal passivo, oriundo da socialização feminina.

Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. Pois, na hora em que pus a caneta no papel, percebi que não dá para fazer nem mesmo uma resenha sem ter opinião própria, sem dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. E, segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; se querem se dar bem, elas precisam agradar, precisam conciliar, precisam – falando sem rodeios – mentir. [...] Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora. (Woolf, 2013, n.p, grifo meu).

Além de matar o Anjo do Lar, as escritoras, por sua vez, deveriam, também, segundo Gilbert e Gubar, matar “o monstro da casa”: “por outras palavras, as mulheres devem matar o ideal estético através do qual elas próprias foram ‘mortas’ na arte” (Gilbert; Gubar, 1979b, p. 17, tradução minha)²¹.

Na mesma perspectiva, na década de 1970, Hélène Cixous (2022) pensava sobre a necessidade de convocar as escritoras mulheres para a construção de novos corpos femininos na literatura e fomentava uma reflexão sobre a força das mulheres rebeldes, que eram encorpadas na cultura hegemônica no critério de monstruosidade.

Nessa esteira, Cixous (2022) aborda o mito da Medusa enquanto uma imagem feminina primordial, destacando que, embora o mito apresente, em certa medida, a imagem de mulheres que são capazes de afastar os perigos por meio das petrificações, condena-as ao silêncio na imagem de sua decapitação²².

²¹ “In other words, women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have been ‘killed’ into art” (Gilbert; Gubar, 1979b, p. 17).

²² “Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes. Precisava vê-los fugir, tapando os ouvidos, com as pernas e também outras partes do corpo bambas, ofegantes, já sentindo a mordida. Eu até achava essa cena engraçada. Porém, mais tarde, o Homem voltava de costas e, de um golpe forte, com sua espada ereta, sem nem mesmo olhar o que fazia, cortava a cabeça dessa infeliz. Fim do mito” (Cixous, 2022, p. 27).

A autora cansada de todas as decapitações²³, promove, em um discurso inflamado, o que seria a forma, por excelência, das mulheres forjarem uma nova realidade, um novo universo, para que, enfim, fosse possível devolver as suas línguas e fazer a Medusa sorrir:

Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento. Não é mais possível que o passado faça o futuro. Eu não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas eu me recuso a consolidá-los, repetindo-os; concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino. (Cixous, 2022, p. 41).

Para Cixous (2022), a escrita seria capaz de subverter a violência das ideias inertes, sustentadas também pelo silêncio imposto pela cultura patriarcal às produções femininas, que condenavam as mulheres a um destino de opressão.

No período da escrita do livro *O riso da medusa*, a autora passou a se questionar por onde andavam as escritoras, as mulheres que, através da escrita, seriam capazes de reconstruir os imaginários fragmentados. Empreendeu, então, uma busca para encontrar as mulheres alegres, livres, resistentes, as mulheres que antagonizavam a imagem da Medusa decapitada ao longo dos séculos, as mulheres que observava, com raridade, na literatura. Onde estariam?

Em 1962, comecei a escrever e a esperar que alguém se inclinasse sobre o corpo mutilado de Medusa e lhe devolvesse suas línguas vivas. Mas não, era Pai para todo lado e milhares de filhos furiosos ocupados a cercá-lo. No meio de todos, eu procurava minhas pares, mulheres com olhos e ouvidos na ponta da língua, e *corpos que falassem e rissem*. Não havia tantas assim pelo mundo. Com frequência, eu me queixava a meu amigo Jacques Derrida: *onde estão elas? As potentes, as férteis, as alegres, as livres*, a não ser minha mãe e algumas resistentes, essas belezas de vida que eu encontrava na literatura, raras e esplêndidas, não se encontravam em qualquer canto da realidade. E ele me dizia: se elas existem no texto, existirão na realidade, “um dia desses”. (Cixous, 2022, p. 28, grifo meu).

Encontrar tais mulheres tanto no mundo ficcional, quanto no mundo tangível, era a dificuldade e a frustração identificada por Hélène Cixous em uma década que havia pouco espaço social para as mulheres. Para Derrida, a resposta sempre estaria na literatura que, por seu poder representativo, poderia anteceder a existência dessas mulheres.

²³ “ao final, cansei-me dessas decapitações” (Cixous, 2022, p. 27).

À época, as poucas autoras e personagens encontradas por Cixous (2022) se relacionava ao fato de que a literatura é um campo discursivo impregnado de dimensões políticas, pois constitui-se um produto histórico que absorve a sociedade e acompanhava, desse modo, as estruturas de opressão destinadas ao feminino.

Mas, ao mesmo tempo, a literatura pode reagir à realidade. Ao perceber essa questão, e a necessidade de reação das mulheres para que novos corpos pudessem ser representados e acompanhados na realidade, Cixous (2022) afirmou: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos” (Cixous, 2022, p. 41).

O debate acerca da importância da escrita das mulheres se torna mais profícuo quando se enfatiza a necessidade do entrecruzamento identitário. A esse respeito, relembra-se as palavras de Gloria Anzaldúa (2000), em *Falando em línguas*: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo, em que é destacado que a escrita das *mulheres do terceiro mundo* funciona como um instrumento de resistência perante o apagamento sistemático a que os grupos subalternizados foram submetidos. Ademais, a escrita conseguiria manter viva a revolta frente às injustiças e fomentaria outras formas de existência.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. *Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá.* No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. *Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você.* Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. *Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.* (Anzaldúa, 2000, p. 232, grifo meu).

Reinventar novos corpos sustentados na literatura: esse parece ter sido o coro principal da crítica literária feminista, o que demonstra tanto uma reverência ao poder das palavras em produzir outras histórias quanto a percepção de que o corpo, muito além do que uma matéria abstrata, configura-se efetivamente uma matéria política.

2.3 A escrita feminina como força reativa: a eclosão de uma nova estética

Ao considerar a histórica luta da autoria feminina, e suas complexas tentativas de inscrever a própria existência no discurso artístico, percebe-se como as produções artísticas das mulheres no Brasil têm posicionado o corpo feminino no centro de suas elaborações, sendo possível vislumbrar o delineamento de uma nova estética no contemporâneo.

Para acompanhar o desenvolvimento da referida estética, faz-se necessário, primeiramente, conceber as transmutações ocorridas no seio das relações de gênero a partir do final do século XX e início do século XXI que, em certa medida, distanciam-se das percepções indicadas por Woolf (2013) e por Cixous (1986), provenientes de um período em que a escassez de mulheres escritoras era maior²⁴.

Entretanto, apesar das mudanças alcançadas pelas mulheres no âmbito literário e nas posições sociais, a persistência das articulações opressivas ainda se fazia presente, como pontuava, no início deste século, Constância Lima Duarte (2003) em *Feminismo e literatura no Brasil*:

Há quem defenda inclusive, que estes seriam tempos “pós-feministas”, pois as reivindicações (teoricamente) estariam atendidas e ninguém ousa negar a presença das mulheres na construção social dos novos tempos. Se o prefixo “pós” estiver sendo empregado (e lido) como explicitando uma fase posterior ao feminismo - agora ultrapassado e fora de moda - não posso concordar com a expressão. *Apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência.* Basta que lembremos do salário inferior, da presença absurdamente desigual de mulheres em assembleias e em cargos de direção, e da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física. (Duarte, 2003, p. 168, grifo meu).

Os nichos patriarcais de resistência persistem nas tentativas de perpetuar a subalternidade ao imaginário feminino. Para exemplificar as tentativas de exercer essa dominação simbólica, recorre-se a uma fala do então presidente do Brasil em 2019. Ao discorrer sobre a demarcação das terras indígenas, na Amazônia, e a influência das organizações

²⁴ Embora entre o século XX e o início do século XXI tenha ocorrido um modesto aumento no percentual de escritoras, cabe recordar o livro *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado, em que Regina Dalcastagnè (2012, n.p) apresenta um breve comparativo, entre os anos 1965-1979 e 2004, acerca da presença das mulheres na escrita literária: “Uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, indica apenas 31 títulos escritos por mulheres, isto é, 23,8%, número bem próximo ao alcançado pela pesquisa. É uma evolução pequena, quando se compara com o período 1965-1979, que foi alvo de levantamento similar. Entre os autores dos romances da época publicados por Civilização Brasileira e José Olympio, então as principais editoras, apenas 17,4% são de mulheres”.

internacionais sobre essa questão, afirmou que o “Brasil é uma virgem que todo tarado de fora quer” (G1, 2019, n.p).

A partir desta infeliz fala, é factível conceber que a força das distorções representativas inscreve, nesses corpos, a submissão. Classificando-os enquanto matérias à disposição da violação dos homens, *uma terra a ser conquistada*²⁵.

Nesse contexto, caracterizado por avanços e pela insistência de formas de submissão que sempre se atualizam, como os corpos femininos têm sido destacados nas últimas décadas no seio da autoria feminina contemporânea?

Para desenvolver esse questionamento, recorre-se ao texto *Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina* de Lúcia Osana Zolin (2021). A autora pontua o caráter de resistência das elaborações literárias das escritoras do século XX, que representam mulheres em estado de opressão, mas que estão profundamente conscientes de sua situação, problematizando, no espaço literário, a sua posição.

[Sobre as produções literárias das escritoras do século XX] Se de um lado, tais narrativas fazem emergir imagens de mulheres confinadas em espaços de opressão, se debatendo contra os mecanismos de cerceamento feminino vislumbrados por entre práticas sociais corriqueiras, por outro, ganha relevo o fato de tal estado de coisas estar sendo problematizado no universo literário, a partir da perspectiva feminina, historicamente tornada inócua. A escritora brasileira da segunda metade do século passado foi enfática, pode-se dizer, ao promover o desnudamento dos desmandos do patriarcado. Analisado a partir da perspectiva do feminismo crítico, o quadro comportava, grosso modo, dois grandes filões literários: a literatura canônica e/ou a contemporânea de maior circulação no país, reduplicando, via representação, ideologias tradicionais, como a patriarcal, entre outras; e a literatura de autoria feminina, imbuída da missão de protestar contra tais ideologias, sobretudo, contra aquelas calcadas na dominação de um gênero sobre o outro. A obra de Clarice Lispector abre alas para a tradição brasileira de escritoras feministas. *Os ontológicos contos de Laços de família, por exemplo, flagram personagens femininas em*

²⁵ Embora a classificação metafórica dos corpos femininos como matéria disponível à violação dos homens ainda seja utilizada na atualidade, essas imagens estão circunscritas no espaço literário e no imaginário coletivo há muito tempo. Em *Corpo e escrita: imaginários literários*, Sandra Regina Goulart Almeida (2012, p. 95) elabora uma análise sobre a utilização de imagens relacionadas à submissão feminina na construção dos mitos fundadores dos continentes colonizados. América, África e Ásia seriam terras virgens a serem *violadas*: “Desde os primeiros relatos de possíveis encontros coloniais entre a Europa e outros povos da América, África e Ásia, a terra a ser conquistada ocupava presença marcante no imaginário coletivo europeu [...] O corpo feminino passa, então, a simbolizar metaforicamente a terra conquistada e serve de instrumento para apropriações de imagens que remetem ao encontro dos dois mundos por meio de oposições de gênero. Em várias narrativas fundadoras não somente das Américas, mas também da África e da Ásia, a mulher nativa aparece como símbolo de um mito de origem fundador, ocupando um lugar relevante no imaginário nacional e corroborando na construção de uma identidade local, a serviço de uma ideologia que procura justificar a empreitada colonizadora”. Esse trecho convoca à reflexão acerca da violência direcionada às mulheres na criação de seus corpos. Perceber essa questão e pautar a hegemonia de certos modelos representativos tem sido um forte trabalho dos grupos acadêmicos alinhados ao pensamento que considera a impossibilidade de desvincular as matérias políticas, filosóficas, sociais, históricas e psicanalíticas da elaboração e da análise literária.

momentos de lucidez ou crise em relação ao lugar que ocupam na sociedade, firmando-se como um convite à reflexão e à contestação de paradigmas estabelecidos; em sua esteira, aparecem as obras de Lygia Fagundes Telles, de Nélida Piñon, de Lya Luft, de Helena Parente Cunha, entre tantas outras, de cujas páginas emergem, igualmente, figuras femininas inquietas, angustiadas, e conscientes de que se encontram fora de lugar. (Zolin, 2021, p. 307, grifo meu).

É factível entender a percepção de que a autoria feminina de parte do século XX, referente ao recorte proposto pela autora, fabricava corpos conscientes, mas inevitavelmente tristes. Havia, então, a inovação de sua inserção no discurso. Não obstante, essa inserção estava acompanhada de uma profunda limitação e esmorecimento.

Ainda sobre a produção da autoria feminina no final do século XX, interessa observar o livro *Que corpo é esse?* Elódia Xavier (2007) desenvolve uma tipologia do corpo para classificar os corpos das mulheres, considerando romances e contos do início do século XX até a data da publicação de sua obra em 2007.

No agrupamento realizado, Xavier (2007) propõe dez categorias de corpos femininos na literatura brasileira: o corpo invisível, o corpo subalterno, o corpo disciplinado, o corpo imobilizado, o corpo envelhecido, o corpo refletido, o corpo violento, o corpo degradado, o corpo erotizado e o corpo liberado. E utiliza autoras como Marilene Felinto, Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector, Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles, Fernanda Young, Márcia Denser, Lya Luft, Rachel Jardim, entre outras.

Curioso observar que todos os corpos femininos se posicionam sob o escopo de submissão²⁶. Destaca-se o *corpo liberado*, concernente às mulheres que abraçam a fluidez da vida e rejeitam algumas estruturas repressoras. Segundo a autora, a construção de corpos femininos a partir da perspectiva de liberdade indica uma inovação na autoria feminina brasileira, manifestando o sopro de novos tempos.

A narrativa de autoria feminina, da década de 90 para cá, vem apresentando protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento. Este processo é exatamente o conteúdo da narrativa, que nos leva da personagem enredada nos “laços de família” ou nas próprias dúvidas existenciais à personagem, enfim, liberada. [...] É satisfatório observar que o corpo liberado vem surgindo com certa constância em nossa literatura de autoria feminina, o que não acontecia antes. O que representa uma tendência social que permite às mulheres viverem plenamente ‘sua vocação

²⁶ Em uma nova edição de *Que corpo é esse?*, publicada em 2021, Xavier (2021) adiciona um novo tipo de corpo feminino: trata-se do *corpo caluniado*, que é, igualmente, constituído sob o viés de uma extensa opressão. Utiliza como exemplo o romance *Infâmia* de Ana Maria Machado (2011), em que a personagem tira a própria vida após experienciar uma série de calúnias.

de ser humano', sua sexualidade, enfim, sua transcendência. (Xavier, 2007, p. 169-196).

Percebe-se que Xavier (2007) vislumbra a representação do *corpo liberado* enquanto uma associação positiva, pois relaciona a liberdade às mulheres e expõe a tendência da autoria feminina de representar a emancipação em relação às amarras sociais. Entretanto, mesmo na classificação do *corpo liberado*, indica-se, de certa forma, uma experiência que é castrada, constituída como um efeito colateral à autonomia que seus corpos alcançaram.

Observa-se tal envergadura na leitura, realizada por Xavier (2007), de *A viagem de trem* de Rachel Jardim (2003). Trata-se de uma mulher que rejeita perder a sua independência para estar atrelada ao homem que ama:

“Amava sim, de um amor sem tempo, sem limite, sem fim e sem começo” (p. 344) -, mas se recusa a se prender a ele, pois “se sentia livre e aspirava até o último sorvo essa liberdade” (p. 345). [...] O conto termina com as palavras do narrador - “Estava livre e só na manhã de verão” (p. 345) -, que, ao associar liberdade e solidão, assinala o preço que o corpo liberado deve pagar. (Xavier, 2007, p. 180-181).

É possível reconhecer os avanços no que tange às novas formas de inscrever os corpos femininos na literatura brasileira e o seu aspecto de resistência. Mas, ao demonstrar que uma das facetas do corpo liberado é a solidão, circunscrita em uma espécie de condenação, “o corpo que deve pagar”, afasta-se a sua aceção positiva. O corpo feminino que sofre sanções tão profundas ainda carrega sobre si uma extensa marca da subjugação do patriarcado.

Diante desse cenário de transformação no seio da representação dos corpos das mulheres, seria possível para a autoria feminina fissurar o sistema patriarcal, mais uma vez, e destruir as imagens estanques de corpos femininos incompletos e infelizes? E, enfim, conceber corpos que não têm a sua emancipação atrelada a uma dívida, constituindo-se de maneira orgânica e pertencente?

Para responder, em parte, a esses questionamentos, e por acreditar que a verdadeira ruptura representativa do sistema patriarcal se faz através da complexa multiplicidade dos corpos femininos, é necessário observar a produção e transformação artística que realçam a existência de mulheres lésbicas, negras e brancas a partir dos anos 2010²⁷.

²⁷ A ênfase na pluralidade dos corpos, com base nos anos 2010, inspira outros questionamentos: como mulheres brancas, negras e lésbicas, historicamente posicionadas à margem, conseguiram obter algum grau de representatividade? Em que medida essas mudanças têm se produzido também em termos coletivos? Por uma via perigosa, pode-se perceber que capitalismo tem absorvido as pautas identitárias, no seio de suas construções, através de uma pequena abertura representativa às minorias sociais, falseando uma mudança na tônica de suas

Pois vislumbra-se, nesse período, uma outra forma de elaborar os corpos referenciados que, utilizando aspectos de resistência e transgressão, subvertem concepções hegemônicas sobre o que *deve ser* uma mulher, afastando as aceções existentes no imaginário coletivo acerca de corpos fragmentados, corpos que operam, sobretudo, segundo a estereotipagem, a falta, a desarmonia, o não pertencimento. Essa nova forma de construir corpos femininos será nomeada, nesta tese, com a rubrica de Estética da Reação.

Percebe-se o desenvolvimento dessa estética em uma variada produção artística, referente à música, à literatura, à fotografia e ao cinema. Nesse sentido, importa falar que os exemplos utilizados não são exaustivos, mas apenas um recorte empregado para evidenciar a diversidade da presença da Estética da Reação, em termos de plasticidades artísticas, no desenvolvimento dos diferentes corpos das mulheres e na respectiva elaboração da linguagem.

Utilizam-se, assim, os álbuns *Letrux em noite de climão*, *Letrux aos prantos* e *Letrux como mulher girafa*, da cantora Letrux (2017b, 2020e, 2023d), a obra fotográfica e o curta *O L é de lésbica*, da fotógrafa e diretora Juh Almeida (2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2024) e o livro *Amora* da escritora Natalia Borges Polezzo (2015).

Em Letrux (2017b, 2020e, 2023d), os corpos femininos despontam, em meio ao complexo contexto político brasileiro, destacando a sua autonomia. A ironia, a irreverência de suas letras e a sua interpretação, somadas à forte performatividade nos palcos e nos cliques, são traços de seu trabalho. Já na obra da fotógrafa Juh Almeida (2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2024), há a construção de um universo a partir da proeminência das mulheres negras. A artista combina o emprego de uma linguagem poética em suas legendas à profunda sutileza de suas fotografias e do seu curta, fomentando a possibilidade de vislumbrar formas diferentes de apreender a existência dos corpos femininos negros. Por fim, Natalia Borges Polezzo (2015) apresenta corpos de mulheres lésbicas em situações corriqueiras, ressaltando a naturalidade de sua experiência. Do seu livro de contos, percebe-se que tais mulheres não são encaradas enquanto um “corpo estranho”, mas como parte do todo, inevitavelmente circunscritas em várias esferas da sociedade.

elaborações. Nessa esteira, Nancy Fraser (2009) alerta que, ao deixar de lado o caráter coletivo da luta feminista, priorizando as questões de ordem individual, o feminismo permitiu que sua agenda fosse modulada pelos interesses neoliberais, apoiando a falsa ideia de que o individualismo e o carreirismo podem se constituir pautas coletivas no seio da luta feminista: “O capitalismo desorganizado vende gato por lebre ao elaborar uma nova narrativa do avanço feminino e de justiça de gênero” (Fraser, 2009, p. 25). Nesse cenário, o trabalho crítico desta tese reside em perceber as complexas razões para o maior espaço direcionado a tais produções, na atualidade, compreendendo tanto a luta feminista, quanto o engodo capitalista e, enfim, entendendo o que é consenso na crítica feminista há muito tempo: os direitos, a liberdade e as possibilidades de existência das mulheres não figuram em uma esfera inviolável, mas em uma estrutura que deve ser defendida diariamente. Pensar uma nova estética na autoria feminina contemporânea diz respeito ao fortalecimento da memória das mulheres e, portanto, à defesa de seus corpos.

Nessas obras, de forma bastante heterogênea, sobressaem aspectos de reivindicação dos direitos femininos, sob um pano que não é tecido por meio de uma política de confronto direto, mas por uma autoafirmação como uma forma de ocupação do espaço da mulher. As mulheres, reinventando a linguagem do opressor, parecem, enfim, falar para si mesmas. Essas características destacam a importância da obra de arte quando deslocada de suas linhas canônicas por colocar o enfoque em personagens que foram posicionadas à margem.

Trata-se de produções que consideram os corpos femininos pela ótica que restitui a sua humanidade, estabelecidos, desse modo, como desejantes, como uma matéria, por excelência, imperativa, sustentada por uma autorreferenciação que nega o silêncio direcionado à margem e rejeita acepções que, por tanto tempo, marcaram os corpos das mulheres como adoecidos, angelicais, infelizes, incompletos e sem direito ao desenvolvimento de sua própria subjetividade. Ao projetar o antagonismo frente às violências representativas, tal estética configura-se uma verdadeira reação à arte hegemônica.

2.3.1 Sob o signo da reação

Para discutir as faíscas reativas, por uma perspectiva filosófica, recorro à obra de Nietzsche, na qual o desenvolvimento do conceito de forças, concebidas como ativas e reativas, relaciona-se à vontade de potência. Esses conceitos funcionam como elementos basilares à sua obra, pois contribuem para a sedimentação de sua crítica à moralidade.

Em termos concisos, a sua crítica à moralidade concerne à rejeição dos valores platônicos e cristãos, profundamente arraigados na cultura ocidental e destacados, cada um à sua maneira, pela certeza de que o “sentido da vida” não reside no mundo material, mas sim no reino das ideias ou em um plano celestial. Por essa perspectiva, o mundo passa a ser dividido em dois: um físico e inferior e um metafísico e superior.

Para Nietzsche, a concepção de que a existência se resume a essas duas estruturas antagonistas promove a negação do presente e da vida terrena, limitando, pela via da moralidade, as potencialidades que os indivíduos podem ou não fazer e ser. Ao desafiar esses sistemas de valores, o filósofo propõe que o mundo é um infindável encadeamento de forças, que se transformam constantemente e preenchem a nossa existência em um movimento incessante.

E sabeis também o que é “o mundo” para mim? Devo mostrá-lo a vós em meu espelho? Este mundo: uma imensidão de força, sem princípio, sem fim, uma

grandeza fixa, férrea de força que não se torna nem maior nem menor, que não se consome, mas somente se transforma, como totalidade imutavelmente da mesma grandeza, um balanço sem despesas e sem perdas, mas também sem incremento, sem entradas, circunscrito pelo “nada” como seu confim. [...] como jogo de forças e de ondas de força ao mesmo tempo único e múltiplo, que se acumulam aqui e, ao mesmo tempo, atenuam-se em outro lugar, um mar de forças que se lançam e fluem para si mesmas, mudando eternamente [...]. Esse meu “além do bem e do mal” [...] Quereis um nome para este mundo? Este mundo é vontade de potência e nada além disso! E também vós mesmos sois essa vontade de potência e nada além disso! (Nietzsche, 2002, n.p).

O mundo, pela ótica nietzschiana, é composto por uma pluralidade de forças que afastam a existência de qualquer estabilidade e promovem uma contínua transformação da realidade. Nesse contexto, as forças não se apresentam de forma automática, sem impulsos. O mar de forças, o sopro da vida, são manifestados através da vontade de potência: essa força motriz, essa energia vital, que impulsiona o movimento de tudo o que existe.

Ou, como Nietzsche (2011, n.p) nomeou em *Assim falou Zaratustra*, a vontade de potência seria “a inexausta, geradora vontade de vida”, que proporciona a todos os corpos o desejo de “crescer, aumentar, atrair, adquirir predomínio — não já pela moralidade ou imortalidade, mas unicamente porque ‘vive’ e porque a vida é a vontade de poder”²⁸ (Nietzsche, 2001, p. 195).

Esse desejo transcorre na luta de forças, que pode ser descrita como o conflito entre entidades antagonistas, situadas na esfera de dominação e de submissão. As forças em conflito estão realçadas na leitura de Nietzsche efetuada por Gilles Deleuze²⁹. Influenciado também por

²⁸ A vontade de potência não diz respeito a uma aspiração por dominação, mas funciona como uma verdadeira manifestação da vida, é uma vontade que está presente em tudo o que existe: “Apenas onde há vida há também vontade: mas não vontade de vida, e sim - eis o que te ensino - vontade de poder!” (Nietzsche, 2011, n.p.). Embora a tradução de *Assim falou zaratustra* considere a noção de *Wille zur Macht* pela nomenclatura de *vontade de poder*, utilizo na minha redação, por questões políticas, o termo *vontade de potência*. Para justificar esse percurso de escrita, cito as palavras de Scarlett Marton (2024, p. 44-55) presentes no livro *Nietzsche, filósofo da suspeita*: “No Brasil, as divergências quanto à maneira de se compreender a vontade de potência já se expressam nas formas pelas quais os estudiosos traduzem a expressão *Wille zur Macht*. A meu ver, traduzi-la por vontade de poder, como preferem alguns, pode induzir o leitor a graves equívocos. Dentre eles, está o de tomar o vocábulo ‘poder’ estritamente no sentido político, contribuindo assim para reiterar as apropriações nazistas do pensamento nietzschiano [...]. Fazer de Nietzsche um defensor do nacionalismo e um pensador antissemita, associar a concepção de vontade de potência a um desejo de dominação política, remeter a noção de além-do-homem à ideia da superioridade da raça ariana: essas foram algumas das principais estratégias adotadas pelos ideólogos do nazismo”.

²⁹ Deleuze foi um dos comentadores de Nietzsche que mais deu relevo ao conceito de forças e aos termos ativo e reativo que, embora pouco utilizados pelo filósofo alemão, destacam-se por sua importância para a compreensão de sua obra, sobretudo acerca de suas preocupações cosmológicas. Afinal, os seres humanos, o mundo, o próprio universo e todos os seus mecanismos são entendidos como expressões, por excelência, do embate das forças, que é movido por essa energia primordial, nomeada vontade de potência. “Nem todos os comentadores de Nietzsche levaram em conta a teoria das forças. Os que a negligenciaram foram, por isso mesmo, obrigados a desconsiderar as preocupações cosmológicas. [...] Dentre os que levaram em consideração a teoria nietzschiana das forças, coube a Deleuze apontar de maneira decisiva sua relevância” (Marton, 1990, p. 66).

Baruch Espinosa, Gilles Deleuze (1976) expõe que, na obra nietzschiana, as forças ativas e reativas estabelecem-se em um corpo e se expressam a partir de sua relação umas com as outras.

O filósofo francês inicia o seu argumento com o célebre pensamento espinosano acerca da nossa ignorância a respeito da materialidade do corpo, de suas potencialidades e de seu alcance³⁰. Com base nessas reflexões, Deleuze (1976) faz um deslocamento e utiliza o corpo sob uma perspectiva metafórica. Corpo, então, não concerne, exclusivamente, a uma estrutura física ou biológica, mas a um sistema organizado pela relação das suas forças (ativas e reativas).

O que é o corpo? [...]. O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político. [...] Em um corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas ativas, as forças inferiores ou dominadas são ditas reativas. Ativo e reativo são precisamente as qualidades originais, que exprimem a relação da força com a força. (Deleuze, 1976, p. 21).

Nesse contexto, em que o embate das forças se faz presente em todos os corpos, a existência de uma força pressupõe a outra³¹. A força ativa caracteriza-se por seu desejo de dominação e subjugação, por seu poder criador, sua capacidade de instaurar valores, de afirmar a sua diferença, de transformar a realidade.

Em contrapartida, a força reativa é uma força de conservação, estruturada por seu desejo da manutenção do *status quo*, por sua incapacidade em afirmar-se criativamente, em propor novos valores, em reclamar o seu lugar no mundo. Por ser uma força fraca e passiva está eternamente subordinada ao desejo criador da força ativa.

Ainda para Deleuze (1976), há uma grande dificuldade em determinar as forças ativas pelo fato de que são forças vinculadas ao inconsciente, pois são provenientes dos desejos mais primordiais da existência. A força reativa, por outro lado, é consciente e tenta resistir ao desejo criador da força ativa. É uma força que se conforma com o mundo ao seu redor e os valores instituídos, evitando alterações de seu ambiente.

³⁰ Ao pensar na alma e nas abstrações existenciais, afasta-se cada vez do que não se pode escapar: o corpo. “Spinoza abriu às ciências e à filosofia uma nova via: não sabemos sequer o que pode um corpo, dizia ele; falamos da consciência, e do espírito, tagarelamos sobre tudo isso, mas não sabemos do que um corpo é capaz, quais são as suas forças nem o que é que elas preparam” (Deleuze, 1976, p. 61).

³¹ A força ativa só pode existir quando a força reativa lhe impõe resistência, visto que a criação inovadora, sua característica primordial, só é possível em um espaço desafiador. A força reativa também depende da existência da força ativa para limitar o nascimento do novo: “Na origem existe a diferença entre as forças ativas e as reativas. A ação e a reação não estão numa relação de sucessão, mas de coexistência na própria origem. De resto, a cumplicidade das forças ativas com a afirmação, das forças reativas com a negação releva-se no seguinte princípio: o negativo já está inteiramente do lado da reação” (Deleuze, 1976, p. 28).

Percebe-se como as forças ativas e reativas se apresentam de modo profundamente heterogêneo, circunscrevendo-se, respectivamente, na ordem e na obediência. Entretanto, apesar de suas dessemelhanças, é fundamental evidenciar que essas duas forças são expressão da vontade de potência.

Não só na força ativa mas também na força reativa existe vontade de potência. A análise genealógica considera a vida como vontade de potência mesmo quando ela é reativa, negativa, fraca, isto é, quando exprime uma vontade de nada, quando é niilista. A afirmação final de *A genealogia da moral* é justamente esta: o homem prefere querer o nada do que nada querer; a vontade de nada, a revolta contra as condições fundamentais da vida, ainda é vontade de potência. Por quê? Porque permite dar um sentido à vida, à própria vontade de potência. (Machado, 1999, p. 69).

Dito isso, ao compreender a proeminência e a profundidade filosófica dos estudos nietzschianos acerca do significado da força reativa, que tem como ponto nevrálgico a impossibilidade de vislumbrar, em sua composição, uma envergadura criadora e de afirmação de vida, percebe-se a tensão entre tal entendimento e a forma como a reação é utilizada nesta tese.

Proponho, então, uma inflexão da definição nietzschiana de reação para acompanhar a autoria feminina contemporânea. Nessa inflexão, a reação não seria uma resposta passiva que se justifica apenas em função do que reage, mas uma força criativa que afirma a própria existência e, nesse deslocamento, refuta as representações opressivas³².

Nesse sentido, o poder de criativo de transformação, persistente nos aspectos reativos das artistas contemporâneas, reside no diálogo com as margens, pois a sua negação diante das representações hegemônicas suspende a normalidade da sujeição dos corpos femininos, promovendo, então, a criação de corpos alegres, como propôs Cixous (1986) cerca de 40 anos atrás. Por outro lado, ao fomentar a criação de novos imaginários, que fazem nascer outras possibilidades de existência do feminino, dizem sim à sua identidade.

À vista disso, a reação, como estética, é entendida como uma estratégia artística utilizada pela autoria feminina para a elaboração de seus corpos. Mas, muito além disso, a reação não trata apenas da visibilidade dos corpos elaborados pelos sujeitos que os compõem. Diz respeito, sobretudo, a uma criação que não compactua com a esterilidade da estereotipação e que permite o renascimento das mulheres dentro de estruturas emancipatórias, oferecendo-

³² Assim, as produções artísticas circunscritas, nesta tese, consolidam-se em um duplo movimento: afirmam a própria subjetividade e negam as construções opressivas.

lhes a oportunidade de uma associação positiva, de uma nova vida e de valores que não estão subjugados à cultura hegemônica.

3 Letrux

Nascida na cidade do Rio de Janeiro, em 1982, Letícia Novaes é uma cantora, compositora, escritora e atriz carioca. Nas suas obras, destaca-se a sua envergadura performática, literária, sonora e visual.

Nesse emaranhado de fazeres artísticos, Letrux se considera, acima de tudo, uma escritora: “sinto que sou antes de tudo, escritora. Canto porque tenho um negócio dentro de mim, que não é exatamente um pássaro, mas uma força, um querer, um devir. Mas escrevo muito, todo dia, nem que seja uma frase” (Letrux, 2018a, n.p). Na sua produção, a literatura está categoricamente circunscrita, tendo a autoria feminina um espaço particular. Com frequência, cita escritoras como Clarice Lispector, Sylvia Plath e Hilda Hilst³³ e denomina a sua escrita e a sua arte enquanto uma elaboração feminina.

Na década de 2000, Letícia Novaes formou a sua primeira banda, nomeada Letícios que, embora reconhecidamente pouco profissional, já trazia em seu nome a marca que a acompanharia durante toda a sua carreira: uma extensa reflexão acerca das subjugações identitárias, indicada, nesse caso, através da presença do radical “Let”. A artista decidiu que sempre usaria o radical de seu nome, “Let”, em seus projetos, devido ao entendimento referente à relevância de destacar a presença da autoria feminina em um meio majoritariamente masculino³⁴. O radical se repetiria nos seus próximos projetos Letuce e Letrux.

Letuce foi um duo de MPB, composto por Letícia Novaes e Lucas Vasconcellos entre 2007 e 2016. Durante os nove anos em que esteve em atividade, Letuce alcançou uma certa notoriedade na cena musical alternativa da cidade do Rio de Janeiro. Desse projeto, foram lançados os discos *Fuga pra Cima dos Outros e de Mim*, em 2009; *Manja Perene*, em 2012; e *Estilhaça*, em 2016.

Em 2017, a partir do lançamento do álbum *Letrux em noite de climão*, nasceu, então, o seu novo projeto: Letrux. No mesmo ano, conquistou o prêmio de melhor disco na categoria *SuperJúri do Prêmio Multishow*. E em 2020, o álbum *Letrux aos prantos* recebeu uma indicação ao *Grammy Latino* na categoria *Melhor Álbum de Rock ou Música Alternativa em Língua Portuguesa*.

³³ Tais autoras aparecem no seu projeto intitulado *Línguas e poesias* (Letrux, 2019b), show em que a artista canta músicas em português, inglês, francês, espanhol, e italiano, e declama poesias, demonstrando a força das variadas formas de construção de sentido em seus projetos artísticos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vh7F_ff8xw&list=PL4TtDTTPZyatjyiQITjPaYD5_07Ncfsku.

³⁴ “O nome é bobo [Letícios], eu sei mas pra mim era um statement forte de que as composições eram minhas, vinham da minha cabeça. Ser menina com um monte de irmãos, primos e amigos foi me deixando atenta desde sempre à importância da autoria” (Letrux, 2020f, n.p).

A progressão de sua carreira, relacionada principalmente ao passeio entre o eufórico *Letrux em noite de climão*, o melancólico *Letrux aos prantos* e o desafiador *Letrux como mulher girafa* configura-se sob o escopo de uma forte resistência mediada por uma espécie de política de negação à ideia comum do que é o feminino, encorpada nos seus posicionamentos políticos e nas suas obras artísticas³⁵.

Devido ao tom que as suas obras assumem, os corpos femininos despontam de formas diferentes, mas se atravessam de um modo muito simbiótico. Ao destacar os inúmeros cenários em que o espaço das mulheres pode se estruturar, a obra da artista carioca consegue transpor o que há de elementar à existência humana e, desse modo, às mulheres: a inevitável ambivalência que nos constitui.

Como efeito colateral de sua produção artística, Letrux (2020c) promove, através do poder da linguagem, a humanização dos corpos femininos, negando os modelos estanques que reduziram o lugar da mulher na sociedade e na arte.

A resistência é falar, é tocar em assuntos que querem passar por tabu. Eu tenho palavrão nas minhas músicas. No *Letrux em noite de climão*, tem uma música sobre sapatonice. Ainda hoje querem nos encaixar em categorias de princesas, mas tem horas que eu não me freio. [...] Liberdade é não ter medo. [...] Eu abordo temas de sexo, eu abordo questões malucas sobre as quais minha avó jamais poderia cantar. Minha avó fica até meio assim (risos), mas ela me admira, ela fala que, hoje em dia, pode fazer tudo e fica maravilhada. Mas a música tem esse poder, essa liberdade contemporânea de você poder falar a letra que você quiser, quando há alguns anos a censura proibia. Então, agora é a hora da gente falar tudo que a gente quiser. Minha avó sofreu muito por questões de machismo há 60 anos e é muito louco pensar que isso não faz muito tempo. Tomara que a gente continue evoluindo. (Letrux, 2020c, n.p).

Ao considerar a fala como um instrumento de resistência, Letrux (2020c) acompanha as proposições de Hélène Cixous (2022) acerca da força presente na expressão das mulheres. Para a crítica francesa, o acesso das mulheres à fala seria uma verdadeira transgressão, principalmente quando essa fala fosse direcionada a outras mulheres.

É hora de a mulher imprimir sua marca na língua escrita e oral. Toda mulher conheceu o tormento da chegada à palavra oral, o coração a ponto de explodir,

³⁵ Anteriormente, em 2015, publicou *Zaralha*, mas como o projeto Letrux ainda não existia, a artista assinou o livro como Letícia Novaes. Em 2021, publicou o livro *Tudo que já nadei*. Entre 2020 e 2022, escreveu uma coluna mensal na revista Gama. Também produziu os álbuns de remixes intitulados *Letrux em noite de pistinha* e *Prantos pandêmicos*, releituras do *Letrux em noite de climão* e do *Letrux aos prantos* respectivamente. Ademais, em 2021 divulgou os singles *Isso aqui é um campo minado*, *Sai da minha cabeça*, *We're all alone together* e *I'm trying to quit*. Neste último, lançado em meio ao pico pandêmico brasileiro de 2021, a cantora parece confrontar o assombro dos óbitos em massa, o luto coletivo e o profundo medo da morte, vociferando: “Meu batimento cardíaco no suvaco esquerdo/Eu estou viva/Viva” (Letrux, 2021, n.p).

às vezes a queda ao perder a linguagem, o chão, a língua fugindo, de tanto que falar em público é, para a mulher – e eu diria até mesmo: somente abrir a boca –, uma temeridade, uma transgressão. Dupla aflição, porque, mesmo se ela transgredir, sua palavra esmorece quase sempre na surda orelha masculina, que não compreende na língua a não ser aquilo que fala ao masculino. *É escrevendo, a partir da e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio. Que ela escape da armadilha do silêncio.* (Cixous, 2022, p. 53-53, grifo meu).

Nessa conjuntura, percebe-se que a obra de Letrux escapa da armadilha do silêncio, por ressaltar temas como o desejo feminino, que por muito tempo foi impossibilitado de compor a linguagem das mulheres, subvertendo, assim, as imagens cristalizadas sobre o seu espaço na sociedade.

Além disso, em sua obra, a presença dos corpos das mulheres se associa a uma forte absorção do cenário político brasileiro, determinando, nesse sentido, uma formulação crítica do tempo em que foram construídas e demonstrando que a literatura é uma substância histórica que pode acompanhar a realidade.

Dito isso, faz-se necessário, primeiramente, vislumbrar o contexto em que seu trabalho começou a ser desenvolvido para que seja possível perceber como o contorno dos corpos femininos se estabeleceu enquanto uma resistência a cenários que intencionam minar a subjetividade dos grupos impostos à margem, sobretudo as mulheres.

3.1 Um grande clima

Letrux em noite de climão foi escrito, entre 2015 e 2016, em meio às turbulências políticas em que o Brasil havia se afundado, relativas ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e constituídas por uma guinada reacionária do poder político³⁶.

O governo Dilma ficou conhecido pela relevância atribuída às questões de gênero, concernente ao desenvolvimento de políticas direcionadas às mulheres e por um maior quantitativo de mulheres nos ministérios. No plano simbólico, a eleição da primeira mulher como presidenta significava a possibilidade de uma transformação substancial na sociedade brasileira. Tal possibilidade era constantemente reiterada nas falas da presidenta, como, por exemplo, durante o discurso de posse de seu primeiro mandato:

³⁶ O disco possui 11 faixas, além da INTRO e do Interlúdio.

Venho para abrir portas para que muitas outras mulheres, também possam, no futuro, ser presidenta; e para que – no dia de hoje – todas as brasileiras sintam o orgulho e a alegria de ser mulher. Não venho para enaltecer a minha biografia; mas para glorificar a vida de cada mulher brasileira. Meu compromisso supremo – eu reitero – é honrar as mulheres, proteger os mais frágeis e governar para todos! (Rousseff, 2011, n.p).

Após a destituição do governo Dilma, em 2015, determinou-se, no novo governo, o afastamento das mulheres dos cargos de liderança, a extinção do Ministério voltado às minorias e, por consequência, a diminuição de políticas públicas direcionadas aos referidos grupos.

Por considerar que o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff caracterizou-se como um marco significativo no contexto histórico brasileiro, importa perceber os impactos provocados por sua destituição no plano objetivo e subjetivo das questões de gênero:

O governo de Dilma Rousseff ficou caracterizado pela maior presença de mulheres nos ministérios. Durante as duas gestões foram empossadas 18 ministras e uma presidenta de empresa pública. Houve o fortalecimento da Secretaria de Políticas para Mulheres com a indicação de uma ministra ligada ao movimento feminista e o aumento do orçamento da pasta em aproximadamente 18%. Em 2015, após reforma ministerial, a secretaria passaria a ter status de ministério com a criação do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos. No dia seguinte à posse do governo interino de Michel Temer, esse cenário foi reconfigurado. A foto do novo gabinete ministerial revelava a ausência de mulheres, de negros, de índios e de jovens dentre outras faces identitárias. [...] Paralelamente a isso, o governo extinguiu o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos, passando suas atribuições ao Ministério da Justiça (MJ). [...] De 2016 para 2017, o corte no orçamento da Secretaria chegou a 61%, e a maioria das políticas iniciadas nas gestões de Lula e Dilma Rousseff foram descontinuadas. (Rubim; Argolo, 2018, p. 17-18, grifo meu).

A retração das políticas públicas direcionadas às mulheres e do espaço ocupado por mulheres nos cargos mais altos do Executivo promoveu um retrocesso nas práticas que intencionavam dirimir a desigualdade de gênero no país. Limitava-se, desse modo, o potencial de as mulheres ultrapassarem os lugares de subjugação e a capacidade imaginativa de sonhar novas vidas.

Nessa atmosfera, *Letrux em noite de climão* é um passeio de sua protagonista por meio de uma noite estranha. A artista compõe a alegoria do *climão*, uma espécie de nevoeiro que pairava em todo o país, um grande clima, um grande desconforto que a sua personagem feminina absorve, mas que, apesar disso, transita nas músicas destacando a autonomia de sua existência.

Consequentemente, seu trabalho propõe, como efeito colateral, um modo de contrapor as formas hegemônicas de existência, entendidas em linhas gerais como as únicas formas a serem celebradas, promovendo um verdadeiro ato de resistência. Dimensiona-se a força da autoria feminina enquanto estrutura capaz de fomentar imaginários que não transitem sob a ótica androcêntrica, em que as mulheres têm o seu espaço de atuação cerceado ou reduzido, como na música *Puro disfarce*.

3.1.1 Puro disfarce

Em *Puro disfarce*, Letrux (2017b) constrói uma personagem que reivindica a autonomia de sua existência e afirma a imponência de seu desejo sexual, opondo-se às seculares representações que enquadraram as mulheres enquanto indivíduos impossibilitados de experienciar o próprio desejo.

Foi nessa vida que eu te quis
Da próxima vez venho ao contrário
Venho sem seu aval
Se meu corpo é meu
Ou é do carnaval.
[...]
É que pra você eu tiro o chapéu
Além da roupa toda, que escarcéu
E dessa vez, sem truques vou querer
Algo que me diga qual vai ser
E se não vem em sonho eu vou pagar
Remédio e terapia e naufragar
Nasci com o cu pra lua e o pé no mar.
(Letrux, 2017b, n.p).

Observa-se no trecho “É que pra você eu tiro o chapéu/Além da roupa toda, que escarcéu” (Letrux, 2017b, n.p) que a comicidade, traço recorrente de sua linguagem, contribui para a construção de uma atmosfera de autoafirmação do espaço feminino, uma vez que não precisa da autorização de uma figura masculina para expressar o seu desejo.

Essa postura parece contrastar com o início da música em que a personagem reconhece alguma dependência da figura masculina: “Foi nessa vida que eu te quis/Da próxima vez venho ao contrário/Venho sem seu aval” (Letrux, 2017b, n.p), mas que depois projeta uma ruptura sarcástica: “É que pra você eu tiro o chapéu/Além da roupa toda, que escarcéu” (Letrux, 2017b, n.p), evidenciando a proeminência de sua existência.

Ademais, a utilização da frase “Nasci com o cu pra lua” (Letrux, 2017b, n.p) destaca mediante o humor que, apesar das dificuldades, a sorte é o seu destino. A palavra “cu” aparece também como uma instrumentalização política da linguagem em sua música, pois promove uma ruptura com a imagem de “princesa” comumente associada às mulheres.

Letrux (2017b), então, antagoniza as imagens representacionais de mulheres submissas, sem desejos sexuais, inadequadas, infelizes, trágicas e constrói uma noção de pertencimento da própria existência, demonstrando, a partir de uma força profundamente irônica, o poder reativo da arte na constituição de outras formas de conceber os corpos femininos.

3.1.2 Que estrago, ninguém perguntou por você

Os aspectos de reatividade, na obra de Letrux (2017b), circunscritos na temática da sexualidade e, sobretudo, da imposição do desejo feminino, também estão presentes em *Que estrago*. Trata-se de uma referência à lesbianidade que se manifesta de forma orgânica.

E que estrago que cê fez lá na minha casa
 E que estrago que cê fez lá na minha cama
 Garota, toma tenência
 Garota, me põe pra jogo
 E que olhada que cê deu aqui na minha cara
 E que milagre que cê fez com as duas mãos
 Cuidado, o farol tá aceso
 Cuidado, maré tá enchendo
 Suas pernas cruzadas
 Suas pernas abertas
 Sua boca lacrada
 Sua boca aberta
 Seu corpo fechado
 Seu corpo
 Por perto.
 (Letrux, 2017b, n.p).

Letrux (2017b) recorre ao humor para tratar da sexualidade feminina, circunscrita nas metáforas do “milagre realizado com as duas mãos”, do “farol aceso” e da “maré enchendo”. Essas imagens simbolizam a força da relação sexual entre duas mulheres.

Interessante notar como a artista aborda a sensualidade e a sexualidade a partir da ênfase do desejo feminino que aparece mais uma vez de forma imponente e desvinculado de imagens de repressão e de subjugação.

A temática lésbica desponta em outra música do *Letrux em noite de climão*, mas, dessa vez, corporificada no clipe da música *Ninguém perguntou por você*. A letra não traz indícios de uma ruptura com a heterossexualidade, apenas trata de um amor imaginado:

Já tive tudo com você
Dois filhos com você
Na minha cabeça com você
Tudo com você.
Conta conjunta com você
Suruba com você
Na minha cabeça com você
[...] Lance livre imaginário.
A gente só serviu no sonho
A gente só prestou dormindo
Amor fantasma camarada.
(Letrux, 2017b, n.p).

No clipe, duas mulheres iniciam um flerte desde o primeiro contato visual, passando posteriormente a uma dança permeada de sensualidade e alegria. Para Letrux (2019a, n.p), “[o clipe] É muito forte. Conta a história de duas mulheres lindas. O clipe é bem tesudo, só que não é só isso: mostra também a alegria de viver”.

Figura 1 – Clipe Ninguém perguntou por você³⁷



Fonte: Letrux (2019).

Ao evocar a sensualidade existente entre duas mulheres, Letrux (2019d) realça a existência do desejo das mulheres e entre as mulheres, enfatizando a sua liberdade. Foge aos

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e6KSPpKBHUw>.

alicerces da cultura patriarcal ao apresentar protagonistas que não estão concebidas de acordo com a sexualidade hegemônica e, ao mesmo tempo, estabelecem-se em uma situação de naturalidade.

Assim, ao afirmar o acesso ao desejo, persistente nesses corpos, e rejeitar papéis sociais estereotipados acerca de quem são as mulheres lésbicas, o trabalho de Letrux (2017b) se destaca enquanto estrutura basilar às proposições reativas, produzindo corpos que insurgem frente ao apagamento³⁸.

3.1.3 Hysteria

Ainda sob forte influência do grande clima que o país experienciava, à época da elaboração e divulgação do *Letrux em noite de climão*, Letrux apresenta a música *Hysteria*, composta em 2017 para o fortalecimento do Projeto Hysteria³⁹. A música aborda uma provocação referente as relações entre o capitalismo e as imposições normativas sobre a aparência das mulheres.

Eles tentam me vender shampoo com suas bundas
 Eles tentam me vender seus carros com seus cabelos longos e lisos
 E tudo que eu quero é ir à praia e pegar sol nos mamilos
 Eles me disseram que eu deveria estar maquiada todos os dias
 Eles zombaram das minhas calças largas.
 (Letrux, 2017a, n.p, tradução minha)⁴⁰.

Letrux (2017a) utiliza, nessa composição, uma ironia concernente ao fato de que shampoos não são associados a bundas, tampouco carros a cabelos grandes. Destaca-se que a pressão social, produzida no seio do capitalismo acerca da aparência dos corpos das mulheres, incide, de modo direto ou indireto, na elaboração de seu imaginário. Cabelo grande e bunda são

³⁸ Em *Heterossexualidade compulsória*, Adrienne Rich (2010) discorre sobre como o apagamento da existência lésbica nos meios representacionais funciona como um instrumento de controle da subjetividade das mulheres, intencionando ratificar a heterossexualidade como única opção às mulheres: “Algumas das formas de o poder masculino se manifestar são mais facilmente reconhecidas do que outras, ao reforçar a heterossexualidade sobre as mulheres. No entanto, cada uma das que eu listei vem adicionar-se ao feixe de forças pelo qual as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios. [...] o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas das formas óbvias de compulsão, [...] expressando o controle da consciência feminina” (Rich, 2010, p. 26). Nesse contexto, ao afirmar a existência lésbica em seu trabalho, Letrux (2017b) rompe com a tradição que, historicamente, tentou impedir o desenvolvimento de sua sensibilidade.

³⁹ Hysteria é uma plataforma digital de conteúdo produzido e direcionado às mulheres.

⁴⁰ “They try to sell me shampoo with their asses/They try to sell me their cars with their long straight hair/And all I wanna do is to go to the beach and get some sun on my teats/They told me I should be maked up everyday/They made fun of my large pants” (Letrux, 2017a, n.p).

referenciados a imagens primordiais de feminilidade, assim como o uso diário de maquiagem. Em contrapartida, usar calças largas é uma característica que foge aos limites impostos à sua existência.

A personagem rejeita o uso de seu corpo como espelho de um modelo enrijecido e afirma a insatisfação com as referidas pressões, apontando que, apesar de tudo o que lhe dizem para comprar, para fazer, como se vestir ou como manter o seu cabelo ou o seu rosto, tudo o que quer fazer é ir à praia e pegar sol nos mamilos. Demonstra, enfim, um caráter de extrema transgressão, visto que às mulheres é negada, em termos culturais e legais, o trânsito pelas cidades sem o corpo coberto.

Além disso, a música sugere que, por gerar a vida, as mulheres são o princípio da existência, instituindo um respeito à ancestralidade e, por consequência, à memória feminina, que aparece na imagem de mães, avós e filhas.

Mulher presença
 Mulher princípio
 Eu tava dentro da minha mãe
 Minha mãe tava dentro da minha avó
 Minha avó tava dentro da sua mãe
 Não tem fim.
 (Letrux, 2017a, n.p)⁴¹.

Ao evocar a memória feminina enquanto estrutura essencial ao fortalecimento de sua subjetividade, Letrux (2017a) constrói imagens que posicionam a proeminência da existência das mulheres, fomentando uma oposição às imagens de subalternidade referentes a quem as mulheres podem ser.

A oposição às imagens de subalternidade desponta na composição do clipe da música. Letrux aparece vestida de calça, com um casaco vermelho, utilizando o capuz, a mão no bolso e o ombro carregando uma sacola, em uma postura completamente rígida, à espera do sinal verde para atravessar na faixa de pedestre.

O sinal abre e, contrariamente ao que imagina o espectador, ela não anda pela faixa, mas vira à esquerda na mesma calçada. Esse gesto parece anunciar o que será indicado no clipe: a rejeição à expectativa do outro, que se configurará como um verdadeiro ato de libertação.

⁴¹ Esse trecho remete ao *Interlúdio* de Letrux em *noite de climão*. No álbum, o referido trecho apresenta-se em espanhol: “Yo dentro de mi madre/Mi madre dentro de mi abuela/Mi abuela dentro de su madre/Dentro, dentro” (Letrux, 2017b, n.p).

Figura 2 – Clipe Hysteria⁴²

Fonte: Letrux (2017).

O ato de libertação é construído quando Letrux vai se desfazendo de todas as coisas que engessam a sua postura: a sacola, os óculos, o capuz junto com o casaco, a calça, a camisa, a amarração nos cabelos e, por fim, o sutiã.

Figura 3 – Clipe Hysteria



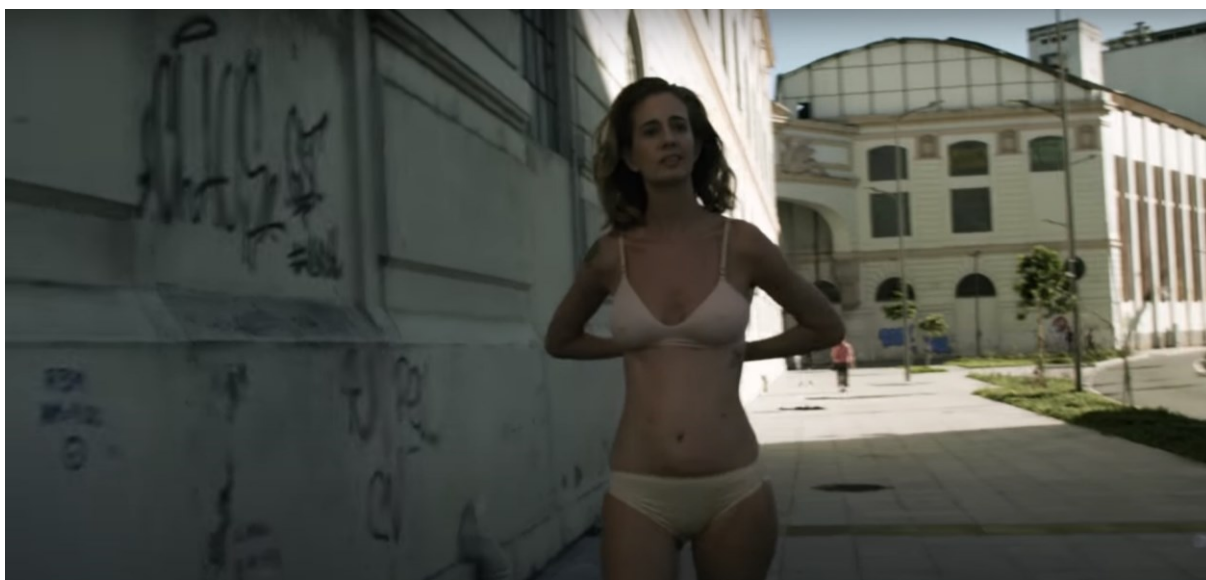
Fonte: Letrux (2017).

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pryzq06Qi64>.

Tudo parece libertá-la, trazendo-lhe uma nova vida e, por consequência, transmutando as suas expressões faciais que assumem um olhar confortável e tranquilo, contrapondo a atmosfera incômoda que pairava sobre o seu corpo no início do clipe.

Os artefatos que a cantora vai se desfazendo funcionam como espécie de controle. Ao final, a organicidade de seu corpo exposto pelas ruas parece acentuar que a sua existência vai ser, enfim, engendrada por suas próprias mãos.

Figura 4 – Clipe Hysteria



Fonte: Letrux (2017).

As questões políticas, orientadas pela desestabilização dos governos brasileiros, que inevitavelmente incidiam na vida das mulheres, continuariam inspirando os próximos trabalhos de Letrux. Com a passagem dos anos, e a consolidação da envergadura conservadora, a artista assumiria uma nova característica no seio de sua produção: a melancolia, considerada nesta tese uma estrutura de resistência diante do intolerável.

3.2 Por uma guinada melancólica

“Delírios coletivos sedentos de morte, cujo horrível grito - ‘evviva la morte’” (Nietzsche, 1998, p. 132). O agouro desafortunado proferido por Nietzsche (1998) em *Genealogia da Moral* descreve o que viria a ser, de alguma forma, o delírio fascista, onde a temática do extermínio dos inimigos, das diferenças, ou seja, da outridade, situa-se enquanto sustentáculo ideológico.

Inspirado no horrível grito descrito por Nietzsche, Laymert Garcia dos Santos (2018), publicou, no período das eleições presidenciais de 2018, o texto *Viva à morte!* O autor destaca que a morte, enquanto projeto fascista, consistia em uma plataforma política do então presidenciável e, desse modo, estaria presente tanto nos seus atos discursivos como nas suas políticas públicas.

Vivemos no Brasil um desses momentos em que a morte está sendo enunciada e justificada em todas essas suas modalidades, um momento em que a morte torna-se o projeto de vida de um candidato à presidência da República e de seus seguidores. Sua pulsão de morte exige que morram os brasileiros pela indiferença, pelo desprezo, pelo ódio, de fome, de frio, mas também pela ação de balas reais na noite das periferias, nas batidas policiais, nas delegacias, na distante Amazônia cobiçada por mineradoras, madeireiros e pelo agronegócio, nas manifestações pacíficas, nas greves... (Santos, 2018, n.p).

Nessa atmosfera de depreciação da vida, a corrida presidencial de 2018 foi marcada por discursos referentes ao extermínio da alteridade e à celebração da violência como forma fundamental de combater as diferenças, configuradas por grupos sociais subalternos, a exemplo das mulheres, dos LGBTs e das pessoas negras.

Após a vitória presidencial e a instituição do novo governo no país, Letrux (2019e) relata como a turnê do *Letrux em noite de climão* em 2019 foi atravessada pelo medo e pela angústia manifestados pelo seu público.

Porto Alegre, Florianópolis e Curitiba. 3 capitais com alto índice de votos no atual presidente do país. [...] E em todas essas cidades, senti: as pessoas estão cansadas, com medo. Manter a luz acesa no meio do breu é brabo, tem hora que falta fôlego. Muita professora vai ao show, lamenta, chora o medo comigo. Muitas pessoas da comunidade LGBTQI vão ao show. Me abraçam, sentem um breve alívio momentâneo naquele instante que a música vibra o couro cabeludo e sacoleja corpos tão diferentes e por isso mesmo tão bonitos. (Letrux, 2019e, n.p).

A artista demonstrava acompanhar o temor dos grupos minoritários diante de um governo que proferia discursos que os rejeitava, engendrando, na época, um ambiente de desânimo, frustração e melancolia.

Essa atmosfera foi potencialmente expandida em 2020 com o coronavírus. No seio do caos político-sanitário do apocalipse viral, o governo brasileiro promoveu políticas públicas e discursos que negligenciaram a vida dos brasileiros, banalizando, muitas vezes, a quantidade de mortes em massa, provocadas pelo vírus.

A esse respeito, interessa acompanhar alguns trechos presentes no livro *Arquivo pandemia*: diários íntimos, recortes poéticos, históricos, geográficos, políticos, antropológicos, artísticos, psicossociais do isolamento publicado em meio à pandemia em 2020. Os textos acompanham o desolamento da população que experienciava o medo da morte e o luto coletivo: “A imagem das covas rasas, das mortes sem rituais e sem adeus me fez pensar que chegamos no fundo do poço do desprezo em relação à vida” (Brito, 2020, p. 364). O desolamento da população se potencializava com o comportamento do então presidente: “Impossível não acordar chorando. Temos um presidente que não deu até agora uma palavra de acolhimento às pessoas que perderam pessoas queridas” (Salles, 2020, p. 205).

Nesse contexto, pairava uma atmosfera profundamente melancólica no país, impulsionada pelo alarmante número de mortes e pela ausência de empatia do presidente. Sobre esse período, Calazans e Matozinho (2021) afirmam:

150 mil mortes em seis meses, o cotidiano de um corpo não velado e abandonado no supermercado, um Brasil que, melancólico de si mesmo, de seu próprio nome, queima inteiro em brasas, aos olhos irresolutos de um presidente que acha digno dizer que não tem vocação para cozeiro. (Calazans; Matozinho, 2021, n.p).

Ao acompanhar a atmosfera reinante da época, a obra de Letrux vai absorver a melancolia presente no país. Entretanto, essa melancolia não aparece como uma disfunção corporal, mas, sim, como um sentimento impreterivelmente humano⁴³ e, nesse caso, como uma forma de reação às políticas opressivas.

3.2.1 Abalos sísmicos

Para subverter as acepções comuns sobre quem são as mulheres melancólicas, Letrux divulgou, em 13 de março de 2020, o seu novo trabalho: *Letrux aos prantos*. O disco foi lançado pouco mais de um ano após o governo de extrema-direita chegar ao poder e poucos dias antes da maioria das capitais brasileiras decretarem quarentena devido à pandemia do coronavírus.

No álbum, o pranto melancólico se estabelece como uma reação primordial às atmosferas opressivas, às atmosferas que tentavam sufocar a subjetividade dos grupos impostos à margem. A sensibilidade poderia, então, promover a manutenção de sua integridade.

⁴³ Como lembra Gaston Bachelard (2013): “Pesadas lágrimas trazem ao mundo um sentido humano, uma vida humana, uma matéria humana” (Bachelard, 2013, p. 67).

Talvez o Climão fosse mais direto nas letras. Não sei. Neste, estou mergulhando em algo que envolva mais a emoção. Os últimos anos foram muito difíceis, a eleição de 2018 foi horrível. Percebi muita gente da minha família, pessoas do mundo, muito cínicas. Houve um deboche, que falei: “Não quero ser debochada, quero ser sensível”. (Letrux, 2020a, n.p).

Essa é a tônica do *Letrux aos prantos*: uma sensibilidade visceral que escoia o pranto das mulheres, não como uma desestabilidade, ou uma anomalia corporal, mas como estrutura que compõe os nossos corpos e, mais ainda, que pode promover uma postura de resistência frente a situações que não se pode tolerar.

Um forte exemplo dessa característica concerne à música *Abalos sísmicos*, em que a sensibilidade visceral desponta enquanto um elemento inalienável da existência, como um elemento estruturante.

Me abalo e me abalo muito
Nasci abalada um tanto enrolada
Por isso eu canto com essa cara de espanto
[...]
Acordei bem mas o país não colabora
[...]
Me abalo e me abalo muito
Não fui acostumada com terremoto,
Eu me abalo e me abalo muito.
(Letrux, 2020e, n.p).

No trecho *Acordei bem, mas o país não colabora*, Letrux (2020e) utiliza um tom melancólico para afirmar que, apesar de se sentir bem em uma perspectiva individual, o contexto político brasileiro impossibilitava uma satisfação verdadeira. Abalar-se pode ser uma forma de afirmar a própria vida.

Ademais, em *Abalos sísmicos*, observa-se uma intensificação da melancolia através do pranto que irrompe a *performance* vocal de Letrux (2020e). A esse respeito, na coluna *Abalos Sísmicos*, publicada pela revista Gama, a cantora afirma que a referida música foi a única do álbum que, de fato, foi gravada aos prantos.

A música se chama “Abalos Sísmicos”, foi a única música que gravei chorando. *Quando você chora, a voz fica embargada e fica difícil continuar, mas dependendo do tom, da letra, você pode usar a seu favor. Eu usei. É um belo registro vocal, sinto.* [...] Acho que as pessoas se identificam tanto com essa música porque é nosso lema: apesar de todo horror, a gente vai levando conforme dá. (Letrux, 2020b, n.p, grifo meu).

No clipe de *Abalos Sísmicos*, Letrux (2020d) aparece em uma animação produzida por mais de 11 artistas. Destaca-se o trecho final, em que é cantado “me abalo muito”. A expressão de espanto confrontada com as lágrimas que escorrem em seu rosto parece afirmar o que a música enreda: “não fui acostumada com terremoto/eu me abalo muito” (Letrux, 2020e, n.p). Sobressai, principalmente, o estado de um corpo feminino em vulnerabilidade melancólica, a exemplo da capa do disco.

Figura 5 – Clipe Abalos sísmicos⁴⁴



Fonte: Letrux (2020).

⁴⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kJ_yAwI5iOQ.

Figura 6 – Clipe Abalos sísmicos



Fonte: Letrux (2020).

Figura 7 – Capa do álbum Letrux aos prantos



Fonte: Letrux (2020).

Ao observar tais imagens, percebe-se que Letrux (2020e) naturaliza o trânsito das emoções. A organicidade com que trata a existência posiciona-se em uma linha reativa às estruturas hegemônicas, pois demonstra que a ambivalência humana preenche tudo o que existe. Estar vulnerável é uma forma de afirmar a existência. E a artista convoca o pranto por considerar que a sensibilidade é a arma mais forte de nossa humanização: “Quem não chora, não canta/ Quem não chora, não cresce” (Letrux, 2020e, n.p)⁴⁵.

A capacidade de abalar-se, de afastar a repulsa e a repressão dos próprios sentimentos, de não manifestar o desejo por uma adequação social e de perceber a organicidade de seu corpo feminino soa, inevitavelmente, como uma herança das possibilidades de existência plantadas pela autoria feminina.

3.2.2 Eu estou aos prantos, quem não?

Na canção que remonta ao título do disco, *Eu estou aos prantos*, Letrux (2020e) sinaliza a agonia de uma experiência reprimida em razão da crise político-econômica, evidenciando as interdições impostas à época, desde as questões pragmáticas do cotidiano — como não ter dinheiro para fazer pagamentos — até a questão essencial: em um mundo onde tudo é negado, não há autorização para existir.

Não dá pra ter bebê
 Não dá pra ter um carro
 Não dá pra ser no débito
 Não dá pra ser

Não dá pra resistir
 Não dá pra depender
 Não dá pra acreditar
 Não dá pra ser

Eu ia numa bruta agonia
 (No sonho) parte pro sonho
 Eu estou aos prantos, quem não?
 Eu estou aos prantos, quem não?
 (Letrux, 2020e, n.p).

Na segunda estrofe, há o destaque para a derrocada da esperança, como um modo de esvaziamento da resistência. Como suportar políticas que provocam o cerceamento objetivo, mediado pelos impedimentos financeiros, e o cerceamento subjetivo, que impossibilita

⁴⁵ Trecho da música *Vai brotar*, Faixa 3 do disco *Letrux aos prantos*.

qualquer chance de resistir ou acreditar? A resposta parece ecoar na última frase da faixa, que também está construída no seu refrão: *Eu estou aos prantos, quem não?* A cantora conduz à reflexão sobre estar consciente acerca da situação experienciada e, por isso, ser invadida por sentimentos melancólicos.

Dito isso, apesar da propriedade supostamente passiva que o pranto apresenta, Letrux (2020e) atravessa o pântano da melancolia para expressar que esse sentimento pode ser um movimento em direção à insurgência.

O choro pode funcionar, então, como motor de crescimento individual, como um mecanismo que escancara não apenas o intolerável, mas a direção para superá-lo, sobretudo quando estabelecido em corpos de grupos impostos à margem, como os das mulheres. Essa ideia é primordial para a compreensão do álbum.

Afinal, a cantora encara o intolerável e produz um disco destinado ao expurgo. Expõe, assim, a certeza do caráter transitório, fragmentário e incontrolável da vida. A melancolia desponta, nesse cenário, enquanto uma brecha para que se produza a resistência ao presente. Em suas músicas, Letrux (2020e) parece vociferar que situações funestas, seus ruídos e suas reverberações são finitos.

3.2.3 A gente já teve aqui

O caráter orbicular da vida é enfatizado desde a primeira música do *Letrux aos prantos, Déjà-vu-frenesi*: “Déjà-vu!/A gente já teve aqui/Déjà-vu!/Viver é um frenesi” (Letrux, 2020e, n.p). A transitoriedade da vida e do pranto implica a transitoriedade dos tempos sombrios e a recorrência histórica das opressões⁴⁶.

Sobre *Déjà-vu-Frenesi*, Letrux (2020e, n.p) afirma: “Escolhi essa canção para inaugurar porque resume bem. Tem gente que esconde, mas se a gente for em frente ao Congresso e fizer um flash mob com todo mundo chorando, talvez tenha força”. Observa-se, então, que muito além do que acepções inertes acerca da sensibilidade, a força mobilizadora persistente no pranto pode funcionar enquanto uma verdadeira fonte de resistência.

Nesse sentido, em *Povos em lágrimas, povos em armas*, Didi-Huberman (2021, p. 69) elabora acerca da percepção de que há uma profunda fragilidade nos seres que estão aos prantos, definidos pela suposta impossibilidade de mobilização e, portanto, destinados à subestimação. No entanto, o filósofo destaca o equívoco existente nesse ponto de vista:

⁴⁶ Impossível não recordar a emblemática observação de Walter Benjamin (1987): “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (Benjamin, 1987, p. 226).

Zombamos de quem chora e os desprezamos. Será porque a emoção mostra a todos o rosto do impoder e oferece à comunidade apenas sua própria fragilidade, seu desterro, sua condição infantil, sua pobreza? [...] existe em todo “poder de ser afetado” a possibilidade de uma reviravolta emancipadora. (Didi-Huberman, 2021, p. 69).

É essa possibilidade de reviravolta emancipadora que trata *Letrux aos prantos*. É por essa perspectiva que Letrux (2020e, n.p) canta em *Déjà-vu-Frenesi*: “Se organizar direito, todo mundo chora”. Pois, a sobrevivência em situações opressivas perpassa, inevitavelmente, pelo expurgo das lágrimas.

Letrux propõe, desde o início de seu disco, uma leitura do contemporâneo que reverencia a sensibilidade e ressalta o seu aspecto de resistência. As lágrimas emergem enquanto característica substancial à nossa humanidade, realçadas por sua capacidade mobilizadora.

A coragem de sua expressão artística consiste a partir dessa perspectiva: ao conclamar a possibilidade tão visceral de se entregar à sensibilidade, a artista afasta a melancolia de acepções correntes literárias, em que as mulheres melancólicas eram retiradas de sua humanidade e consideradas sob a acepção de monstros enlouquecidos (GILBERT; GUBAR, 1979b).

Com o passar do tempo e depois de mergulhar no pântano melancólico, provocado por políticas opressivas, pelo assombro do fascismo e reverberado no *Letrux aos prantos*, como a elaboração artística de Letrux absorveria os ecos pandêmicos, configurados pelo isolamento, pelo luto e pelo constante medo da morte?

3.3 Libertando as feras

*O que importa é não sucumbir*⁴⁷. Essa parece ter sido a essência do *Letrux aos prantos* e a principal premissa para a elaboração de *Letrux como mulher girafa*, último álbum divulgado

⁴⁷ Em *Letrux: viver é um frenesi*, documentário que acompanha suas reflexões, desde a pandemia até o retorno aos palcos, Letrux (2023f) tece uma sensível ponderação sobre a pandemia, o isolamento, as angústias, as memórias e a necessidade de sobreviver em meio ao caos instaurado: “Sexta-feira 13, março de 2020, dia do lançamento do disco *Letrux aos prantos*, acordei e fui à praia agradecer. Quando voltei, o Brasil estava fechado pela pandemia. O mundo isolado e doente. E eu lançando um álbum chamado *Aos prantos*. Poucos meses depois, sem trabalho, sem shows, sem ideia de quando voltaria a vida no palco com minha banda, e sem poder pagar o apartamento que eu alugava em Copacabana, pedi licença à minha família e fui morar na casa onde vivi os delírios da minha infância. Empacotei tudo o que tinha, mandei pra um guarda-moveis e fui morar na casa da minha vó, onde passei todas as férias de janeiro da minha vida desde criança. Em meio à onipresença da morte, as águas de São Pedro da Aldeia me abraçaram e me deram uma certeza: eu não iria sucumbir” (Letrux, 2023f, n.p). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/letrux-viver-e-um-frenesi/t/NhfV8MpFxj/>.

em 2023. As composições desse trabalho foram escritas, em sua maioria, durante a pandemia, compreendendo a complexidade existente naquele período⁴⁸.

Diferente do *Letrux aos prantos*, esse disco pouco tem a ver com a melancolia. Nessa altura, para a artista, a principal forma de depurar o isolamento social, projetar uma sobrevivência e não sucumbir frente ao caos pandêmico seria tanto *delirar*⁴⁹ quanto *soltar as feras*⁵⁰.

Nessa esteira, em *As feras, essas queridas*, primeira música do álbum, a artista profere uma espécie de exortação: “Abri a casa, abri a cara/Abri a caixa torácica”. Pode-se compreender esse trecho como uma indicação do fim do isolamento e como uma forma de abertura para o mundo, para a vida, para a renovação da própria subjetividade. Trata-se de um respiro, de uma verdadeira abertura da caixa torácica.

Abri a casa, abri a cara
Abri a caixa torácica
Deixei sair as traças, deixei entrar as taras
Essa foi minha ação de graças
Ser feita serpente, sereia, com a gente
Sua carne selvagem, só de sacanagem
Serpente, com a gente
Selvagem, sacanagem
[...]
Pele boa de cheirar
Pelo bom de sentir

⁴⁸ O disco possui 10 faixas, além da {introdução ao reino animal}, do {intervalo da pantera megera}, do {intervalo do ovo ou da galinha?}, do {intervalo a respeito do faro da girafa}, do {intervalo que pode abocanhar} e do {encerramento com a obviedade humana}.

⁴⁹ “Pra gente aguentar a maluquice que é morar aqui nesse país/Vou te dizer:/Só delirando” (Letrux, 2023d, n.p). Com essa frase, Letrux (2023d) inicia *Teste psicológico animalesco*, última música de *Letrux como mulher girafa*.

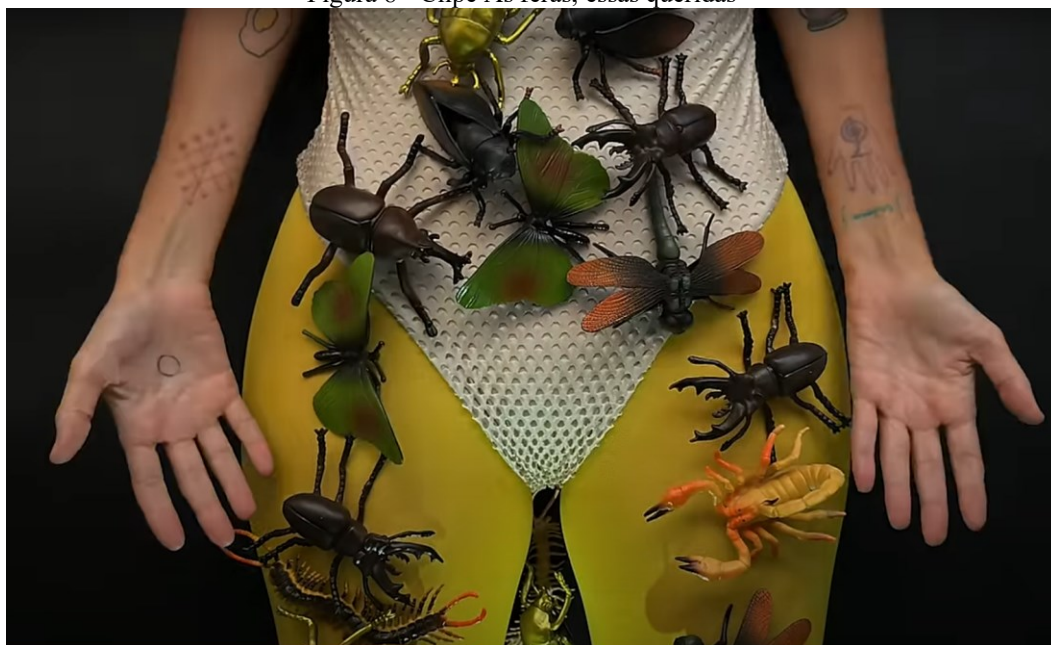
⁵⁰ Sobre a influência de perceber-se animal, Letrux (2024, n.p) afirmou: “Então, acho que a gente ficou tão aprisionada com a pandemia que, realmente, só dava pra soltar as feras, sabe? Depois de tanto aprisionamento era bem um clima de solte suas feras”. “Percebi que a gente é também meio bicho. Eu sofria, pensava no governo, na vacina, nos horrores, mas também tinha uma hora em que dava paz não pensar tanto, só comer, dormir. Foi aí que, naturalmente, percebi que muitas das minhas composições tinham um mesmo elemento central” (Letrux, 2023b, n.p). Destaca-se, na composição desse disco, a influência do livro *Escute as feras* de Nastassja Martin (2021) que, em linhas gerais, trata do encontro da antropóloga com um urso, o que repercute em uma série de reflexões sobre a humanidade, a natureza e a existência. Interessa falar que, como é frequente em seus shows, a artista utiliza uma série de livros para compor a sua *performance*. O trecho a seguir, presente em *Escute as feras*, foi lido, como uma espécie de prelúdio durante os shows (Letrux, 2023e, n.p), para fabricar a atmosfera animalesca que nos compõe: “Admito que existe mesmo um sentido no mundo em que vivemos. Um ritmo. Uma orientação. De leste a oeste. Do inverno à primavera. Do amanhecer ao anoitecer. Da nascente ao mar. Do útero à luz. Mas às vezes penso em Copérnico. No crime de lesa-majestade que ele cometeu na época ao afirmar que não giramos no sentido em que acreditamos girar; que o sentido de rotação do mundo não é o sentido sensível; que ele é oposto àquele que percebemos. Teria a intuição de Copérnico alguma coisa a ver com a questão do retorno, da volta ilógica dos seres à sua origem? O rio desce para o mar, mas os salmões tornam a subi-lo para morrer. A vida se desenvolve do lado de fora do ventre, mas os ursos vão novamente para debaixo da terra, para sonhar. Os gansos selvagens vivem no Sul, mas retornam para colonizar os céus árticos de seu nascimento. Os humanos saíram das grutas e dos bosques para construir cidades, mas alguns voltam atrás e habitam novamente a floresta. Digo que há algo invisível que impele nossa vida rumo ao inesperado” (Martin, 2021, n.p). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JBBYrj13-Wo>.

Carne boa de comer
 Te cacei pra mim, te tirei o couro
 Tripas pra fora, tratei com amor.
 (Letrux, 2023d, n.p).

A utilização das palavras “pele”, “pelo”, “carne” compõe a natureza selvagem da sexualidade. Mas, diferente das ideações patriarcais que associam o desejo feminino à monstrosidade, à uma característica disforme que ameaça os homens e que, por isso, deve ser combatida⁵¹, a “selvageria” revela-se, nas músicas de Letrux (2023d), sob o signo da naturalidade. Afinal, para Letrux (2023d), a descrição da sexualidade feminina de maneira “selvagem” constitui-se, peremptoriamente, como prova de humanidade⁵².

A força da sexualidade está presente no clipe da música *As feras, essas queridas*. A artista aparece com um emaranhado de insetos de plástico que circundam o seu corpo enquanto a câmera enfoca a sua genitália. Em um movimento de abrir e fechar com as mãos, de repente os insetos somem, dando destaque ao seu sexo, para compor o trecho “Deixei sair as traças, deixei entrar as taras” (Letrux, 2023d, n.p).

Figura 8 - Clipe As feras, essas queridas⁵³



Fonte: Letrux (2023).

⁵¹ Como na leitura de Maria Rita Kehl (2008, p. 60-68) sobre a obra de Rousseau.

⁵² Percebe-se também que a música constitui-se a partir da pulsão de vida, antagonizando o tempo mortífero experienciado pelo país.

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-8fJ4EHicXo>.

A temática da sexualidade é destacada em outras músicas. Como em *{Intervalo da Pantera Megera}*, em que é empregada a metáfora sexual *comer/fome* para construir o desejo sexual feminino.

Ela era uma pantera
Que delícia, meu amor, é uma megera
Ela é presa
[...]
Mesmo presa, ela nunca passa fome
Rawr, rawr, rawr.
(Letrux, 2023d, n.p).

O uso da metáfora *comer/fome* vai se repetir na música *Louva-deusa*. Elabora-se o desconcertante fato de que a protagonista não consegue corresponder a alguns amores e, não obstante, consegue manter relações sexuais com tais pessoas, projetando um distanciamento entre o desejo sexual e o desejo amoroso.

Como se diz pra alguém:
Eu não me apaixonei como você?
Eu como você, eu como você
Mas não me, mas não me
Eu como você, eu como você
Mas não me, mas não me.
(Letrux, 2023d, n.p).

A liberdade sexual proposta nessa letra demonstra que às mulheres é facultado o poder de escolha, esvaziando a significação de sexo enquanto prática fundamentalmente reprodutória. Na composição, Letrux (2023d) concebe os corpos femininos e o seu desejo sexual de uma forma muito natural, compreendendo as contradições existentes nessas relações.

Tais contradições podem ser observadas, de modo mais amplificado, no clipe da música. Apresenta-se uma mulher submersa em várias relações sexuais efêmeras e que parece estar em busca de uma conexão, o que não acontece. O clipe é uma mistura de prazer e sofrimento ocasionados pelas experiências, em sua maioria com mulheres, profundamente intensas. Evidencia-se a procura por palavras que consigam expressar o que Letrux (2023d, n.p) repete incansavelmente: “Como se diz pra alguém: Eu não me apaixonei como você?”.

Figura 9 - Clipe Louva Deusa⁵⁴

Fonte: Letrux (2024).

Constrói-se, nessa música e no seu respectivo clipe, a complexidade feminina, capaz de fazer coabitar sentimentos excessivamente antagônicos. Essa multiplicidade de sentimentos expande o imaginário do que as mulheres podem experimentar e afasta as ideias fixas que as confinaram à dicotomia anjo *versus* monstro.

3.3.1 Metade mulher, metade girafa

O lançamento de *Letrux como mulher girafa* se tornou paradigmático na carreira da artista carioca desde a composição da arte de sua capa. Diferente das capas dos álbuns anteriores, em que a expressão de seu rosto se configurava como elemento visual primordial⁵⁵, nesse novo álbum é o corpo que sobressai na imagem. Os cabelos encobrindo o seu rosto, Letrux

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0U8hNglzRA>.

⁵⁵ Em *Letrux em noite de climão*, a imagem do rosto da artista destaca-se ao centro. Com as mãos na cabeça, em um conhecido gestual de desespero, e o olhar marcado por contornos pretos, que desponta envolto em um ar de serenidade, preocupação e, ao mesmo tempo, resiliência (Ver Anexo A). Em *Letrux aos prantos* (Fig. 7), novamente é a sua face que é proeminente. Em uma feição angustiada, lágrimas escorrem de seu rosto. Ao discorrer sobre a importância da expressividade de seu rosto nas capas dos discos é impossível não recordar o poema *Tordesilhas*, do livro *Zaralha*, publicado em 2015 pela artista: “Eu, que não desvio. Eu, que tenho o corpo todo acoplado na cara” (Novaes, 2015, n.p).

se expõe em movimento, com as costas despidas, com uma vestimenta que indica a sua composição: metade mulher, metade girafa.

Figura 10 - Capa do álbum Letrux como mulher girafa



Fonte: Letrux (2023).

A força dessa imagem consiste no fato de que a nudez parcial da artista não traz no seu bojo o mínimo reflexo de objetificação, ou de erotismo destinado ao voyeurismo masculino. Mas, sim, aponta a naturalidade de sua existência através da normalização de parte de seu corpo desnudo, sem projetar significações de sexualização, assemelhando-se às proposições destacadas por Terence Diggory, em *Shakespeare's sisters*, acerca das elaborações da autoria feminina, associadas, nesse caso, à Dickinson e suas sucessoras (Showalter, 1994, p. 34).

Letrux, então, realça o seu corpo feminino ao afirmar-se mulher na capa do disco. E utiliza igualmente a metáfora da girafa. Nesse sentido, para perceber as suas elaborações artísticas no seio da autoria feminina, faz-se necessário, primeiramente, questionar-se acerca de como a imagem da girafa ajudou a compor o seu corpo.

Em entrevista ao *Estado de Minas*, a artista afirma que constituir-se enquanto girafa sempre foi uma significação presente em sua existência. E, na adolescência, tentaram transmutar o seu conteúdo para algo pejorativo, um xingamento devido à sua altura: “Sempre

amei as girafas. Em alguns momentos da minha vida, tentaram me xingar com isso. Só que é um dos bichos mais lindos do mundo, né? Por isso não fiquei tão abalada. Na verdade, eu falei: nossa, se isso foi um xingamento, muito obrigada!” (Letrux, 2023a, n.p).

É possível perceber que esse “xingamento” abarca a tentativa de classificar uma espécie de monstruosidade, referente à mulher que destoa do tamanho comum das mulheres, assemelhando-se à altura dos homens. Intenciona-se projetar uma animalização a fim de destituí-las de sua humanidade.

Na contramão desse pensamento e como uma reação aos estereótipos que tentam afastar as mulheres de suas existências singularmente humanas, Letrux se apropria do termo que, a princípio seria um xingamento, afirmando-se mulher e girafa. A metáfora com os animais ajuda a compor, nas entrelinhas, a aceitação do que é diferente, reconhecendo as infindáveis formas de ser e estar no mundo. A artista liberta as feras e renasce em uma metamorfose que proclama o seu feminino diante do mundo androcêntrico que a cerca.

4 Juh Almeida

Juliana de Almeida Damasceno, conhecida artisticamente como Juh Almeida, é realizadora audiovisual, roteirista, diretora, pesquisadora acadêmica e fotógrafa, natural da Bahia. Nascida em 1989, no município de Catu, situado na região metropolitana de Salvador, graduou-se no Bacharelado Interdisciplinar em Artes, com concentração em Cinema, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, é mestranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

⁵⁶.

No conjunto de sua produção autoral, destaca-se, para os propósitos desta tese, o curta-metragem *o L é de Lésbica*⁵⁷, obra na qual a artista explora a possibilidade do surgimento de um afeto amoroso entre duas mulheres negras que se encontram em um bar. A narrativa do filme aborda a complexidade inerente às vivências de sexualidades dissidentes, entrelaçadas às experiências de racismo e sexismo, ao mesmo tempo em que promove o fortalecimento da memória coletiva de mulheres lésbicas por meio da afirmação e do contentamento com a própria existência.

A evocação da memória e a valorização da naturalidade dos corpos de mulheres negras também se fazem presentes em sua produção fotográfica, notadamente nas imagens e legendas publicadas em seu perfil na plataforma *Instagram*. A essas temáticas somam-se as noções de comunidade e de vínculos afetivos, especialmente no que tange às relações familiares entre mulheres. Figuras como avós, mães, filhas e netas assumem centralidade em sua obra, contribuindo para a materialização de laços historicamente marginalizados e sub-representados nas narrativas visuais hegemônicas.

As questões de gênero, raça e orientação sexual constituem o eixo central de sua trajetória artística. Nesse contexto, destaca-se sua participação, em 2020, na live Bravoz #AliadosPeloRespeito, ocasião em que promoveu uma reflexão crítica acerca da responsabilidade ética na produção de imagens e na construção de novos imaginários e representações sociais. A artista ressaltou, ainda, a influência fundamental de escritoras negras em sua formação intelectual e sensível, reconhecendo-as como pilares na edificação de

⁵⁶ A artista já incorporou o grupo de diretores da produtora Prodigio Films, tendo dirigido, em 2021, o comercial *The dance awakening*, ganhador do Leão de Prata, em Cannes, na categoria Entretenimento. Em 2023, dirigiu a novela *Vai na fé* da Rede Globo. Ademais, em 2018, Almeida foi premiada, em primeiro lugar, no concurso *Olhares Inspiradores 2018/2019* da Canon, com o retrato *nu Ánsias* (Ver Anexo B).

⁵⁷ *Náufraga*, *Irun Orí* e *Eu, negra* compõem a sua produção cinematográfica autoral. Todos esses trabalhos retratam, exclusivamente, mulheres e abordam reflexões sobre o corpo e o cabelo, a identidade negra e a memória.

epistemologias outras, não subordinadas aos paradigmas normativos, os quais identifica como brancos e masculinos:

A imagem é uma grande responsabilidade [...], a representação é uma grande responsabilidade de uma nova construção de um imaginário [...]. *A gente tem uma construção de um imaginário que é todo pautado no branco, todo pautado no senhor de engenho.* E o que a gente vai construir a partir de agora? Eu sinto que, pra mim, é uma responsabilidade essa câmera na minha mão, de criar mesmo novos imaginários, novas representações. [...] Eu pauto muito minhas artes em autoras negras. A Angela Davis, a bell hooks, a Audre Lorde estão sempre permeando tudo o que eu faço, que eu realizo. Antes mesmo de pensar um roteiro de um filme, *antes mesmo de fazer uma foto, eu to sempre munida dessas escritoras negras porque eu passei a minha vida toda sempre lendo histórias de pessoas brancas, consumindo autores e escritoras brancas, aí hoje que a gente tem acesso, eu entendi que eu precisava me munir disso, dessas escritoras, dessas narrativas negras para poder contar a história que eu queria contar.* [...] Como aquela citação da bell hooks “eu não vou só olhar, eu quero que o meu olhar mude a realidade”. Eu tomo essa frase muito como um norte para o meu cinema. [...] Eu tenho que falar sobre a minha vivência, eu tenho que falar sobre a minha comunidade por que [...] a gente sofreu um apagamento, a gente ainda tem carência de imagens positivas sobre o que somos nós, o que somos nós pessoas negras. (Almeida, 2020, n.p, grifo meu)⁵⁸.

Ao evidenciar que a sua arte tem como intenção, de forma imperativa, o posicionamento de pessoas negras sob uma perspectiva positiva, percebe-se que Almeida (2020) estabelece um universo onde há proeminência dessas vivências. Isso indica a proposição essencial de seu trabalho: a subversão do imaginário por meio da transformação de imagens que oprimem e sufocam a existência das mulheres negras, demonstrando que a fotografia pode ser um meio de transmissão de memória capaz de mobilizar as estruturas subjetivas.

A fotografia, já há algum tempo, é tomada como um meio de transmissão da memória. A esse respeito, ainda em 1977, Susan Sontag afirmava que a fotografia é um componente basilar ao desenvolvimento do pensar e do sentir no contemporâneo:

[Acerca da elaboração de Sobre a fotografia] O que eu comecei a apreciar enquanto escrevia esses ensaios é o quão grande o assunto da fotografia realmente é. Na verdade, percebi que não estava escrevendo sobre fotografia, mas sim sobre a modernidade, sobre a maneira como somos agora. O assunto da fotografia é uma forma de acesso a formas contemporâneas de sentir e

⁵⁸ A frase citada de bell hooks (2019) está presente no livro *Olhares negros: raça e representação*: “Uma vez que eu sabia, quando criança, que o poder de dominação que os adultos exerciam sobre mim e sobre o meu olhar nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar olhar, espiar escondida, encarar perigosamente, eu sabia que os escravizados olhavam. Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito — das pessoas negras — de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olharpositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: ‘Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade’. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contêm abre a possibilidade de agência” (Hooks, 2019, n.p).

pensar. E escrever sobre fotografia é como escrever sobre o mundo. (Sontag, 1977, n.p, tradução minha) ⁵⁹.

Interessante notar que a relação entre a fotografia e a constituição do mundo contemporâneo implica uma *guerra de imagens*, conforme nomeia Rosane Borges (2019, n.p): “a nossa época, o século XXI, está sendo marcada por embates na ordem do imaginário, por uma guerra de imagens e signos, por uma sede de representação e visibilidade”.

Nesse embate, que subjaz também a luta das narrativas, consideram-se os estereótipos destacados por Lélia Gonzalez (2020) referentes à mulata, à mãe preta e à criadora de caso. Essas imagens circunscrevem a ideação de anjo e monstro e negam aos corpos femininos a fraternidade no seio de suas relações familiares, a conformidade com a própria existência, a capacidade de gerar a vida e de vislumbrar o amor em corpos semelhantes.

Dito isso, tendo como ponto de partida reflexões sobre a solidão, a objetificação e a infelicidade das mulheres negras, propõe-se analisar de que maneira a obra de Almeida articula formas de reação mediante imagens atravessadas por marcadores como gênero, raça e orientação sexual.

4.1 Avós-mães-filhas-netas

Os corpos das mulheres retratados em sua página do *Instagram* desenvolvem-se pela conformidade com a própria existência e pela proeminência das linhagens familiares femininas relativas ao conjunto avós-mães-filhas-netas. Essa representação é primordial para a valorização da memória e desses vínculos afetivos que, ao longo do tempo, foram distorcidos ou apagados no meio artístico.

A esse respeito, em *Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira*, Conceição Evaristo (2005) aborda como a literatura brasileira projetou a ausência de figuras maternas negras⁶⁰:

⁵⁹ “What I did come to appreciate as I was writing these essays is how big a subject photography really is. In fact, I came to realize that I wasn’t writing about photography so much as I was writing about modernity, about the way we are now. The subject of photography is a form of access to contemporary ways of feeling and thinking. And writing about photography is like writing about the world” (Sontag, 1977, n.p).

⁶⁰ Interessa pontuar que essa ausência também era estendida para os estudos acadêmicos que desconsideravam a existência do núcleo familiar composto por pessoas negras no desenvolvimento de suas pesquisas. Em *Geração, raça e gênero em casas matriarcais*, Maria Gabriela Hita (2005, p. 63) pontua que as pesquisas sobre famílias negras só começaram a ter uma envergadura mais robusta a partir da década de 1970: “O Brasil é um país de longa experiência escravocrata, com forte tradição e cultura afro-brasileira, entretanto, pesquisas sobre ‘famílias propriamente negras’ foram escassas antes de 1970, quando um novo olhar sobre a história e o papel do negro na sociedade como agente criativo e sujeito passou a ser observado”.

Uma leitura mais profunda da literatura brasileira, em suas diversas épocas e gêneros, nos revela uma imagem deturpada da mulher negra. Um aspecto a observar é a ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral. (Evaristo, 2005, p. 53).

Ao acompanhar o entendimento dos estereótipos da mãe preta, da criadora de caso e da mulata, percebe-se que pensar uma figura feminina a partir da afetuosidade materna não é possível. A criadora de caso desponta em uma imagem profundamente irritada e a mulata existe apenas para saciar o desejo masculino sendo, como afirma Conceição Evaristo (2020), caracterizada por sua infertilidade⁶¹.

Dito isso, é curioso pensar na impossibilidade de destinar a imagem materna ao estereótipo da mãe preta, visto que a sua rubrica supõe a ideia de maternidade. Isso acontece porque, em termos históricos, a imagem fundadora do estereótipo da mãe preta tem origem na ama-de-leite, mulheres, geralmente, negras e escravizadas, que, durante o período colonial, amamentavam os filhos dos senhores brancos⁶². Para tanto, eram obrigadas a abandonar os próprios filhos e negar-lhes a devida amamentação, o que manifesta uma das tantas facetas da profunda crueldade do sistema escravocrata.

⁶¹ Valendo-se de personagens que incorporaram o estereótipo da mulata de forma notável, como Gabriela de Jorge Amado e Rita Baiana de Aluísio Azevedo, Conceição Evaristo (2020, p. 220) tece uma reflexão acerca da infertilidade desses corpos, que eram impedidos de considerar a ideia de maternidade: “Personagens negras como Rita Baiana, Gabriela, e outras não são construídas como mulheres que geram descendência. Observando que o imaginário sobre a mulher na cultura ocidental constrói-se na dialética do bem e do mal, do anjo e demônio, cujas figuras símbolos são Eva e de Maria e que o corpo da mulher se salva pela maternidade, a ausência de tal representação para a mulher negra, acaba por fixar a mulher negra no lugar de um mal não redimido”.

⁶² É de extrema importância reverenciar o artigo intitulado A memória afetiva da Escravidão de Rafaela de Andrade Deib (2005). A partir da análise de uma série de retratos da segunda metade do século XIX, a autora salienta que, a princípio, as amas-de-leite despontavam nas fotografias devido ao seu vínculo com os bebês e por destacarem o status social das famílias senhoriais. Posteriormente, com a proximidade do fim da escravidão e com a disseminação de teorias higienistas, a presença das amas-de-leite nas mesmas fotografias torna-se um registro indesejável, pois tratava-se de uma característica de atraso das famílias e do país. Recusa-se assim, a memória e a história dessas mulheres, aparentes, nessa época, apenas mediante rastros: “Nos retratos aqui reproduzidos, a ama e o bebê estão no centro e no mesmo plano: ambos eram o foco da imagem. A negra responsável pela amamentação e pelos cuidados com a criança era sua companhia natural nessas fotos de 1870 e 1876. Estando mais habituados com elas, diminuía-se o risco de que os bebês ficassem inquietos durante a feitura do retrato. Além disso, essas fotografias, provavelmente encomendadas por famílias senhoriais, propagandeavam seu status social apresentando sua escravaria em trajes finos da moda. Muitas vezes as negras apresentavam uma estética próxima à das senhoras brancas: cabelos repartidos, brincos, colares e vestido com colarinho alto em renda, o que pode ser observado na imagem de Militão. [...] Com a modernização acelerada e com a disseminação dessas teorias, a escravidão começa a ser malvista no Brasil, e o elemento negro torna-se sinal daquele passado retrógrado que não convém ser mais mostrado nos retratos com os bebês. Dessa maneira, as amas negras passam a existir nas fotografias como rastros: uma mão, um punho, até serem completamente banidas das imagens” (Deib, 2005, p. 40, grifo meu). Esse processo evidencia como a fotografia pode ser utilizada para o esfrelamento da memória dos grupos menos favorecidos. Ao apagar o corpo das amas negras dos retratos, intencionava-se suprimir, também, a sua história. Nesse contexto, pode-se observar que os rastros, persistentes nas fotografias, constituem-se uma resistência por não permitirem o completo apagamento daqueles corpos.

A existência das mães pretas revela mais uma faceta da expropriação da senzala pela casa-grande, cujas as consequências inevitáveis foram a negação da maternidade escrava e a mortalidade de seus filhos. Para que a escrava se transformasse em mãe-preta da criança branca, foi-lhe bloqueada a possibilidade de ser mãe de seu filho preto. A proliferação de nhonhôs implicava o abandono e a morte dos moleques. Desta forma, ao incorporar a negra ao ciclo reprodutivo da família branca, a escravidão reafirmava a impossibilidade para os escravos de constituírem seu próprio espaço reprodutivo. (Giacomini, 1988, p. 80).

Nesse contexto, em que mulheres negras foram absorvidas em uma lógica que negava a constituição de sua própria família, a obra de Juh Almeida fomenta um universo em que as figuras femininas, circunscritas aos laços afetivos de avós, mães, filhas e netas, comungam, de forma harmoniosa e afável, a existência.

4.1.1 Ìyá Nlá

Um forte exemplo da representação dos laços afetivos entre mulheres negras no seio familiar diz respeito ao início do desenvolvimento do projeto fotográfico ÌYÁ NLÁ⁶³, que consiste, segundo a artista, na compilação de fotografias referentes à relação familiar entre avós e netas, a fim de criar uma árvore genealógica matriarcal:

[Trata-se do] piloto do projeto ÌYÁ NLÁ. abordando a relação entre fotografia de família e a construção de uma memória familiar a partir de registros fotográficos particulares de avó e neta, nutrindo a expectativa de construir árvores genealógicas pela perspectiva matriarcal, percorrendo assim o tempo histórico e ancestral, *alicerçando uma linhagem em que não há mais fragmentos soltos, e sim continuidade e permanência com foco nas nuances do afeto: cheiro de feijão de vó, planta recém molhada no quintal, mãos rápidas que benzem enquanto sussurra rezas, mãos com história, com calos, macias, mãos de trançar, mãos que passam o dedo na língua e limpam nossos olhos com saliva. o recorte é nos gestos e ações que transcendem o tempo e propagam novos ciclos e experiências de amor para as mulheres negras.* (Almeida, 2024, n.p, grifo meu).

⁶³ Na cosmologia Iorubá, Ìyá Nlá, “The Great Mother”, é uma força feminina, o princípio feminino na natureza. Em *The gèlèdé spectacle: art, gender, and social harmony in an african culture*, Barbatunde Lawal (1996) discorre acerca da posição de Ìyá Nlá enquanto inspiração maternal por excelência: “Muitas vezes identificada como a primeira mulher no universo Iorubá [...], Ìyá Nlá permanece um enigma. Isso ocorre porque ela é a Mãe Natureza. Ela é a Mãe de Todos e a mãe das mães, sintetizando o princípio maternal no cosmos Iorubá, combinando em sua natureza os atributos de todas as principais divindades femininas” (Lawal, 1996, p. 71, tradução minha). “Often identified as the first female in the Yoruba [...] Ìyá Nlá remains an enigma. This is because she is Mother Nature. She is the Mother of All and the mother of mothers, epitomizing the maternal principle in the Yoruba cosmos, combining in her nature the attributes of all the principal female deities” (Lawal, 1996, p. 71).

Percebe-se que Almeida (2024) realça o desejo de produzir uma elaboração artística que funcione como um sustentáculo para a memória das mulheres negras, por meio de uma estrutura que sobrevive à passagem do tempo, afastando a ideiação de que as famílias negras são constituídas de modo fragmentário.

Importa pontuar que tais relações estão imersas em uma profunda afeição, o que demonstra o seu caráter reativo por contrapor as imagens de controle que vinculam as relações das mulheres negras, no cerne de sua família, enquanto esvaziadas, agressivas e sem ternura. Observam-se essas questões na Figura 11. Na fotografia, a avó situa-se no centro da imagem, as mãos da neta enlaçam o seu corpo e as duas sorriem.

Figura 11 – Primeira fotografia do Projeto Ìyá Nlá⁶⁴



Fonte: Juh Almeida (2024).

⁶⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/juhalmeida/p/C5Q4IPugL3_/.

A respeito da possibilidade de construção de uma relação profundamente sensível entre netas e avós, importa recordar um trecho, presente no livro *Cartas à minha vó*, em que Djamila Ribeiro (2021) relata a convivência harmoniosa com a avó e o carinho que ela lhe dedicava:

Querida vó Antônia, Minhas lembranças de você têm gosto de manga verde e doce de abóbora. Têm cheiro de feijão e jantar às seis da tarde. Você me adoçava a boca e benzia a alma. “É cobreiro, tem que benzer.” [...] Eu amava passar minhas férias na sua casa, sentir o amor em sua melhor forma. [...] Eu admirava sua coragem em acender uma tocha de fogos para queimar a casa que os marimbondos insistiam em construir na entrada da sua casa no bairro São Dimas. [...] Que saudade de suas mãos lindas, mãos com história, com calos, mas macias ao acarinhar e trançar meus cabelos. Hoje tento entender o significado de certo mistério que te envolvia. As histórias de ninar que você me contava, tão doces e delicadas, contrastavam com aquelas que minha mãe contava sobre você, histórias que falavam de uma mulher brava, que batia nos filhos [...]. Nunca perguntei a você como foi criar sete filhos com meu avô. Como foi ser a mãe da Edna, do João, do José Roberto, da Erani Benedita, do Avelino, do Edson e do Edmilson. Como foi ser a esposa de José dos Santos. Como você se sentiu ao construir uma boa casa depois de uma vida inteira trabalhando fora, em casa de família. Como foi ser a matriarca de uma das poucas famílias negras de São Dimas, bairro que depois se tornaria de classe média. Como você lidava com o racismo. Será que pensava sobre isso ou foi forçada a naturalizá-lo? Eu não tive tempo de lhe perguntar nada disso. Quais eram os seus sonhos, seus medos. Um bicho-barbeiro te picou, e você precisou colocar um marca-passo. Com a saúde muito fragilizada, aos 68 anos você nos deixou, com muito ainda pra viver. (Ribeiro, 2021, n.p).

A partir desse trecho é possível vislumbrar a cumplicidade e o amor entre avó e neta, demonstrados, também, pela imagem das mãos com calos que se tornavam macias ao fazer carinhos. Ribeiro (2021) percebe que a sua memória infantil não conseguia circunscrever a existência daquela figura materna controversa, que possuía diversos temperamentos como o de afagar a neta e o de bater nos filhos. O que haveria mudado, com a passagem dos anos, para que o seu comportamento fosse diferente? A aridez de sua vivência parecia, enfim, ter-se diluído através da relação com a neta.

4.1.2 Imagens maternais

Uma outra imagem muito comum na obra de Juh Almeida refere-se à relação entre mãe e filha. Seja mediante a rememoração do convívio com a sua própria mãe, seja a partir de legendas que revelam essa relação com as mulheres fotografadas.

Na Figura 12, observamos uma mulher que abraça o seu bebê, que dorme junto ao seu seio. Percebe-se, no fragmento dessa imagem, a tranquilidade da criança. Na legenda, Almeida

(2019d) afirma: “Marie levando seu bebê na neneca, envolto na capulana, próximo ao seu coração 🧡”.

Figura 12 – Marie e seu bebê⁶⁵



Fonte: Juh Almeida (2019).

A sensibilidade que transcorre dessa fotografia junto à legenda consiste no uso do signo coração. A mãe embala o filho que adormece próximo do coração. Embora seja uma fotografia realizada em Moçambique, ao transpô-la para o seu *Instagram* e associá-la à sua produção, Almeida (2019d) enfatiza os laços femininos presentes na relação maternal. Trata-se de uma mãe que pode dedicar o seu cuidado, o seu afeto e a sua atenção à própria família.

Ao promover uma outra forma de representar os corpos femininos e revisitar a proeminência das imagens hegemônicas, que recusaram às mulheres negras a integração de seus vínculos familiares, a sua obra contribui para reconfigurar o imaginário instituído.

⁶⁵ Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2vGq_6gOLw/?igsh=MTE4bXd3bzc0dmYyMA%3D%3D.

Outro momento em que a relação maternal está inscrita no seu *Instagram* diz respeito ao encontro de Almeida com Ana. Ainda nas ruas de Moçambique, a artista rememora a convivência com a mãe durante a infância e a adolescência.

lembro que estava atrasadíssima pra uma entrevista que daria durante a minha passagem por Maputo mas meus olhos a encontraram no meio de outras mulheres em uma calçada na avenida Karl Marx, sentada na sua capulana, vendendo frutas até então desconhecidas por mim, me abaixei na altura dos seus olhos, perguntei seu nome, ela o meu, contei sobre pedaços da minha infância que passei ajudando minha mãe a debulhar andu e feijão branco mesmo contra minha vontade e como agora vendo ela ali fazendo a mesma coisa que fiz por um tempo da minha vida me fez pensar que aquele era um ótimo momento que eu poderia ter aproveitado pra interagir com minha mãe e saber mais sobre a história dela e não o fiz, porque na minha cabeça de adolescente estava perdendo tempo. Ana deu um leve sorriso e revelou que também passou por isso e que agora vê as netas dela fazendo a mesma coisa. (Almeida, 2019c, n.p).

Figura 13 - Ana⁶⁶



Fonte: Juh Almeida (2019).

No encontro com Ana, destacam-se as angústias, arrependimentos e alegrias do relacionamento entre mães e filhas. Ao afirmar a convivência com sua mãe e o desejo de aproveitar mais os momentos que passaram, a artista evidencia a humanidade de tais relações, que perpassam, como tudo o que existe, pelas inevitáveis ambivalências⁶⁷.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B1JGSF6A9Cd/?igsh=M3h1Z2dtbWtvcjky>.

⁶⁷ Em uma outra legenda, Almeida (2023a, n.p) pontua o desejo de compreender a sua mãe em camadas para além da maternidade, de reconhecê-la em sua individualidade: “eu desejava conseguir [...] enxergar minha mãe para

A importância dessa característica, aparentemente trivial, torna-se mais acentuada ao se considerar que, como as relações familiares entre pessoas negras se constituíram de forma fragmentada na representação hegemônica, vislumbrar esses conflitos “triviais” revela-se quase impossível.

Almeida também relata o encontro com uma mulher chamada Cristina. Na primeira fotografia da Figura 14, há a imagem de uma mulher mais velha olhando para a câmera, cercada por longos cabos de cana-de-açúcar. Na segunda fotografia, observa-se suas mãos enrugadas pela passagem do tempo e pelo trabalho. Na legenda, lê-se: “Cristina e suas mãos de arrancar cana de açúcar pra vender que nem minha mãe fazia lá no nosso sítio em Catu – Bahia. Atravessei o Atlântico e continuei me sentindo em casa. (Mafalala, Abril de 2019)” (Almeida, 2019a, n.p).

Figura 14 – Cristina e suas mãos de arrancar cana de açúcar⁶⁸



Fonte: Juh Almeida (2019).

Mais uma vez, a artista percorre, na memória, o caminho que a aproxima de sua própria mãe. Tal caminho é destacado pelas *mãos de arrancar cana de açúcar*, uma atividade que reflete a dinâmica familiar existente em sua infância. É possível notar a autoidentificação

além da camada de mãe, sabe? eu queria poder ser sua amiga, saber sua história sem cortes, queria ouvir os sonhos que teve que deixar pra trás para criar os cinco filhos, as viagens que abdicou, o lazer que deixou para outro dia, os filmes que assistiu pela metade, saber sua cor preferida, o perfume que mais gosta, o suco que não toma, a preferência musical além do gospel, e ouvir sobre um sonho que seja seu, único e exclusivo, não o que almeja para seus filhos ou netos”.

⁶⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bx8zb41g_7C/?igsh=Z2x6ZHoyNTNpanJm.

proposta por Almeida na afirmação de que há uma relação intrínseca entre a sua mãe e Cristina, apesar da distância territorial, unidas tanto pela experiência com a cana-de-açúcar como pelo seu comércio.

Os aspectos reativos de todas essas fotografias e suas legendas propõem a subversão da lógica sexista e racista. A obra de Juh Almeida promove, então, a recusa ao estilhaçamento da subjetividade feminina negra, ao elaborar a reconstrução do imaginário das relações maternas, antagonizando as imagens de controle que negam, às mulheres negras a humanidade e a ternura de figuras maternas.

4.2 Diante do espelho

A reflexão sobre a individualidade das mulheres negras se constitui de forma imperiosa no trabalho da artista baiana. Vislumbra-se a fotografia de Lúcia. Sentada em uma cadeira vermelha, em um espaço azul esverdeado, com uma blusa branca e um pente preso aos cabelos, Lúcia encara o espelho e sorri com uma expressão de contentamento e satisfação. Na fotografia, vê-se o reflexo de seu rosto.

Figura 15 - Lúcia encarando o espelho⁶⁹



Fonte: Juh Almeida (2019).

⁶⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/p/BxLb74aAD XO/?img_index=1.

Na legenda, que acompanha a referida fotografia, Almeida (2019b) compõe o universo que embala a imagem, o não visto, o não expressado, o que lhe abarca ao fundo: trata-se do clima vibrante que existia no salão de Constance Chamboco. As palavras da artista expressam um ambiente confortavelmente espontâneo, com mulheres tomando cervejas e debatendo uma série de assuntos.

No meio daquela atmosfera efervescente, Lúcia, uma jovem moçambicana que transitava pelo salão com alegria e timidez, encara-se no espelho e revela que, entre os variados estilos de penteados o que mais lhe agradava era o formato em que seu cabelo ficava para cima.

entre muitos assuntos, cervejas e gargalhadas, eu vi Lúcia quietinha, rindo tímida e prestando atenção em toda agitação no salão da Constance, ela me fez lembrar da minha mãe que deixa o pente preso no cabelo por horas e depois sai pela casa perguntando se alguém viu. em meio a conversas sobre cabelos naturais, laces, penteados, tranças, Lúcia se pronunciou: “eu gosto da minha carapinha assim, pra cima”. (Almeida, 2019b, n.p).

Não por acaso, a fotografia de Lúcia foi escolhida para figurar a capa do fotolivro *Mukunã*⁷⁰, publicado por Almeida em 2023. Encarar-se no espelho é uma metáfora bastante utilizada pelas elaborações artísticas⁷¹. E pode ressaltar tanto uma autoaceitação quanto o esfacelamento das ideias acerca da própria imagem⁷².

Como exemplo, importa recordar um sensível trecho, presente em *Um defeito de cor* de Ana Maria Gonçalves (2009), em que é destacado o estranhamento de sua personagem, Kehinde, após compreender que o espelho refletia o seu próprio corpo. Ao ser incentivada a imaginar como seria a sua aparência, a primeira imagem que veio à sua cabeça foi a da sinhazinha. Afinal, tratava-se de uma imagem positiva.

⁷⁰ Ver Anexo C.

⁷¹ Em *Sobre espelhos e outros ensaios*, Umberto Eco (1989, p. 20) destaca a recorrência da imagem do espelho na literatura e sua importância na constituição da subjetividade dos indivíduos na ficção: “O fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicata, o mais singular, e, exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura: esta virtual duplicação dos estímulos [...] este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo, faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação”.

⁷² Um forte exemplo da utilização da metáfora do espelho para exprimir o esfacelamento da própria imagem diz respeito ao poema *Bons espelhos não são baratos* de Audre Lorde (2020, n.p). Nele, a autora divaga sobre as mentiras contadas pelos espelhos, metáfora construída para destacar a força das ideias hegemônicas na construção da subjetividade negra. “É uma perda de tempo odiar um espelho/ou seu reflexo/ao invés de parar a mão/que cria o vidro com distorções/sutis demais a ponto de passar/despercebidas/até que um dia você repara/seu rosto/sob uma luz branca impiedosa/e a falha no espelho te estapeia em resposta/tornando-se/o que você pensar ser/a forma do seu erro/e se eu estou ao lado dessa eu/você me destrói/ou se você consegue ver/que o espelho está mentindo/você estiliza o vidro/escolhendo outra cegueira/e indefesas mãos estraçalhadas./Porque na mesma hora/no fim da rua/um vidraceiro zomba/inventando novos espelhos que mentem/nos vendendo/novas farsas/no atacado”.

Logo à entrada, ao lado da porta, um outro móvel com guarda-chuvas e capas de chuva, chapéus de todos os tipos, cores e tamanhos, luvas, e o que eu mais gostei, um espelho. [...] A Esméria parou na frente dele e me chamou, disse para eu fechar os olhos e imaginar como eu era, com o que me parecia, e depois podia abrir os olhos e o espelho me diria se o que eu tinha imaginado era verdade ou mentira. Eu sabia que tinha a pele escura e o cabelo duro e escuro, mas me imaginava parecida com a sinhazinha. Quando abri os olhos, não percebi de imediato que era a minha imagem [...] eu já tinha me visto nas águas de rios e de lagos, mas nunca com tanta nitidez. [...] foi que percebi para que servia o espelho. Era como a água muito limpa, coisa que, aliás, ele bem parecia. *Eu era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achei feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram, e evitei chegar perto da sinhazinha.* [...] *E assim foi até o dia em que comecei a me achar bonita também, pensando de um modo diferente e percebendo o quanto era parecida com a minha mãe.* (Gonçalves, 2009, p. 61, grifo meu).

Percebe-se, nesse trecho, a transmutação do olhar negativo — influenciado pelas acepções da branquitude, que fabricam imagens distorcidas dos corpos marginalizados — para um olhar positivo, que restitui a autoestima por meio do entendimento dos laços que a conectam à memória, à ancestralidade e, enfim, à sua mãe.

Assim como no exemplo de Ana Maria Gonçalves (2009), o reflexo no espelho, na obra de Almeida (2019b), exprime a conformidade do corpo feminino com a sua própria existência. Em termos amplificados, a expressão de Lúcia, ao encarar-se no espelho, demonstra o antagonismo às imagens que construíram os corpos de mulheres negras aprisionados à infelicidade. Pelo olhar da alteridade, fomenta-se, enfim, traços capazes de designar outras possibilidades de vida para as mulheres.

4.3 o L é de lésbica

A projeção da infelicidade direcionada às mulheres negras também está, inevitavelmente, inscrita nas imagens que representam sua sexualidade. Nesse sentido, em *O corpo da mulher negra*, Isildinha B. Nogueira (1999) analisa como os estereótipos, herdados do passado escravocrata, continuam a operar no imaginário coletivo, moldando a percepção da sexualidade das mulheres negras:

Seu corpo [mulher negra], historicamente destituído de sua condição humana, coisificado, alimentava toda sorte de perversidade sexual que tinham seus senhores. *Nesta condição eram desejadas, pois satisfaziam o apetite sexual dos senhores e eram por eles repudiadas, pois as viam como criaturas repulsivas e descontroladas sexualmente.* [...] Ainda que hoje a mulher negra encontre outras condições de vida não é fácil livrar-se desse lugar, principalmente no que se refere à sexualidade. Mesmo que aparentemente

mais assimilados na cultura brasileira, os negros, em particular a mulher negra, se vê aprisionada em alguns lugares: a sambista, a mulata, a doméstica, herança desse passado histórico. (Nogueira, 1999, p. 44-45).

A imagem da mulata como um corpo idealizado pelo olhar masculino branco e incapaz de produzir as próprias vontades foi, com frequência, destacada pelos estudos feministas, a exemplo de Lélia Gonzalez (2020, n.p): “um corpo que gera prazer e que é superexplorado sexualmente, ela é a mulata dos desfiles de Carnaval para turistas, de filmes pornográficos etc., cuja sensualidade é incluída na categoria do ‘erótico-exótico’”.

Ao observar a assimilação do estereótipo da “mulata” no contexto social e nas esferas de representação, evidencia-se como essa imagem, marcada pela hipersexualização e pelo exotismo, limita a subjetividade das mulheres negras. Esse estereótipo impede que tais mulheres vivenciem a própria sexualidade de forma plena, uma vez que seus corpos são direcionados, exclusivamente, ao prazer alheio, anulando a sua capacidade de construir relações baseadas no amor.

Nesse cenário, ao reivindicar imagens de afetividade e de expressão da própria sexualidade por parte das mulheres negras, descentralizando os olhares que confinaram a sua subjetividade às ideações eróticas-exóticas, a obra de Juh Almeida estabelece a reconfiguração subjetiva de seus corpos, como no curta *o L é de Lésbica*⁷³.

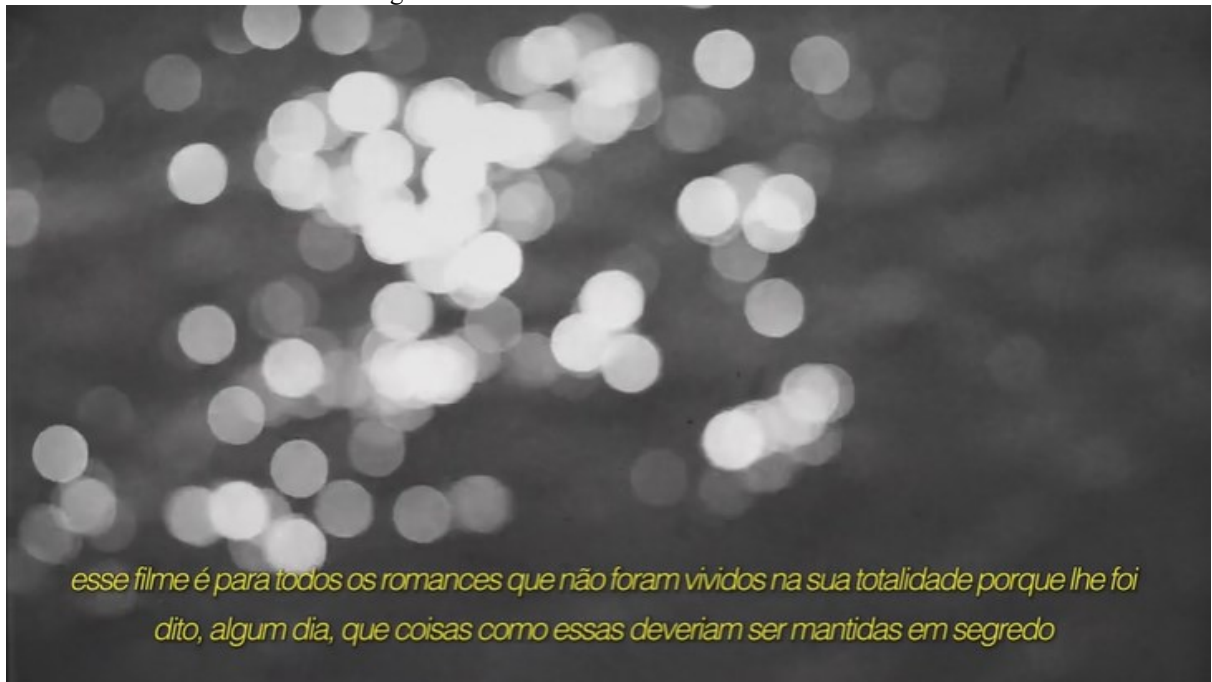
Divulgado em 2020, *o L é de Lésbica*⁷⁴ consiste em uma carta gravada que foi transformada em um curta experimental. O filme percorre as questões de gênero, de raça e de orientação sexual, conclamando a liberdade de existência para mulheres negras lésbicas que,

⁷³ Disponível em: <https://player.vimeo.com/video/449751088>.

⁷⁴ O título do curta provoca uma reflexão profunda sobre a identidade lésbica. Ao destacar a palavra “lésbica”, a artista confronta a histórica invisibilização dessas mulheres, trazendo-as para o centro de sua criação artística. Além disso, é imprescindível sublinhar que, em sua obra, a identidade lésbica está, indissociavelmente, vinculada às questões de gênero e de raça, evidenciando a interseção dessas vivências e suas implicações sociais. Sobre a importância de se autonegociar e das sensíveis relações entre gênero, raça e orientação sexual, importa recorrer às pontuações de Cheryl Clarke (2006, p. 85-86, tradução minha): “Eu me chamo de ‘lésbica’ porque esta cultura oprime, silencia e destrói lésbicas, mesmo lésbicas que não se autodenominam ‘lésbicas’. Eu me chamo de ‘lésbica’ porque quero ser visível para outras lésbicas negras. Eu me chamo de ‘lésbica’ porque não concordo com a heterossexualidade predatória/institucionalizada. Eu me chamo de ‘lésbica’ porque quero estar com mulheres (e elas não precisam se chamar de ‘lésbicas’). Eu me chamo de ‘lésbica’ porque faz parte da minha visão. [...] Eu me chamo de ‘lésbica’ porque ser uma ‘woman-identified’ me manteve sã. Eu me chamo de ‘Negra’ também, porque Negra é a minha perspectiva, minha estética, minha política, minha visão, minha sanidade”. “I name myself ‘lesbian’ because this culture oppresses, silences, and destroys lesbians, even lesbians who do don’t call themselves ‘lesbians’. I name myself ‘lesbian’ because I want to be visible to other black lesbians. I name myself ‘lesbian’ because I do not subscribe to predatory/institutionalized heterosexuality. I name myself lesbian because I want to be with women (and they don’t all have to call themselves ‘lesbians’). I name myself ‘lesbian’ because it is part of my vision. I name myself lesbian because being woman-identified has kept me sane. I call myself ‘Black’ too, because Black is my perspective, my aesthetic, my politics, my vision, my sanity” (Clarke, 2006, p. 85-86).

no decorrer do tempo, tiveram a sua afetividade confinada ao sigilo, como na frase que lhe inicia:

Figura 16 – Trecho do filme o L é de lésbica



Fonte: Juh Almeida (2020).

A história acompanha o deslumbramento da protagonista ao se deparar com uma mulher que dançava em um bar: “o que teria acontecido se eu deixasse as opiniões de lado, e sem qualquer vergonha, pedisse a alguém naquele bar que fizesse o favor de entregar meu número no guardanapo pra aquela mulher que me chamou atenção por mexer o corpo com tanta leveza ao som do jazz? (Almeida, 2020a, n.p).

Após essa cena, a personagem fantasia todas as dinâmicas de um relacionamento que existiriam entre as duas caso tivesse conseguido romper com a barreira da vergonha e do medo da repressão social e começasse uma interação.

Figura 17 – Trecho do filme o L é de lésbica



Fonte: Juh Almeida (2020).

No centro de sua imaginação, cintilam cenas cotidianas felizes como beijos de despedidas, caminhadas na praça, idas à feira, festas de natal e, de forma paradoxal, expõe-se, imagens dolorosas, como a necessidade de mentir sobre o relacionamento para a família e no trabalho:

outras coisas também existiriam, como o carinho que eu gostaria de fazer nos seus cabelos durante a festa de natal em que, claro, eu seria apresentada como uma amiga para a sua família. Ou, no dia das namoradas que eu mandaria um buquê de flores pro seu trabalho e ela teria que mentir sobre quem tinha dado. (Almeida, 2020a, n.p).

Figura 18 – Trecho do filme o L é de lésbica



Fonte: Juh Almeida (2020).

Embora esse trecho apresente a impossibilidade de experienciar, de forma verdadeiramente livre, o amor entre duas mulheres negras, pode-se vislumbrar a força de resistência na sua elaboração. Visto que, apesar das repressões sociais, a protagonista fomenta um espaço em que o seu amor pode ser expandido, como nas caminhadas na praça, nas idas à feira, no banho de balde no quintal⁷⁵ e nos planos do que poderiam ser: “te vi deitar no meu colo com os olhos fechados como se eu fosse casa, também fechei os meus e juro que te vi chegar escancarando as portas, trazendo todos os seus cheiros e inundando a minha cama com planos em torno do que poderíamos ser” (Almeida, 2020a, n.p).

Interessa observar que o vislumbre do amor entre as duas personagens não é fetichizado, nem submetido ao olhar masculino branco. O olhar da protagonista sobre si mesma é um olhar proeminente, que ultrapassa qualquer imagem opressora de preconceito e alcança os próprios desejos e medos de construir uma relação com outra mulher negra. Por essa perspectiva, percebe-se que Almeida (2020a) constrói, sensivelmente, uma reação às tentativas de fragmentação da subjetividade das mulheres negras ao rechaçar a hipersexualização de seus corpos que, em sua obra, são ressignificados e considerados sob o prisma do desejo, do amor e do respeito.

⁷⁵ “Terminando aquele dia voltando ao quintal da casa, tomando banho de balde e dançando na água que escorria fazendo pequenas poças no chão” (Almeida, 2020a, n.p).

Tal reação é amplificada com a reviravolta ao final do curta. Após o período de imaginação, a protagonista, envolta de coragem, vai até a mulher que lhe despertou desejo. Esse gesto modifica a narrativa ao reivindicar — mesmo diante das múltiplas formas de opressão como os olhares de reprovação no bar e a perspectiva de repressão familiar ou no ambiente de trabalho — o direito à vivência plena do amor. Subvertem-se os estereótipos que, historicamente, destinaram os amores entre mulheres negras à esfera da impossibilidade⁷⁶.

Dessa forma, ao romper com o estereótipo da “mulata”, o seu trabalho afirma que o amor entre mulheres negras lésbicas se constitui, igualmente, a partir do reconhecimento da humanidade de seus corpos e da legitimidade de seus afetos.

Figura 19 – Trecho do filme o L é de lésbica



Fonte: Juh Almeida (2020).

⁷⁶ É oportuno mencionar o poema *Estamos em toda parte*, presente no livro *Vivendo como uma lésbica*. Cheryl Clarke (2021, p. 115, grifo meu) discorre sobre a desumanização a que as mulheres negras lésbicas são submetidas nas ruas, agredidas e, muitas vezes, encaradas como homens: “Estamos em toda parte/e as pessoas brancas ainda não nos veem/Nos empurram das calçadas./Nos tomam por homens./Esperam que a gente dê nosso lugar no ônibus./Desafiam com sua expressão./Não temem em grupos./E assim o brutal mano a mano./Como um roteiro de telejornal, toda transação frustra/a fúria. *De mãos dadas comigo/você me aconselha/a não deixar que se metam entre nós/a não deixar que se metam entre nós na rua*”. Ao final do poema, a autora aponta o amor e a união entre mulheres negras como uma forma de enfrentamento às violências nas ruas: *De mãos dadas comigo/você me aconselha/a não deixar que se metam entre nós*. Essa percepção contraria as proposições hegemônicas que negaram a possibilidade de amor nas relações de tais mulheres.

5 Natalia Borges Polezzo

Natalia Borges Polezzo é uma escritora, doutora em Teoria Literária, tradutora e professora da PUCRS. Nascida em 1981, na cidade de Bento Gonçalves, interior do Rio Grande do Sul, sua carreira acadêmica esteve, principalmente, centrada em Caxias do Sul, onde cursou a graduação em Letras e o mestrado em Letras e Cultura na Universidade de Caxias do Sul, abordando o tema “Literatura e espaço urbano”, que seria desdobrado em sua tese de doutorado intitulada *Literatura e cidade: cartografias metafóricas e memória insolúvel de Porto Alegre*.

Em paralelo ao seu trabalho acadêmico, desenvolveu uma veia artística, publicando, em 2013, o livro de contos *Recortes para álbum de fotografia sem gente*, o qual recebeu o prêmio Açorianos do mesmo ano. Nesse livro, despontam uma profusão de imagens literárias⁷⁷ que exploram com intensidade as emoções humanas. Segundo a autora, o livro está prioritariamente circunscrito por seus elementos estéticos e não por enredos marcantes⁷⁸.

Essa característica estabelece-se de modo diametralmente oposto à parte de seus trabalhos posteriores, em que o desenvolvimento de narrativas profundas funciona como elemento essencial de sua produção, a exemplo de seu livro mais celebrado: *Amora*⁷⁹.

No *Amora*⁸⁰, sobressaem histórias sobre mulheres. Mulheres diferentes, interligadas por uma semelhança: a sexualidade. A travessia da lesbianidade em sua escrita acontece de maneira orgânica, assinalada como um traço trivial da experiência humana e embora, muitas vezes,

⁷⁷ Como, por exemplo, o trecho do conto *A última dança* que explora o fim de uma relação e o momento que a marcaria na memória do narrador: “Essa é uma história real e tem início e fim. [...] Naquela tarde abrimos as janelas da casa e um vento frio e traiçoeiro soprou as cortinas para nos atrapalhar. As persianas musicavam o vento cadenciado para duas xícaras de café abandonadas no canto da mesa. O resto de nós também ficara por ali. [...] Volteamos até o quarto, eu escolhi o teu vestido preferido. Tu escolheste meu pijama. Eu achei bonito quando tu mediste a camisa por cima do meu peito e alisaste as rugas vincadas com as costas da mão. Depois seguimos tão desastrados pelo corredor até alcançarmos o alvo que o sol projetava no chão. [...] Ali, bem no meio daquela dança, decidimos de improviso que nos amariamos sempre, e nada, naquele momento, nem aquém, nem além de nós mesmos se conservou” (Polezzo, 2018, p. 17).

⁷⁸ “Trabalho muito com questões. No *Recortes*, minha questão era estética. Queria criar imagens, explorar tensões imagéticas. Tanto é que o *Recortes* não tem muitas histórias marcantes. É quase poesia. O *Amora* e o *Controle*, que foram escritos na mesma época, têm preocupação de desenvolver personagens lésbicas, bissexuais, LGBTQIA+ multifacetadas” (Polezzo, 2023b, n.p).

⁷⁹ Importante destacar que a relevância cultural da publicação de *Amora*, em 2015, concerne também à conquista de dois prêmios Jabuti, nas categorias Contos e Crônicas e Escolha do Leitor, à sua inserção no maior programa de distribuição de livros do país em 2018, o PNLD, e à sua figuração em uma questão do ENEM, referente a um excerto do conto *Vó, a senhora é lésbica?*.

⁸⁰ Além do *Amora* e do *Recortes para álbum de fotografia sem gente*, também publicou os livros *Controle*, em 2019; *Formiguinhas*, em 2021; *A extinção das abelhas*, em 2022; *Foi um péssimo dia*, em 2023; e *Condições ideais de navegação para iniciantes*, em 2024.

apresente o exotismo, a estigmatização e o silêncio a que essas mulheres podem estar submetidas, destaca a proeminência da sua existência face às adversidades⁸¹.

Em um texto veiculado pela *Suplemento Pernambuco*, Polesso (2017) afirma que, ao escrever *Amora*, intencionava fomentar outras formas de protagonismo das mulheres lésbicas, permitindo vislumbrar existências que não fossem reduzidas a estereótipos estatizantes:

[A minha escrita intenciona] passar longe de registros que abundam na literatura e no cinema quando o assunto ou o protagonismo é lésbico (mulheres erotizadas, jovens, em uma relação conturbada, mulheres casadas e insatisfeitas com os homens, mulheres que estão passando por uma “fase”, mulheres que, infantilizadas, aparecem como lésbicas para causar constrangimento alheio). (Polesso, 2017, p. 3)⁸².

Nas entrelinhas, Polesso (2017) reconhece que as mulheres lésbicas não estão mais confinadas ao silêncio, o que demonstra, em certa medida, um avanço nas questões representacionais sobre a identidade desse grupo. Entretanto, o desafio que persiste, no seio de seu trabalho, concerne ao questionamento e à subversão de imagens distorcidas.

⁸¹ No cenário literário brasileiro, essa escrita é particularmente significativa, visto que, até pouco tempo, histórias protagonizadas por mulheres lésbicas eram quase inexistentes. Nesse sentido, ao refletir sobre a ausência dessas personagens, tanto na literatura quanto nas representações midiáticas durante a sua adolescência, a autora rememora a novela *Torre de Babel*, em que o casal lésbico, notadamente apresentado em conformidade com os padrões conservadores, foi morto em uma explosão: “elas não só foram assassinadas, elas foram explodidas, né? Isso foi muito marcante. E eu pensava: ‘Meu Deus, mas elas eram assim, quase que lésbicas higienizadas, que poderiam ser super aceitas em qualquer lugar — e mesmo assim foram pulverizadas’. E eu ficava usando a novela de mote, pra conversar: ‘Você viu a novela? Não sei o quê...’. Daí de repente as lésbicas foram explodidas, e eu meio que um pouco me calei. [E pensei]: ‘Eu preciso conhecer uma pessoa que seja que nem eu’” (Polesso, 2023c, n.p). Vislumbrar, ainda na adolescência, que a existência das mulheres lésbicas poderia ter como destino a pulverização constituiu-se uma marca dolorosa para escritora, sobretudo porque nem mesmo uma versão palatável daquelas mulheres dissidentes escaparia às violências representativas. Após a destruição das personagens, o seu desejo de conhecer, no mundo tangível, mulheres semelhantes, configurou-se uma forma de sobrevivência subjetiva. A situação descrita por Polesso (2023c) demonstra como a força das imagens distorcidas pode contribuir para fragilizar as identidades impostas à margem, na medida em que, metaforicamente, a morte das personagens representa, de certa forma, a impossibilidade de sua existência. A referência à novela *Torre de Babel* está presente no conto *Primeiras vezes* do *Amora*: “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” (Polesso, 2015, n.p, grifo meu).

⁸² Um exemplo que integra algumas dessas classificações sugeridas por Polesso (2017) diz respeito ao romance *O efeito urano* de Fernanda Young (2001). A autora narra a história do casamento, caracterizado pela frieza entre Cristiana e Guido, que enfrenta uma fase de incertezas a partir do envolvimento de Cristiana com Helena. A complexidade da frieza de seu casamento e o desgaste emocional que o término com Helena lhe causa estabelecem a tônica do livro. Nesse emaranhado, ressalta-se a dificuldade de Cristiana em associar a sua relação com Helena como um amor entre mulheres: “Eu amei Helena sem notar que ela não era um homem” (Young, 2001, p. 74). A dificuldade de Cristiana espelha como as limitações de formas de existir podem ser elaboradas no cerne da literatura, promovendo um impacto na percepção das identidades.

Dito isso, a subversão de sua escrita em relação às imagens opressivas, que condenaram a subjetividade dessas mulheres à solidão, à culpa, à confusão e à infelicidade, poderia ajudar a criar um novo modelo normativo de representação e, nesse movimento, confinar os corpos das mulheres a outras imagens cristalizadas?

5.1 Imagens cristalizadas?

Antes da escrita de Natalia Borges Polesso, outras estratégias literárias e editoriais, no contexto brasileiro, foram instituídas para afastar as históricas imagens estatizantes de fetichização acerca das mulheres lésbicas.

Um exemplo emblemático dessas estratégias diz respeito à Editora Malagueta/Brejeira — fundada em 2008 por Hanna Korich e Laura Bacellar — que esteve em atividade até 2015. Segundo Korich e Bacellar (s.d), havia uma lacuna no mercado editorial em relação à publicação de histórias envolvendo mulheres lésbicas. Nesse contexto, instituiu-se a Brejeira com o objetivo primordial de difundir as possibilidades de personagens lésbicas com finais felizes estabelecidos como uma forma de antagonizar as representações hegemônicas acerca da lesbianidade.

Por rejeitar as imagens cristalizadas de sofrimento lésbico, que inundam a literatura, a fundação da Brejeira simbolizou um importante marco nas representações dos corpos dessas mulheres. Em contrapartida, a exclusividade de histórias com “finais felizes” cria uma outra imagem unidimensional que limita a profundidade persistente em toda existência.

A esse respeito, Amy Villarejo (2003) discute, em *Lesbian Rule*, como a visibilidade, em sua essência, não é suficiente para fomentar outras formas de subjetividade para as mulheres e que mantê-las em modelos engessados, mesmo que superficialmente positivos, pode continuar reduzindo-as a outras espécies de estereótipos:

A demanda para dar visibilidade às lésbicas, seja como munição para campanhas anti-homofóbicas ou como figuras de identificação, torna-as estáticas, transformando-as em (uma) imagem. [...] O que a visibilidade não percebe, em outras palavras, é a mobilidade. (Villarejo, 2003, p. 6-14, tradução minha)⁸³.

⁸³ “The demand to make lesbians visible, whether as ammunition for antihomophobic campaigns or as figures for identification, renders lesbian static, makes lesbian into (an) image. [...] What visibility misses, in other words, is mobility” (Villarejo, 2003, p. 6-14).

Para superar as imagens opressoras seria necessário, então, representações críticas que humanizem os corpos dessas mulheres, permitindo o trânsito de seu desejo. Dessa perspectiva, percebe-se que abordar o sofrimento de mulheres lésbicas de uma forma mais ampla, sem reduções identitárias, pode constituir-se uma verdadeira transformação na construção de imagens que se afastem dos reducionismos relativos ao sofrimento ou a uma felicidade inquestionável.

Em última análise, pode-se considerar que, atualmente, os finais infelizes não estão, necessariamente, vinculados a um estereótipo de sofrimento relativo à sexualidade das personagens, mas, muitas vezes, podem estar revestidos de uma dor que circunscreve a complexidade humana.

Ao perceber esse cenário, a obra de Polesso (2015) ajuda a construir imagens de mulheres lésbicas capazes de experienciar diferentes sensações, ora atravessadas pela dor e pela solidão, ora alegres e acompanhadas, rejeitando, assim, a cristalização de imagens opressivas.

5.1.1 O interior selvagem

Um bom exemplo de como a multiplicidade de imagens sobre as mulheres ajuda a compor um retrato menos estereotipado diz respeito ao conto *O interior selvagem*. No texto, Natalia Borges Polesso (2015) aborda a crise que a sua protagonista experimenta após um término abrupto.

Eu girei a chave na fechadura e todo o meu mundo girou junto quando a porta se abriu. [...] 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. Fui até a sacada e abri as venezianas barulhentas de madeira marrom. Vazia, na lucidez da manhã, pareceu que a minha casa era um lugar bem maior do que o que eu conhecia. [...] Eu só descobri que a Luiza tinha fugido da nossa casa porque, depois da briga que durou uma semana inteira, eu resolvi ligar. Liguei no celular, ela não atendeu. Liguei de novo e estava fora de área. Liguei para o trabalho dela e me disseram que ela tinha se mudado para o Rio de Janeiro. (Polesso, 2015, n.p).

Luiza nega-lhe o rito simbólico de encerramento de um relacionamento, deixando apenas as contas para pagar. A narradora, então, experiencia duas formas de angústia: o luto, por perder a sua companheira, e o desaparecimento da vida compartilhada que conhecia.

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. [...] Eu saí do apartamento porque nos meus planos de vida, planos que eram nossos até então, não estava escrito que eu teria que pagar as contas sozinha e nem que eu teria que escolher sozinha uma cor que derretesse aquele gelo incrustado nas paredes ao meu redor. (Polesso, 2015, n.p).

Nesse processo, evidencia-se a relação com o seu terapeuta, Caetano. Em uma das sessões, a protagonista descreve a sensação de estar mergulhada em um caos interno e a dificuldade de compreender os seus próprios sentimentos. Mas, ao mesmo tempo em que reconhece a profundidade do sofrimento, realça-se o desejo de vislumbrar o sofrimento como algo passageiro:

Eu queria fazer isso, submergir em algum canto obscuro da minha vida e emergir na outra ponta mais clara, que eu imaginava existir, uma ponta onde tudo era tranquilo e que a única turbulência possível seria aquela causada pelas coisas boas e doces. Mas eu sabia que aqueles eram desejos tão imbecis que poderiam estar num livro bobo de autoajuda. De qualquer forma, eu via o centro ali perto, mas teria que descer e subir para chegar lá. Não havia maneira fácil de fazer aquilo, eu teria que submergir no meu próprio inferno para depois quem sabe chegar à outra ponta mais clara da vida, no centro quente de quem eu queria ser. (Polesso, 2015, n.p).

Diferentemente das representações comuns associadas às mulheres lésbicas, em que o sofrimento é, prioritariamente, relacionado à sexualidade, como uma confusão com a própria sexualidade, uma decepção com homens, dentre outros, transformando-se em uma tragédia, a dor que a protagonista sente é uma dor, por excelência, humana. Embora o conto expresse a separação entre as duas mulheres, esta temática não é abordada de forma estereotipada, mas através do delineamento das complexidades emocionais.

Para tecer uma comparação acerca da utilização do sofrimento enquanto aspecto central das narrativas sobre as mulheres lésbicas, pode-se utilizar como exemplo o conto *Uma branca sombra pálida* de Lygia Fagundes Telles (2009) presente na coletânea *A noite escura e mais eu*.

O conto retrata o luto de uma mãe diante da morte da filha, Gina, que cometera suicídio. Em meio as suas memórias, destaca-se a conversa que tiveram horas antes de sua morte. Ao suspeitar que Gina tinha um romance com a sua melhor amiga, Oriana, a mãe decide confrontá-la de forma violenta.

Gina recebeu ovos de chocolate e flores, mas justo nesse Domingo de Páscoa Oriana não apareceu. Tarde da noite, passei pelo seu quarto e pela porta entreaberta, vi que ela podava os longos caules das rosas vermelhas que tinham chegado sem cartão. [...] Comecei falando em trivialidades [...] Sem interromper a tarefa que executava como se dispusesse de uma régua para podar os caules sempre no mesmo tamanho. [...] Gina, querida, como é que você tem coragem? De continuar negando o que todo mundo já sabe, quando vai parar com isso? Ela levantou a cabeça e ficou me olhando, Mas o que todo mundo já sabe, mamãe? Do que você está falando? Cheguei perto dela, acho que me apoiei na mesa para não cair. Mas ainda me pergunta?! Falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém, por que está se fazendo de tonta? Não vão mesmo parar com essa farsa? Seria mais honesto abrir logo esse jogo, vai Gina, me responde agora, não seria mais honesto? Mais limpo? [...] Levantei a voz, mas falei devagar. *A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai? Ou fica com ela ou fica comigo, repeti e fui saindo sem pressa.* Bons sonhos, querida. [...] Peguei o tricô e varei a noite acordada, mas em nenhum momento me ocorreu que além das duas saídas que lhe ofereci, havia uma terceira. Que foi a que ela escolheu, cortar com aquela tesourinha, tique! o fio da vida no mesmo estilo oblíquo com que cortara os caules. (Telles, 2009, n.p, grifo meu).

Ao utilizar a expressão “relação nojenta”, a personagem classifica o romance lésbico de Gina como algo repulsivo. Nessa trilha, o apogeu da sua intolerância acontece quando sentencia a própria filha a escolher entre a relação amorosa com Oriana e a relação maternal.

Incapaz de decidir entre a renúncia à própria identidade e o rompimento com a mãe, a morte de Gina traz, em seu âmago, a negação à plenitude para as mulheres lésbicas. Em uma sociedade que rejeita a sua existência, ilustrada no conto pela reação da mãe, o destino dessas mulheres é a rejeição e a infelicidade⁸⁴.

Em *O que é lesbianismo?*, a partir da análise de uma série de representações literárias e filmicas, Tania Navarro-Swain (2000, p. 72, grifo meu) tece um questionamento relevante para refletir sobre quais significados são atribuídos às mulheres lésbicas no meio representacional: “Imitação ou caricatura masculina, doença mental ou física, *rejeição*, desequilíbrio, *infelicidade*, exclusão isto seria ser lésbica?”.

Ao tensionar esse exemplo com a escrita de Polesso (2015) é possível compreender que, em *O interior selvagem*, o sofrimento da narradora não é derivado da marginalização da sua sexualidade, mas de uma experiência, profundamente humana: o sofrimento por uma separação dolorosa. A partir da naturalização das sexualidades dissidentes, a escrita de Polesso (2015) afasta as imagens cristalizadas de rejeição e infelicidade que, durante muito tempo, dominaram a narrativa sobre as mulheres lésbicas.

⁸⁴ Antes da mãe confrontá-la, o conto apresenta Gina e Oriana envoltas em felicidade: “Você parecia tão feliz lá no seu quarto todo branco, se fechava com Oriana e falavam e ouviam música e riam, como vocês riam! Quando abriam a porta, estavam coradas, os olhos úmidos” (Telles, 2009, n.p).

5.2 Flor, flores, ferro retorcido

Uma outra forma de produzir imagens opressivas diz respeito à patologização de algumas existências. E é sobre isso que trata o conto *Flor, flores, ferro retorcido*. Polesso (2015) aborda a história de uma criança que, durante um almoço entre sua família e alguns vizinhos, escuta, pela primeira vez em sua vida, a palavra *machorra*. Referiam-se à vizinha chamada Flor.

O fato que mais se enraizou na minha memória desses almoços foi um dia em que ouvi a seguinte frase: como pode uma machorra daquelas? E eu, curiosa que era, rapidamente perguntei o que era uma machorra. Silêncio completo, minha mãe começou a rir de um jeito esquisito, era embaraço. Os homens coçaram a cabeça e se enfiaram rápidos dentro dos copos de cerveja que bebiam. *A mãe da família Klein estava tão estarrecida que aquela palavra tivesse ido parar na minha boca* que começou a rir também. Minha mãe tentou remediar. Cachorra, minha filha, cachorra. Mas eu tinha certeza que tinha ouvido machorra e insisti. Eles mudaram de assunto e me ignoraram. O que eles não estavam esperando era que eu ficasse de orelhas em pé, ligada em tudo o que falavam, e, quando voltaram ao assunto, eu preferi ficar quieta ouvindo, fingi interesse em uma boneca, mas minha atenção estava completamente direcionada a eles. Então eu entendi que falavam da vizinha da oficina. Ela era uma machorra. (Polesso, 2015, n.p, grifo meu).

Na cena, percebe-se um profundo desconforto dos adultos ao escutarem a palavra machorra⁸⁵ sendo proferida por uma criança, revelando o desejo de que tal palavra fosse suprimida da imaginação infantil. Esse desconforto é acompanhado de tentativas de desviar a atenção da palavra, de fazê-la desaparecer.

Como foi visto, ao longo desta tese, destinar as mulheres lésbicas à esfera do que não se pode nomear constituiu-se uma prática secular e que, como muitas práticas de apagamento, reinventou-se e ainda se faz presente no contemporâneo. Em *Lesbianismo: identidade ou opção eventual?* Tânia Navarro-Swain (1999) pontua que a lesbianidade sempre sofreu tentativas de apagamento e, por consequência, o epíteto “lésbica” está acompanhado de significações negativas, configuradas, sobretudo, como uma fratura do que se entende por mulher⁸⁶.

De fato, existe uma profunda esquizofrenia social em torno do lesbianismo, seja para obscurecê-lo ou negá-lo enquanto prática corrente, seja para

⁸⁵ Machorra é um termo pejorativo, utilizado de forma mais comum no Rio Grande do Sul, para designar mulheres lésbicas. O uso de termos preconceituosos funciona como uma forma de tentar projetar submissões, visto que, valendo-se do constrangimento, reforça o desprezo aos grupos impostos à margem.

⁸⁶ Aqui é importante realçar, como lembra Elizabeth Grosz (2000, p. 67) em *Corpos reconfigurados*, que a ideologia patriarcal define as mulheres enquanto indivíduos caracterizados principalmente por sua capacidade reprodutiva. Nesse contexto, percebe-se a agressividade do termo machorra que, segundo o dicionário *Michaelis*, concerne às fêmeas marcadas por sua esterilidade. Fêmeas que não podem procriar: “ma·chor·ra sf Fêmea que é incapaz de procriar; fêmea estéril”. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=L1EOW>.

desqualificá-lo enquanto mutilação do SER mulher. As conotações que acompanham o epíteto “lésbica” são sempre negativas: mulher-macho, paraíba, mulher feia, mal amada, desprezada. As imagens revelam assim ou uma caricatura do homem ou uma mulher frustrada, uma mulher que foge do paradigma da beleza e da “feminilidade” e escolhe a companhia feminina por não atrair os homens. (Navarro-Swain, 1999, p. 1224-1225).

Para Navarro-Swain (1999), a ideia de lesbianidade na sociedade pressupõe uma distorção de imagens, constituída tanto pela tentativa de apagamentos, como pela forma pejorativa que concebe as lésbicas enquanto indivíduos feios, abjetos, incapazes de receber amor e, acima de tudo, distantes do que se instituiu como mulher, sendo as lésbicas uma fratura da *verdadeira* identidade feminina.

Ao relacionar a percepção de Navarro-Swain (1999) à conversa trivial dos adultos à mesa no conto, percebe-se como tais mulheres não têm a sua existência reconhecida em termos sociais, condenadas a visões inferiorizadas de sua existência.

Em uma outra passagem, para tentar sanar a curiosidade da criança, a mãe afirma que machorra é uma doença: tratava-se de uma doença de ferro retorcido, visto que Flor era mecânica e estava sempre ao redor de ferros.

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 caí. Ela veio correndo me socorrer e me lembro de uma voz de fada me perguntando se eu estava bem, se tinha me machucado. Minha mãe saiu correndo de casa, me ergueu pelos pulsos e me puxou de volta para o pátio. *Ouvi um obrigada por parte da minha mãe, um de nada por parte da vizinha, seguido de um ronco de cuia. Olhei para a minha mãe e perguntei por que 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. [...]* Minha mãe se escorou na pia com as duas mãos no rosto e suspirou de um jeito muito preocupado. [...] Minha filha, você não pode dizer essas coisas para as pessoas. Eu perguntei de que coisas e de que pessoas ela estava falando, porque honestamente não me lembrava, e a resposta veio na forma de um tabefe no ombro. Não doeu, mas eu fiquei muito magoada e fui para o meu quarto chorar. Entre um soluço e outro, eu ficava tentando entender o que era uma machorra e por que aquilo tinha ofendido a vizinha e preocupado a minha mãe. Cheguei à conclusão de que deveria perguntar mais uma vez. *É uma doença, minha filha. A vizinha é doente. Voltei para o quarto quase satisfeita. Se era doença, por que não tinham me dito logo? Fiquei pensando se era contagiosa, mas concluí que não era, porque a mecânica estava sempre cheia. Voltei para a cozinha. Doença de que, mãe? Minha mãe mais uma vez colocou a mão no rosto e respirou fundo. De ferro retorcido que tem lá naquele galpão.* Eu não sabia que se podia pegar doenças de ferro retorcido, mas me dei por satisfeita quando no outro dia a professora explicou sobre o tétano. (Polesso, 2015, n.p, grifo meu).

Associar sexualidades constituídas fora da norma a doenças é uma prática histórica que foi ratificada pela OMS até 1990⁸⁷. Essa patologização funciona como sustentáculo do argumento que indica a possibilidade de “cura” para as pessoas que possuem sexualidades dissidentes⁸⁸.

Posteriormente, ao encontrar a vizinha na oficina dos pais de Celói, a protagonista sente um profundo estranhamento, visto que uma pessoa doente não deveria estar na rua, mas em casa convalescendo.

Meu primeiro pensamento foi de que uma doente não deveria sair de casa, então, perguntei: a senhora está melhor? Ela virou para mim com os cabelos molhados em cima do rosto e, com uma boca bem rosada e uns olhos carinhosos cor de mel, me disse que nunca esteve tão bem. Agradeceu as flores e se ajoelhou para me dar um beijo. (Polesso, 2015, n.p).

Ao afirmar que nunca esteve tão bem, a mecânica fomenta uma reflexão sobre a importância de se afirmar positivamente diante da sociedade como uma forma de reagir às impressões impostas ao seu corpo.

⁸⁷ De 1948 até 1990 a homossexualidade figurou enquanto uma CID (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde) no encorpo da OMS, sendo apontada como um desvio sexual circunscrito na personalidade patológica. Apenas a partir de 1975, houve uma sutil modificação no texto, que passou a considerar a perspectiva de a homossexualidade não ser um transtorno mental. “O homossexualismo passou a existir na CID a partir da 6a Revisão (1948), na Categoria 320 Personalidade Patológica, como um dos termos de inclusão da subcategoria 320.6 Desvio Sexual. Manteve-se assim a 7a Revisão (1955), e na 8a Revisão (1965) o homossexualismo saiu da categoria ‘Personalidade Patológica’ ficou na categoria ‘Desvio e Transtornos Sexuais’ (código 302), sendo que a sub-categoria específica passou a 302.0 - Homossexualismo. A 9a. Revisão (1975), [...] manteve o homossexualismo na mesma categoria e sub-categoria, porém, já levando em conta opiniões divergentes de escolas psiquiátricas, colocou sob o código a seguinte orientação ‘Codifique a homossexualidade aqui seja ou não a mesma considerada transtorno mental’” (Laurenti, 1984, p. 344). Posteriormente, em 1990, a homossexualidade deixou de ser considerada um transtorno mental. As mudanças constituídas acerca da homossexualidade enquanto doença foi resultado de uma forte resistência organizada pela comunidade LGBT. Um exemplo emblemático no Brasil concerne à luta da ONG Grupo Gay da Bahia, organização voltada para a defesa dos direitos LGBT mais antiga em atividade no Brasil que, na década de 1980, pleiteava junto ao Ministério da Previdência e Assistência Social e ao Ministério da Saúde para que o diagnóstico CID-302.0, referente à classificação da homossexualidade no âmbito de “Desvio e Transtorno Sexual” fosse considerado sem efeito no país (Ver Anexo D).

⁸⁸ A respeito da relação entre patologia e homossexualidade, evidencia-se o livro *Eudemônia*, publicado em 1949 por Cassandra Rios, considerada a escritora mais censurada do Brasil devido ao conteúdo explicitamente lésbico de suas obras. A protagonista, Eudemônia Forbes, é internada em um hospital psiquiátrico após tentar matar, por ciúmes, a sua ex-namorada. A sua internação aconteceu devido à sua riqueza e ao pedido de seu pai, que estava consternado com a perspectiva de a linhagem de sua família não ter continuidade. Em um trecho do livro, a personagem dialoga com o médico do hospital acerca da patologização de sua sexualidade, questionando sobre a instrumentalização de pessoas como cobaias humanas. Nesse diálogo, o médico afirma acreditar na possibilidade de sua *cura*: “- Não precisa me explicar o que eu tenho, às vezes, doutor. Eu sei perfeitamente o que tenho sempre. Suas teorias não valem para nada assim como também de nada serviram as teorias e os estudos de tantos outros amantes da psicologia. Vocês tiveram cobaias em observação? Digo, criaturas assim como eu? Onde estão elas? Aprenderam a amar ao homem e a desprezar a fragilidade, a meiguice e um belo corpo de mulher? - Senhorita Eudemônia, todos aqueles que quiseram libertar-se do instinto pervertido, foram bem sucedidos em nossas clínicas. Tornaram-se criaturas normais e muitos desde hoje têm seu lar e até filhos” (Rios, 1959, p. 33).

No final do conto, a criança comenta com a sua amiga, Celói, sobre a doença da machorra. Celói, de um modo impaciente, tenta lhe explicar o significado de machorra. Em seguida, questiona se a criança gosta mais dela ou de Claudinho, um garoto da rua. Por ser uma criança do sexo feminino, pelas regras sociais, ela deveria, obrigatoriamente, afirmar que gosta mais do garoto da rua do que de sua própria amiga.

No alto de sua inocência infantil, a criança afirma que prefere a amiga e tem como resposta taxativa a afirmação de que, assim como a vizinha, ela também é machorra. A criança, mesmo ainda não compreendendo o significado de tal palavra, passa a achar que está doente e vai embora triste.

Voltei para casa cabisbaixa naquele dia e, ao atravessar a rua, dei de cara com a Flor, escorada entre o meu portão e o contador de luz. Pequena, por que está com essa carinha triste? Porque a Celói acha que eu estou doente também, que eu tenho o mesmo que a senhora. Arrastei os tênis no cascalho. Ela se agachou e colocou a mão na minha testa, como se para conferir alguma febre. Bobagem, tu tá ótima. Não há nada de errado contigo. (Polesso, 2015, n.p).

Ao afirmar o bem estar da criança, afastando a ideia de que ela estaria doente, Flor expõe que não há nada demais com o significado da palavra machorra e que não deve estar associado a uma aceção negativa. Essa atitude demonstra que a mecânica impõe uma postura reativa frente ao preconceito, visto que, mesmo não entrando em um confronto direto acerca de sua identidade, afirma-se positivamente.

5.3 Vó, a senhora é lésbica?

O conto *Vó, a senhora é lésbica?* explora a história da narradora Joana e sua vó, Clarissa. Durante um almoço familiar, o questionamento direcionado à avó, “a senhora é lésbica?”, desencadeia uma série de memórias da infância de Joana, promovendo um espelhamento direto em sua própria vida, pois sua sexualidade também seria passível de questionamento.

[Após ouvir o questionamento] Vó Clarissa deixou cair os talheres no prato, fazendo a porcelana estalar. Joaquim, meu primo, continuava com o queixo suspenso, batendo com o garfo nos lábios, esperando a resposta. Beatriz ecoou a palavra como pergunta, “o que é lésbica?”. Eu fiquei muda. Joaquim sabia sobre mim e me entregaria para a vó e, mais tarde, para toda a família. Senti um calor letal subir pelo meu pescoço e me doer atrás das orelhas. Previ a cena: vó, a senhora é lésbica? Porque a Joana é. A vergonha estava na minha cara e me denunciava antes mesmo da delação. Apertei os olhos e contrai 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.

Abri os olhos novamente e meio tonta vi que minha vó continuava de olhos baixos, Joaquim continuava batendo com o garfo nos lábios e Beatriz apenas sacudia as pernas curtas sobre a cadeira. (Polesso, 2015, n.p).

Ao observar essa cena, percebe-se que há um desconforto silencioso por parte da avó, ao deixar cair os talheres, e por parte de Joana, concernente ao medo de ser descoberta. Provavelmente, esse medo é proveniente de uma potencial rejeição.

A partir dessa primeira identificação, Joana reflete sobre a convivência familiar na infância. Nessa época, passava as tardes na casa da avó, envolta de histórias que ela lhe contava. A imagem de Clarissa desponta, em sua memória, por seu amor por livros e por filmes, e pela companhia tão evidente quanto silenciosa da tia Carolina.

Depois que a nossa babá foi demitida por causa do episódio do fogão a lenha e metade da cozinha foi incendiada, nós começamos a passar as tardes com a nossa avó. Ela e a tia Carolina. Por volta das quinze horas, minha avó punha uma mesa de chá. As xícaras com flores azuis, o jogo de porcelana, os talheres de prata, bandeja. Um pouco depois do almoço, ela nos deixava sozinhos e ia até a padaria. Voltava em vinte minutos com uma caixa de delícias que sempre nos fazia muito curiosos. Quinze e pouco chegava a tia Carolina. *Minha avó ficava radiante. A tia Carolina trazia, quase sempre, uns olhos de embaraço, agora lembro, os passos incertos, as mãos cheias de anéis que se torciam em si mesmos, os ombros para cima sempre. Parecia que não queria estar ali.* 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. Minha vó sempre recomendava que não as incomodássemos durante o chá e enchia o nosso quarto de tudo o que pudesse nos manter ocupados. Numa tarde dessas, peguei um pouco de talco, joguei na minha cabeça e fui até a cozinha para mostrar meu cabelo branco. A tia Carolina me pegou no colo rindo e eu me lembro de ter perguntado quantos anos ela tinha e por que não era velha se tinha cabelo branco. (Polesso, 2015, n.p, grifo meu).

Clarissa ficava radiante quando estava prestes a encontrar tia Carolina e expressava, muito sutilmente, sua afetividade. Mas, essa forma refreada de demonstração de afeto, revela que a relação das duas mulheres não era exposta para os netos.

Ademais, com os passos incertos, olhos embaraçados e ombros para cima, tia Carolina parecia sentir vergonha, possivelmente pela hostilidade social em torno de sexualidades marginalizadas. Para Eribon (2008, p. 27), essas reações corporais são comuns, pois fazem parte de um mecanismo de controle que intenciona a retração dos indivíduos dissidentes, para que seja possível moldar a sua subjetividade: “a timidez, o constrangimento, a vergonha são atitudes corporais produzidas pela hostilidade do mundo exterior”.

Esses sinais, que Joana passa a racionalizar, integravam a percepção, formada após o questionamento de seu primo, de que a vó certamente era lésbica. Em um outro trecho do conto,

tal percepção se estabelece de modo mais acentuado, não lhe deixando dúvidas sobre a sexualidade da avó. Tratava-se de uma época em que Clarissa estava triste e, anos depois, a narradora entendia que essa tristeza estava acompanhada da ausência da tia Carolina.

Mas, 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. As coisas começavam a fazer sentido na minha cabeça, agora quinze anos depois. Minha vó era mesmo lésbica. (Polesso, 2015, n.p).

Ao final do conto, Clarissa revela que há vinte anos mantém uma relação com Carolina. De sua parte, a relação não era totalmente escondida, visto que os pais de Joana sabiam. Mas, esse compartilhamento não se estendia aos netos.

Enquanto Clarissa contava a história de sua vida com tia Carolina, Joana inevitavelmente pensava em sua relação com Taís. Ao passo que Clarissa viveu um amor que foi colocado em segundo plano, um amor que não podia se expandir, a narradora vive com naturalidade o primeiro amor, que é por uma mulher. No meio do diálogo, Joana tem algumas memórias que poderiam funcionar como um impeditivo para a união das duas, como o fato de que tia Carolina havia sido casada com o seu Carlos:

No final, minha vó dizia vinte anos, faz vinte anos. Até que o Joaquim perguntou por que ela e a tia Carolina não moravam juntas. Essa a minha vó não respondeu, disse que por hoje estava bom de histórias e resumiu dizendo que não moravam juntas porque não queriam. 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. (Polesso, 2015, n.p).

Do conto, fica claro que Joana experiencia a sexualidade de uma forma diferente, mais aberta e mais livre do que a avó. O fato de Clarissa não viver a sexualidade de uma forma expansiva, em termos sociais e familiares, pode ser interpretado, de modo exclusivo, enquanto uma recusa à resistência.

Entretanto, ao analisar atentamente, percebe-se o caráter reativo que Clarissa apresenta. Pois, em uma época em que a marginalização de pessoas LGBTs era maior, aceitar viver o próprio desejo é um indicativo muito poderoso de resistência e de sobrevivência subjetiva.

O “armário” foi com tanta frequência denunciado pelos militantes homossexuais como o símbolo da “vergonha” e da submissão à opressão que se acabou esquecendo ou negligenciando do que ele também pode ser, e ao mesmo tempo, um espaço de liberdade e um meio – o único – de resistir e de não se submeter às injunções normativas. (Eribon, 2008, p. 67).

O conto de Natalia Borges Polezzo (2015) indica por um lado que, atualmente, existem novas formas de compreender e vivenciar a identidade das mulheres lésbicas. Por outro lado, que, mesmo em tempos mais difíceis, a recusa em se conformar às normas vigentes abriu caminho para a afirmação de outras possibilidades de existência.

5.4 As tias

O conto *As tias* narra a história de Leci e Alvina, duas mulheres de mais de setenta anos que, à época de sua adolescência, foram enviadas por suas famílias para um convento, prática comum entre famílias menos abastadas. Após passarem quinze anos confinadas, decidem morar juntas no interior da cidade gaúcha chamada Garibaldi. Natalia Borges Polezzo (2015) volta a abordar a sexualidade na velhice e as complexas relações familiares que podem limitar uma relação lésbica.

No início do conto, a narradora, sobrinha biológica de Tia Alvina, afirma que a família naturalizava a relação das duas mulheres: “Nada se discutia sobre ir ou não ir à casa das moças que fugiram do convento para morar juntas. *Ninguém mais achava estranho, não tinha por quê.* [...] O tempo já tinha passado. A vida das tias estava resolvida” (Polezzo, 2015, n.p, grifo meu).

Para a narradora, o fato de as tias morarem juntas não assombrava mais a família. Entretanto, o que o desenrolar da história vai exprimir é que essa aceitação, na verdade, configurava-se uma tolerância superficial. O estranhamento, que a narradora julgava não mais existir, persistia de um modo muito latente no seio familiar. Um exemplo notável desse estranhamento ocorre quando a narradora questiona a mãe sobre o grau de parentesco de tia Leci:

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. (Polezzo, 2015, n.p).

A resposta da mãe sugere uma rejeição à relação das duas mulheres. A fala *Leci não era filha de ninguém* carrega, de forma sutil, a marginalização de seu vínculo afetivo. Em se tratando de uma relação heterossexual, provavelmente não haveria rispidez na resposta, que seria objetiva: “tia Leci é casada com o seu tio”.

Assim como na fala da mãe, há vários exemplos, ao longo do conto, sobre a lesbofobia a que as tias eram submetidas, como nos almoços de família, em que todos faziam cara feia para Leci e falavam mal às escondidas⁸⁹. No decorrer da leitura, rapidamente a suposta tolerância, pontuada no início do conto, transforma-se em desprezo e discriminação. Eram toleradas, mas não eram reconhecidas.

Em *Homofobia: história e crítica de um preconceito*, Daniel Borrillo (2010) faz uma classificação acerca dos diversos tipos de homofobia, dentre eles, a homofobia liberal, constituída por seu verniz de apagamento silencioso, que tem como premissa básica tolerar os homossexuais, mas não reconhecê-los:

A homofobia liberal preconiza a tolerância para com os homossexuais, mas considera que a heterossexualidade é a única a merecer o reconhecimento da sociedade e, por conseguinte, o único comportamento sexual suscetível de ser institucionalizado. [...] A tolerância é a palavra de ordem da homofobia liberal, mas *convém distinguir entre tolerar e reconhecer*: para essa doutrina, é impossível tentar passar da tolerância dos comportamentos íntimos ao reconhecimento dos direitos iguais, independentemente da orientação sexual dos indivíduos. *Forma de expressão específica, a homofobia liberal confina os homossexuais no silêncio da vida privada*; as dicotomias privadas/ público, dentro/fora, interior/exterior organizam a hierarquia das sexualidades, reservando a posição visível para um aspecto, mantendo o outro em segredo. O pudor e a discrição devem orientar os atos homossexuais, sempre taciturnos, ao passo que a heterossexualidade exhibe-se livremente, sem necessidade de qualquer justificativa. As práticas homossexuais e suas manifestações são de natureza privada e permitidas com a condição de permanecerem circunscritas a esse espaço. (Borrillo, 2010, p. 77- 78, grifo meu).

A homofobia liberal se manifesta, no conto analisado, por meio do falseamento de uma aceitação que não impede tia Leci de comparecer aos almoços familiares, mas, em contrapartida, projeta a sua exclusão ao não-reconhecer sua relação em toda sua integridade. O não-reconhecimento é um mecanismo que desumaniza os indivíduos, pois exige a ocultação de parte de sua existência.

⁸⁹ “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” (Polesso, 2015, n.p).

O clímax dessa desumanização ocorre quando tia Alvina é hospitalizada e, à tia Leci, é negado o direito de acompanhá-la, pelo fato de que as duas não constituíam, legalmente, uma família. “A tia Leci voltava para casa chorando. Mas o que a senhora é dela, dona Leci?, perguntava a moça da recepção. Amiga, dizia ela com uma voz de comiseração” (Polesso, 2015, n.p). Evidentemente, a família de Alvina, que já lhe negava o reconhecimento, ratificou tal postura no hospital.

Depois desse evento traumático, do ponto de vista físico, para Alvina, que havia tido um AVC, e emocionalmente para Leci, que viu o esvaziamento de sua relação diante da sociedade, elas decidem formalizar uma união estável. Esse acontecimento simboliza, de um modo muito sensível, que a afirmação da identidade é primordial para a legitimação de seu vínculo, demonstrando a importância da autodefinição: não seriam mais “as moças que saíram do convento”. Ou, como Audre Lorde (2019, p. 176) lembra em seu emblemático *Aprendendo com os anos 1960*: “se eu mesma não me definisse, eu seria abocanhada e engolida viva pelas fantasias dos outros a meu respeito”.

5.5 Deus me livre

Em *Deus me livre*, Polesso (2015) narra o primeiro sermão de Vera na igreja. A protagonista rememora o comportamento autodestrutivo, relacionado ao abuso de álcool e de drogas, às constantes relações com homens diferentes e à ausência de um lar:

Eu andava na escuridão. Eu andava sem rumo aqui mesmo no chão, bem perto de tudo o que é mundano, tudo o que devemos amar, porque é obra divina, mas que devemos também não aceitar com afobação, porque pode ser armadilha de Satanás. [...] 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. (Polesso, 2015, n.p).

Vera salienta com entusiasmo a sua relação com a fé cristã e o encontro com o Anjo, enviado por Deus, que alterou completamente o curso de sua vida, afastando as experiências ruins:

Quando eu menos esperava, ele [Deus] me acudiu, ele não me deixou sozinha, ele cuidou de mim e me botou nas mãos de um anjo. Eu conheci o meu anjo na terra, o meu anjo de luz que o Senhor mandou, graças a Deus, para me tirar de uma vida de perdição, para me tirar de uma vida rastejante e imunda, para me livrar de tudo o que é ruim. (Polesso, 2015, n.p).

Ao final do conto, descobrimos que o Anjo, envolto de mistério e benevolência, chama-se Leila, mulher com quem Vera casara há um mês⁹⁰. O Anjo, que salvara a vida da protagonista, é uma mulher. Considera-se, assim, a ironia fomentada por Polesso (2015) ao determinar que a redenção pode ser oriunda do amor entre duas mulheres.

Historicamente, o cristianismo posicionou a homossexualidade enquanto um desvio moral, circunscrevendo-a no espectro do que é maligno e excluindo pessoas LGBTQs de suas práticas religiosas, ou convenientemente abordando-as sob a premissa da possibilidade de cura.

Em “*Nós acolhemos os homossexuais*”: homofobia pastoral e regulação da sexualidade, Marcelo Tavares Natividade e Leandro Oliveira (2009) ressaltam que os discursos religiosos, muitas vezes, enxergam a homossexualidade como uma espécie de possessão demoníaca:

Discursos de inspiração mais francamente pentecostal apresentam este “pecado” [da homossexualidade] como fruto de influência ou possessão demoníaca. Paralelamente, há concepções que atribuem a “causa” da homossexualidade à socialização em famílias disfuncionais. (Natividade; Oliveira, 2009, p. 206).

A imagem de Leila enquanto um *anjo enviado por Deus* contraria a ideiação de que a homossexualidade estaria associada a um ato maligno, pois, na experiência de fé da protagonista, o relacionamento amoroso com uma mulher representou sua salvação.

Interessante observar como a narrativa de Polesso (2015) dialoga com *O Poço da Solidão*, romance emblemático de Radclyffe Hall⁹¹. No livro, a protagonista, Stephen Gordon, experiencia um constante conflito com a própria sexualidade, destacado, entre outros motivos, pelos valores conservadores enraizados na sociedade e por ideais religiosos.

Ao longo da narrativa, os ideais religiosos, que condenam a sua existência, provocam uma profunda angústia na personagem, sobretudo pela certeza de que a sua lesbianidade é congênita e não o resultado de escolha: por que se sentia tão inadequada se não tinha culpa? Ao final do livro, o desejo por validação divina é exposto: “Deus, nós acreditamos. Nunca deixamos de dizer-te que acreditamos... Jamais te negamos. Ergue-te, pois e defende-nos.

⁹⁰ “E por isso que hoje, aqui na frente de vocês, comunidade, eu vim contar meu testemunho de fé. Porque faz um mês, nós casamos. Mas eu não posso ter filho, porque a droga estragou meu corpo. Só que esse anjo já tem um filho e meu anjo cria esse filho sem ajuda! Como Deus é sábio e bondoso. Eu me tirei tudo e ele me deu tudo de volta. Dessa vez, eu não vou decepcioná-lo, pai! E todos apontaram para cima e ecoaram: ela não te decepcionará, pai! Nós não te decepcionaremos! Então eu quero chamar meu anjo aqui para cantar a glória comigo, aqui na frente. Vem, Leila!” (Polesso, 2015, n.p).

⁹¹ Publicado em 1928, na Inglaterra, trata-se de uma das primeiras obras a abordar o amor entre mulheres. Ao dar voz a essas mulheres, o livro foi banido do país por décadas e as suas primeiras cópias foram queimadas pela Scotland Yard.

Reconhece-nos ó Senhor, diante do mundo inteiro! *Dai-nos também o direito à nossa existência!*” (Hall, 2022, n.p).

Contrariamente à Stephen Gordon, Vera, a narradora de *Deus me livre*, incorpora uma postura afirmativa de sua sexualidade, mesmo em um contexto cristão. Nesse sentido, ao romper com as imagens de dor, associadas às representações da mulher lésbica como pecadora, disfuncional e possuída por características demoníacas, a narrativa de Polesso (2015) estabelece faíscas reativas, por apresentar uma protagonista que, feliz com a própria existência, expressa o seu amor por outra mulher.

6 Considerações Finais

A longa trajetória de silenciamento imposta às mulheres viabilizou a distorção de seu imaginário nas elaborações artísticas, fabricando, por uma via, corpos condenados à passividade absoluta e incapazes de encontrar motivos para produzir transformações, e, por outra, corpos que, transitando por fora do movimento normativo, foram destinados ao desprezo. Embora profundamente diferentes à primeira vista, esses dois esboços provocaram resultados equivalentes: restringiram a subjetividade feminina à marginalização.

A abordagem conceitual realizada no início desta tese acompanhou como esses corpos estiveram inscritos na sociedade e nas estruturas artísticas. Observou-se o desenvolvimento de imagens cristalizadas de opressão que, ao longo do tempo, foram utilizadas para promover a subjugação das mulheres através da limitação de seu imaginário a uma narrativa unidimensional, instituída por oposições binárias representadas pelo *anjo do lar* e pelo *monstro*.

Essas imagens cristalizadas se disseminaram na constituição subjetiva de diferentes mulheres, como nas mulheres negras, para as quais as imagens angelicais foram enquadradas na *mãe preta* e as imagens de monstro na *criadora de caso* e na *mulata*. As mulheres lésbicas, por sua vez, quando aparentes nas expressões artísticas, ocuparam o lugar monstruoso de adoecidas ou repulsivas, tendo apenas a sexualização como significação supostamente positiva aos olhares masculinos.

À vista disso, tendo como ponto de partida a histórica luta da autoria feminina e da crítica literária feminista para posicionar os corpos das mulheres em um escopo imperativo, buscou-se estabelecer uma análise — circunscrita em artefatos literários, fotográficos, filmicos e musicais — que fosse capaz de assimilar, nos rastros da produção artística brasileira, uma outra forma de representar esses corpos. Isso foi possível pela percepção de que existe uma estética no contemporâneo, comum entre as referidas obras, nomeada nesta tese como Estética da Reação.

A Estética da Reação toca no aspecto íntimo da crítica literária feminista por ser concebida através da supervivência do corpo. Tal estética é destacada, prioritariamente, por sua potencialidade como agente na construção e, igualmente, na conservação da memória.

Nesse sentido, nos trabalhos de Letrux, Juh Almeida e Natalia Borges Polezzo demonstrou-se a reivindicação dos direitos femininos, mediante a reconfiguração representativa dos corpos das mulheres.

Despontam mulheres que, deslocadas das linhas canônicas que projetaram a sua submissão — caracterizada pela ausência de desejo, pelo desequilíbrio, pela objetificação, e pela negação à felicidade —, impõem uma postura afirmativa diante da vida.

Para Letrux (2017b, 2020e, 2023d), as turbulências políticas brasileiras serviram como cenário na inscrição dos corpos em suas letras e seus clipes. A artista constrói mulheres que absorveram o “grande clima” de insegurança e incerteza acerca dos direitos femininos durante o processo de *impeachment* da presidenta Dilma e afirmaram a sua autonomia; mulheres que, encarando as políticas e discursos opressivos, fizeram do pranto melancólico um alicerce primordial de sustentação da própria existência; mulheres que, atravessando o pântano mortífero da pandemia no Brasil, em termos objetivos e subjetivos, depuraram a dor e renasceram em um encouraçado delirante.

As análises acompanharam oito anos de desenvolvimento de seus álbuns e evidenciaram as suas marcas basilares: a naturalidade da sexualidade feminina, que posiciona mulheres como sujeitos detentores de desejos, e o direito à sensibilidade sombria e delirante. A transformação representativa, em sua obra, consiste na autenticidade dos corpos femininos que percebem, na ironia da vida, uma forma de reagir. Afastam-se as imagens cristalizadas concernentes a mulheres enlouquecidas ou destituídas de desejo.

Por meio de marcadores de gênero, raça e orientação sexual, Juh Almeida (2019a, 2019b, 2019c, 2019d, 2020a, 2024) constrói os corpos femininos negros em sua produção destacando-os pelo contentamento com a própria existência e pela afetividade dos laços amorosos e familiares. A fotografia explora as relações entre avós, mães, filhas e netas para enfatizar as linhagens familiares femininas delimitadas por vínculos de amor e companheirismo. Ademais, salienta-se o direito à felicidade com o próprio corpo, elaborado no olhar de Lúcia ao encarar-se no espelho.

A valorização dos laços afetivos também está exposta em seu curta-metragem que acompanha a força de um relacionamento amoroso entre duas mulheres negras. Em termos amplificados, ao expressar que tais corpos podem ser constituídos à luz do desejo, do amor e do respeito, afastam-se as acepções objetificadoras.

A obra de Natalia Borges Polesso (2015) apresenta diferentes mulheres lésbicas: mulheres que experienciaram um relacionamento que precisou ser ocultado; que expressaram o seu amor por outra mulher a partir de uma religião; que só oficializaram a sua família décadas depois; e que enfrentaram uma profunda melancolia após um término complicado. As diferenças de suas personagens também exprimem o que há de essencial à humanização dos

corpos femininos: a permissão à ambivalência dos sentimentos que podem ser marcados pela dor e pela alegria.

Ao humanizar os sentimentos das mulheres lésbicas, viabilizando o trânsito de suas emoções e naturalizando a experiência de uma sexualidade dissidente, a escritora rompe com as imagens opressivas que aprisionaram essas mulheres à infelicidade.

A análise dessas três artistas, pela ótica da Estética da Reação, possibilitou o entendimento de como a autoria feminina contemporânea tem construído mulheres, situadas na resistência e na transgressão, que expressam a naturalidade de seus corpos, de seus desejos e de suas emoções.

Dito isso, ao vislumbrar que o patriarcado instrumentalizou a linguagem, fabricando imagens cristalizadas referentes ao que as mulheres poderiam ser ou não, considera-se que, também pela força das novas representações artísticas — centradas em corpos femininos que não estão em posição de marginalidade —, torna-se possível transformar o imaginário social.

Afinal, diante das seculares investidas do poder hegemônico, que forjaram as subjetividades das mulheres sob a égide da opressão, é necessário reconhecer as faíscas reativas que afirmam a vida ao promoverem, através de objetos artísticos, a recusa a subalternização de seus corpos.

Referências

- ALMEIDA, Juh. Cristina e suas mãos de arrancar cana de açúcar. Maputo, 26 mai. 2019a. Instagram: @juhalmeida. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bx8zb41g_7C/?igsh=Z2x6ZHoyNTNpanJm. Acesso em: 23 jun. 2023.
- ALMEIDA, Juh. Entre muitos assuntos, cervejas e gargalhadas. Salvador, 7 mai. 2019b. Instagram: @juhalmeida. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BxLb74aADXO/?img_index=1. Acesso em: 11 set. 2023.
- ALMEIDA, Juh. Eu desejava conseguir enxergar minha mãe para além da camada de mãe. Salvador, 26 dez. 2023a. Instagram: @juhalmeida. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C1TR7a8gUsv/?igsh=MXRybDdiY2xsaG5xbA%3D%3D>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- ALMEIDA, Juh. Lembro que estava atrasadíssima pra uma entrevista. Maputo, 14 ago. 2019c. Instagram: @juhalmeida. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B1JGSF6A9Cd/?igsh=M3h1Z2dtbWtvejky>. Acesso em: 15 mai. 2023.
- ALMEIDA, Juh. Marie levando seu bebê na neneca. Maputo, 22 set. 2019d. Instagram: @juhalmeida. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B2vGq_6gOLw/?igsh=MTE4bXd3bzc0dmYyMA%3D%3D. Acesso em: 15 mai. 2023.
- ALMEIDA, Juh. *Mukunã*. São Paulo: Porto de Cultura, 2023b.
- ALMEIDA, Juh. *Náufraga*. Vimeo, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/432660209>. Acesso: 12 nov. 2021.
- ALMEIDA, Juh. *O L é de Lésbica*. Vimeo, 20 ago. 2020a. Disponível em: <https://player.vimeo.com/video/449751088>. Acesso em: 12 nov. 2021.
- ALMEIDA, Juh. *The dance awakening*. Youtube, 26 nov. 2020b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TBcOOXW-dHs&ab_channel=AKQA. Acesso em: 10 set. 2022.
- ALMEIDA, Juh. Ìyá nlá. Rio de Janeiro, 2 abr. 2024. Instagram: @juhalmeida. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C5Q4IPugL3_/?igsh=MTUzem0yYnZobnNpeQ%3D%3D. Acesso em: 20 out. 2023.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Corpo e escrita: imaginários literários. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 19, p. 92–111, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2713>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: 11 jan. 2024.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1997. E-book.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito, Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myria Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BORGES, Rosane. Das perspectivas que inauguram novas visadas. In: HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. E-book.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRITO, Luciana. A vida não me assusta nem um pouco: genocídio negro em dias pandêmicos. In: CASA NOVA, Vera; MAIA, Andréa Casa Nova (Org.). *Arquivo pandemia: diários íntimos, recortes poéticos, históricos, geográficos, políticos, antropológicos, artísticos, psicossociais do isolamento - volume 2*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2010. E-book.

BROWN, Judith. *Atos impuros: a vida de uma freira lésbica na Itália da renascença*. Tradução de Claudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CALAZANS, Roberto; MATOZINHO, Christiane. *Pandemia e neoliberalismo: a melancolia contra o novo normal*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021. E-book.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965–986, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/TJMLC74qwb37tnWV9JknbkK/?lang=pt>. Acesso em: 20 jan. 2024.

CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Tradução de Natalia Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

CIXOUS, Hélène. Sorties: out and out. In: CIXOUS, Hélène; CLEMENT, Catherine. *The newly born woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

CLARKE, Cheryl. *The Days of Good Looks: the prose and poetry of cheryl clarke, 1980 to 2005*. Nova York: Carroll & Graf Publishers, 2006.

CLARKE, Cheryl. *Vivendo como uma lésbica*. Tradução de Cecília Floresta. Rio de Janeiro: A bolha, 2021.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p.13-71, 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 27 jan. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Editora Hozionte, 2012.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. E-book.

DEIAB, Rafaela de Andrade. “A memória afetiva da Escravidão”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 4, p. 36-40, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffyli Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povos em lágrimas, povos em armas*. Tradução de Hortencia Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

DOUGLAS, Alfred. Two loves. In: STERN, Julian. *The Art, Literature and Music of Solitude*. Londres: Bloomsbury Academic, 2023. E-book.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/6fB3CFy89Kx6wLpwCwKnqfS/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Terra roxa e outras terras*, Londrina, v. 17, p. 6-18, 2009. Disponível em: https://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf. Acesso em: 13 mar. 2024.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

EVARISTO, Conceição. *Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira*. 2005. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos/revistas/revista01.pdf>. Acesso em: 20 set. 2024.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) contemporânea. In: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. 2. ed. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020, p. 219-229.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

FERREIRA-PINTO, Cristina. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. *Revista Iberoamericana*, São Paulo, v. LXV, n. 187, p. 405-421, 1999. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.1999.6082>. Acesso: 15 jun. 2023.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. 1988. 640p. Tese (Faculdade de Educação) – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/47854>. Acesso em: 10 mai. 2024.

FORBES. *Desigualdade salarial: mulheres ganham 17% menos do que homens, segundo IBGE*. 2024. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-mulher/2024/06/desigualdade-salarial-mulheres-ganham-17-menos-que-homens-segundo-ibge/>. Acesso em: 18 abr. 2024.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. *Mediações*, Londrina, v. 14, n. 2, p. 11-33, 2009. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/4505/3782>. Acesso em: 10 fev. 2024.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das letras, 2017. E-book.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. São Paulo: Global, 2003.

G1. ‘Brasil é uma virgem que todo tarado de fora quer’. *G1*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/06/brasil-e-uma-virgem-que-todo-tarado-de-fora-quer-diz-bolsonaro-ao-falar-sobre-amazonia.ghtml>. Acesso em: 20 mar. 2021.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher e escrava: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *Shakespeare's sisters: feminist essays on women poets*. Bloomington: Indiana University Press, 1979a.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979b.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. E-book.

GRAMMY 2020. *Indicados a entrega anual do Latim Grammy*. Disponível em: <https://www.latingrammy.com/pt/premiacao/21a-entrega-anual-do-latin-grammy-2020>. Acesso em: 30 nov. 2020.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. Tradução de Cecilia Holtermann. *Cadernos Pagu*, Florianópolis, n. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: [www.ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/2000\(14\)/Grosz.pdf](http://www.ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/2000(14)/Grosz.pdf). Acesso em: 5 jan. 2024.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio, 2016.

HALL, Radclyffe. *O poço da solidão*. São Paulo: Lebooks Editora, 2022. E-book.

HILL COLLINS, Patricia. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019. E-book.

HITA, Maria Gabriela. Geração, raça e gênero em casas matriarcais. In: MOTTA, Alda Britto; AZEVEDO, Eulália Lima; GOMES, Márcia Queiroz de Carvalho (Org.). *Reparando a falta: dinâmicas de gênero em perspectiva geracional*. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher, 2005, p. 63-74.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. E-book.

HUANG, Liying. *O desejo lésbico nos contos brasileiros desde o final do século XIX ao século XXI*. 2023. 112p. Dissertação (Faculdade de Letras) - Universidade de Lisboa. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/57747/1/ulflhuang_tm.pdf. Acesso em: 10 jan. 2024.

JARDIM, Rachel. A viagem de trem. In: VIANNA, Lúcia Helena; GUIDIN, Márcia Ligia (Org.). *Contos de Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KILOMBA, Grada. *Memórias de plantação*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobógó, 2019.

KORICH, Hanna; BACELLAR, Laura. Quem somos. *Brejeira Malagueta*. Disponível em: <https://editoramalagueta.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 20 mai. 2023.

LAURENTI, Ruy. Homossexualismo e a Classificação Internacional de Doenças. São Paulo, *Revista de Saúde Pública*, p. 344-345, 1984. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rsp/article/view/23236/25263>. Acesso em: 15 out. 2024.

LAWAL, Barbatunde. *The gèlèdé spectacle – art, gender, and social harmony in an african culture*. Washington: University of Washington, 1996.

LETRUX. “Não quero ser debochada, quero ser sensível”. [Entrevista concedida à] Erika Muniz. *Revista Continente*, Recife, 2020a. Disponível em: www.revistacontinente.com.br/edicoes/231/rnao-quero-ser-debochada--quero-ser-sensivelr. Acesso em: 10 mai. 2023.

LETRUX. 5 perguntas para Letrux: “Curto ir do drama ao deboche nesse país golpeado”. [Entrevista concedida a] Paulo Floro. *Revista O Grito!*, Recife, 2018a. Disponível em: <https://revistaogrito.com/5-perguntas-para-letrux-curto-ir-do-drama-ao-deboche-nesse-pais-golpeado/>. Acesso em: 10 mai. 2023.

LETRUX. Abalos Sísmicos. São Paulo, *Gama*, 4 nov. 2020b. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/letrux/abalos-sismicos/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

LETRUX. A nova era de Letrux. [Entrevista concedida a] Natura Musical. *Natura*, São Paulo, 2020c. Disponível em: <https://www.natura.com.br/blog/mais-natura/a-nova-era-de-letrux>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LETRUX. Camila Pitanga e Bruna Linzmeyer protagonizam cenas quentes em clipe. [Entrevista concedida à] Thalita Peres. *Marie Claire*, São Paulo, 2019a. Disponível em: www.revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2019/02/camila-pitanga-e-bruna-linzmeyer-protagonizam-cenas-quentes-em-clipe.html. Acesso em: 10 jun. 2023.

LETRUX. Em novo disco, Letrux faz o seu carnaval dos animais. [Entrevista concedida à] Gabriela Matina. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2023a. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/07/03/interna_cultura,1515191/em-novo-disco-letrux-faz-o-seu-carnaval-dos-animais.shtml. Acesso em: 10 ago. 2023.

LETRUX. *I’m trying to quit*. Rio de Janeiro: Edição Independente, 2021a. Single.

LETRUX. *Isso aqui é um campo minado*. Rio de Janeiro: Edição Independente, 2021b. Single.

LETRUX. *Letrux @ manouche: olmo (sylvia plath)*. Youtube, 14 mar. 2019b. Disponível em: https://youtu.be/vh7F_ff8xw?list=PL4TtDTTPZyatjyiQITjPaYD5_07Ncfsku. Acesso em: 19 jan. 2024.

LETRUX. *Letrux - abalos sísmicos*. Youtube, 31 out. 2020d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kJ_yAwl5iOQ. Acesso em: 1 set. 2021.

LETRUX. Letrux abre a casa e solta as feras. [Entrevista concedida a] Guilherme Araujo. *Monkeybuzz*, São Paulo, 2023b. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/letrux-abre-a-casa-e-solta-as-feras/>. Acesso em: 10 mai. 2024.

LETRUX. *Letrux aos prantos*. Rio de Janeiro: Edição Independente; Natural Musical, 2020e. 1 CD.

LETRUX. *Letrux - as feras, essas queridas*. Youtube, 30 jun. 2023c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-8fJ4EHicXo>. Acesso em: 17 jan. 2024.

LETRUX. *Letrux como mulher girafa*. São Paulo: Noize Record Club, 2023d. 1 CD.

LETRUX. *Letrux como mulher girafa - descubra os segredos por trás do álbum*. Youtube, 11 fev. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bMssEvcWBW8>. Acesso em: 14 fev. 2024.

LETRUX. *Letrux em noite de climão*. São Paulo: Tratore, 2017b. 1 CD.

LETRUX. *Letrux em noite de pistinha*. Rio de Janeiro: Edição Independente, 2019c.

LETRUX. *Letrux: “escute as feras” (nastassja martin) / abelha / hienas / crocodilo / além de cavalos*. Youtube, 9 jul. 2023e. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JBBYrjl3-Wo>. Acesso em: 16 dez. 2023.

LETRUX. *Letrux – Hysteria (clipe-manifesto)*. Youtube, 13 nov. 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pryzq06Qi64>. Acesso em: 1 mar. 2022.

LETRUX. *Letrux viver é um frenesi*. Direção de Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Debê Produções e ejaokun produções, 2023f. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/letrux-viver-e-um-frenesi/t/NhfV8MpFxj/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

LETRUX. *Letrux - louva deusa*. Youtube, 26 fev. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0U8hNglzRA>. Acesso em: 14 mar. 2024.

LETRUX - *Letrux - ninguém perguntou por você*. Youtube, 10 de fev. 2019d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e6KSPpKBHUw>. Acesso em: 12 set. 2021.

LETRUX. O nome é bobo. Rio de Janeiro, 8 abr. 2020f. Instagram: @leticialetrux. Disponível em: www.instagram.com/p/B-u_kzZneAO/?img_index=1. Acesso em: 12 set. 2023.

LETRUX. Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba. Rio de Janeiro, 12 mai. 2019e. Instagram: @leticialetrux. Disponível em: https://www.instagram.com/leticialetrux/p/BxYYVnTl5ku/?utm_source=ig_twitter_share&igshid=1p8a60d6pcf06&hl=de. Acesso em: 12 set. 2023.

LETRUX. *Prantos pandêmicos*. Rio de Janeiro: Edição Independente, 2020h.

LETRUX. *Sai da minha cabeça*. Rio de Janeiro: Edição Independente, 2021c. Single.

LETRUX. *Tudo que já nadei*: Ressaca: quebra-mar e marolinhas. 3. ed. São Paulo: Editora Planeta, 2021d.

LETRUX. *We're all alone together*. Rio de Janeiro: Edição Independente, 2021e. Single.

LETUCE. *Estilhaça*. São Paulo: Edição Independente; YB Music, 2015. 1 CD.

LETUCE. *Manja perene*. Rio de Janeiro: Edição Independente, 2012. 1 CD.

LETUCE. *Plano de fuga pra cima dos outros e de mim*. Rio de Janeiro. Edição Independente; Bolacha Discos, 2009. 1 CD.

LINS DO REGO, José. *Menino de engenho*. Editora José Olympo Ltda: Rio de Janeiro, 2012. E-book.

LORDE, Audre. *Entre nós mesmas*: poemas reunidos. Tradução de Tatiana Nascimento, Valéria Lima. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. Tradução de Camila Vargas Boldrini, Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2021. E-book.

MARTON, Scarllet. *Nietzsche*: das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MARTON, Scarllet. *Nietzsche*: filósofo da suspeita. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

MORRISON, Toni. O discurso do Nobel de literatura. In: MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima*: Ensaios, discursos e reflexões. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. E-book.

MULTISHOW. *Prêmio Multishow 2017*. Disponível em: <https://multishow.globo.com/especiais/premio-multishow-2017/noticia/superjuri-premiomultishow-2017-conheca-os-vencedores-e-os-jurados.ghtml>. Acesso em: 10 out. 2021.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983, p. 437-453.

NATIVIDADE, Marcelo Tavares; OLIVEIRA, Leandro de. Nós acolhemos os homossexuais: homofobia pastoral e regulação da sexualidade. *Tomo*, São Cristóvão, n. 14, p. 203-227, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/504>. Acesso em: 17 jan. 2024.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Lesbianismo: identidade ou opção eventual? In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana Maria; IOKOI, Zilda M. Gricoli (Org.). *História*: fronteiras. Florianópolis, XX Simpósio Nacional da ANPUH, 1999, p. 1223-1239.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense; Primeiros Passos, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo: Editora Hemus, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos finais*. Tradução de Flávio Kothe. Brasília: Editora UNB, 2002.

NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. *Pulsional Revista de Psicanálise*, São Paulo, n. 135, p. 40-45, 1999. Disponível em: <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/o-corpo-da-mulher-negra-isildinha-b-nogueira.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2024.

NOVAES, Letícia. *Zaralha: abri minha pasta*. Rio de Janeiro: Editora Guarda-chuva, 2015.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

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

POLESSO, Natalia Borges. *A extinção das abelhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

POLESSO, Natalia Borges. Como pode uma machorra daquelas? Recife, *Suplemento Pernambuco*, n. 139, 2017, p. 3. Disponível em: <https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/pernambuco/67-bastidores/1944-%E2%80%9Ccomo-pode-uma-machorra-daquelas%E2%80%9D.html>. Acesso em: 20 fev. 2025.

POLESSO, Natalia Borges. *Condições ideais de navegação para iniciantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

POLESSO, Natalia Borges. *Controle*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

POLESSO, Natalia Borges. *Foi um péssimo dia*. Porto Alegre: Dublinense, 2023a.

POLESSO, Natalia Borges. *Formiguinhas*. São Paulo: FTD Educação, 2022.

POLESSO, Natalia Borges. Natalia Borges Polesso. *Rascunho*, Curitiba, 2023b. Disponível em: <https://rascunho.com.br/paiol-literario/natalia-borges-polesso/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

POLESSO, Natalia Borges. *Natalia Borges Polesso: uma conversa fluida sobre sexualidade, família, acolhimento, representatividade e políticas públicas*. [Entrevista concedida à] Daniele Gross. 2023c. Disponível em: <https://www.casaum.org/natalia-borges-polesso-uma-conversa-fluida-sobre-sexualidade-familiaacolhimento-representatividade-e-politicas-publicas/>. Acesso em: 10 mai. 2024.

POLESSO, Natalia Borges. *Recortes para álbum de fotografias sem gente*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *Cartas para minha avó*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. *Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades*, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 15 fev. 2024.

RIOS, Cassandra. *Eudemônia*. São Paulo: Edições Spiker, 1959.

RONCADOR, Sonia. “O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 129-152, 2008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9437>. Acesso em: 15 fev. 2024.

ROUSSEFF, Dilma. Discurso da Presidenta da República, Dilma Rousseff, durante Compromisso Constitucional perante o Congresso Nacional. Brasília: *Biblioteca da Presidência da República*, 2011. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/dilma-rousseff/discursos/discursos-da-presidenta/discurso-da-presidenta-da-republica-dilma-rousseff-durante-compromisso-constitucional-perante-o-congresso-nacional>. Acesso em: 18 jan. 2022.

RUBIM, Linda Silva de Oliveira; ARGOLO, Fernanda. “Precisamos falar de Gênero”. In: RUBIM, Linda Silva de Oliveira; ARGOLO, Fernanda (Org.). *O golpe na perspectiva de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 7-22.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SALLES, Fabiana. A vizinha. In: CASA NOVA, Vera; MAIA, Andréa Casa Nova (Org.). *Arquivo pandemia: diários íntimos, recortes poéticos, históricos, geográficos, políticos, antropológicos, artísticos, psicossociais do isolamento - volume 2*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Viva a morte!* São Paulo: N-1 Edições, 2018. E-book.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 28, p. 19-54, 2007. Disponível em: www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 10 mai. 2024.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Sontag talking*. [Entrevista a] Charles Simmons. 1977. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-talk77.html>. Acesso em: 19 set. 2024.

TAVEIRA DE MELO, Caroline. *O devir lésbico na literatura brasileira: entre a tradição e a ruptura*. 2021. 157p. Dissertação (Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba.

TEIXEIRA, Heloisa. ‘Não vou morrer Heloisa Buarque de Hollanda’, diz uma das maiores pensadoras do feminismo brasileiro, que não quer mais ser reconhecida pelo sobrenome do marido. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/07/17/nao-vou-morrer-heloisa-buarque-de-hollanda-diz-uma-das-maiores-pensadoras-do-feminismo-brasileiro-que-nao-quer-mais-ser-reconhecida-pelo-sobrenome-do-marido.gh.html>. Acesso em: 20 fev. 2024.

TELLES, Lygia Fagundes. *A noite mais escura e eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

UOL. CPI da Covid indiciou dezenas por ‘infecção em massa’; o que aconteceu. *UOL*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/10/29/o-que-aconteceu-com-as-conclusoes-da-cpi-da-covid-19.htm>. Acesso em: 15 abr. 2024.

VILLAREJO, Amy. *Lesbian rule: cultural criticism and the value of desire*. Durham: Duke University Press, 2003.

WALLEY-JEAN, J. Celeste. Debunking the myth of the “angry black woman”: an exploration of anger in young african american women. *Black women, gender + families*, Champaign, v. 3, n. 2, p. 68-86, 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/blacwomegendfami.3.2.0068>. Acesso em: 11 mai. 2023.

WILDE, Oscar. O julgamento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/21/mais!/35.html>. Acesso em: 11 mar. 2024.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013. E-book.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

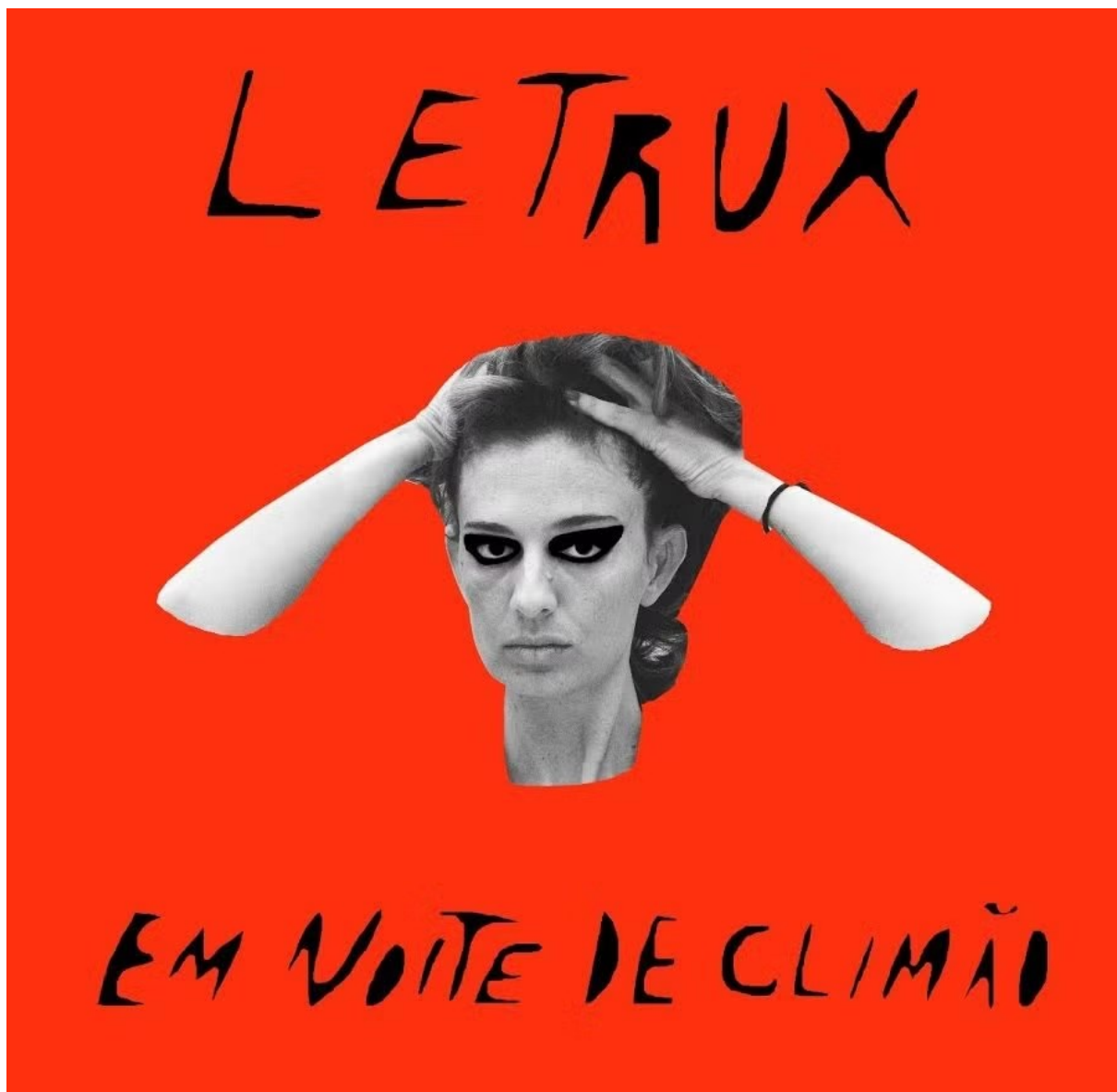
XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

YOUNG, Fernanda. *O efeito urano*. São Paulo: Objetiva, 2001.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.

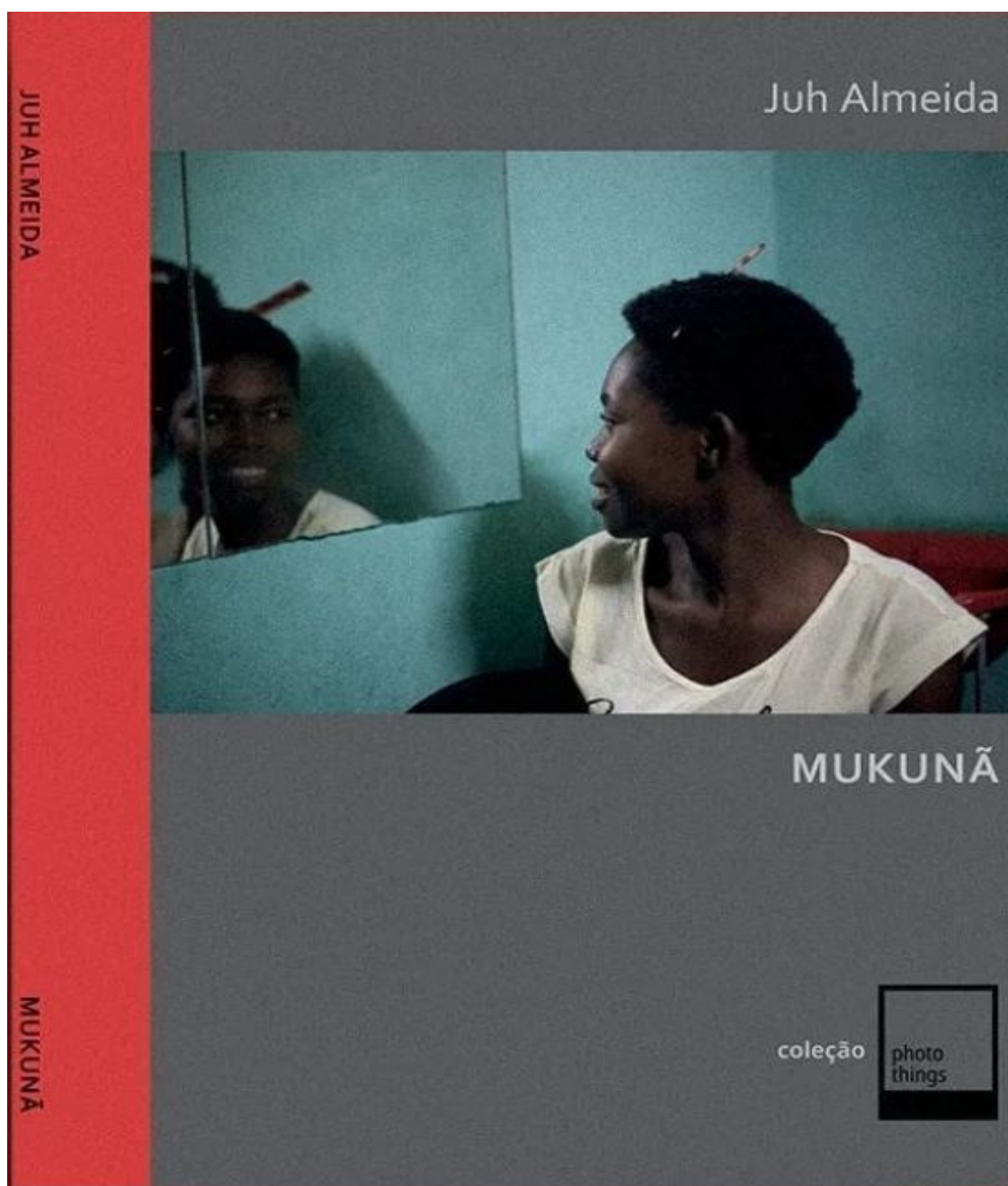
ZOLIN, Lúcia Osana. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. *Revista Ártemis*, João Pessoa, v. 31, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/56639>. Acesso em: 2 mai. 2024.

Anexo A – Capa do álbum Letrux em noite de climão



Anexo B – Nu ânsias

Anexo C – Capa do fotolivro Mukunã



Anexo D – Posição do Conselho Federal de Medicina sobre a patologização da homossexualidade na década de 1980



PC/CFM/Nº 05/1985

PROCESSO CONSULTA CFM-CONS. Nº 32/84

INTERESSADO: Ministério da Saúde – Ministro Waldyr Mendes Arcoverde

ASSUNTO: Consulta referente à orientação para a correta aplicação da CID, questão a que interessa o pleito formulado pelo auto-denominado "GRUPO GAY DA BAHIA".

CONSELHEIRO RELATOR: Ivan de Araújo Moura Fé

PARECER

A presente consulta teve origem em solicitação do chamado "Grupo Gay da Bahia", de que fosse considerado sem efeito, em território brasileiro, o diagnóstico 302.0, da Classificação Internacional de Doenças (CID), da Organização Mundial de Saúde, que qualifica a homossexualidade de "Desvio e Transtorno Sexual". Esta solicitação foi dirigida ao Ministério da Previdência e Assistência Social e, posteriormente, ao Ministério da Saúde, onde deu ensejo a brilhantes pareceres do Centro Brasileiro de Classificação de Doenças e da Consultoria Jurídica do Ministério. Algumas das formulações contidas nos estudos citados serão utilizadas como subsídio ao desenvolvimento de nossa linha de raciocínio.

Atualmente encontra-se em vigor a 9ª Revisão da Classificação Internacional de Doenças (CID-9), da Organização Mundial de Saúde. A CID-9 inclui a "Homossexualidade" como sub-categoria (302.0) da categoria "Desvios e Transtornos Sexuais" (302), no Capítulo dos "Transtornos Mentais" (Capítulo V).

Curiosamente a Classificação Internacional de Doenças não codifica apenas doenças, mas também inclui outros motivos de consultas ou de contato com serviços médicos. Assim, uma das partes da CID é a "Classificação Suplementar de Fatores que Exerem Influência sobre o Estado de Saúde e de oportunidades de Contato com Serviços de Saúde". Nesta Classificação Suplementar existe a Categoria V 62: "Outras Circunstâncias Psicossociais", que é utilizada "quando estas circunstâncias, ou o temor pelas mesmas, quer atingindo a pessoa diretamente envolvida ou a outras, são mencionadas como a razão, justificada ou não, da procura ou do recebimento de aconselhamento ou cuidados médicos".

Há profundas divergências entre os estudiosos da homossexualidade, inclusive entre as escolas psiquiátricas, acerca de saber-se se a homossexualidade é ou não uma doença, se é ou não uma doença mental, ou se pode apresentar-se como doença em alguns casos e na ausência de doença em outros.

Vista a questão nestes termos e considerando, por um lado que ocorrem casos de atendimento médico cujo motivo de consulta é a homossexualidade, e por outro que



CFM
CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA

existem serviços de saúde que, por várias razões, necessitam codificar todos os seus atendimentos, o Centro Brasileiro de Classificação de Doenças sugere que o Ministério da Saúde recomende que no Brasil, enquanto estiver em vigor a CID-9, a homossexualidade, quando for o caso, não seja codificada em 302.0, mas na Categoria V 62: "Outras Circunstâncias Psicossociais".

A Consultoria Jurídica do Ministério da Saúde, ponderando que uma recomendação deste teor implica numa mudança na forma de utilização da CID e entendendo igualmente que a orientação para a correta aplicação da CID, por suas implicações deontológicas relacionadas com o diagnóstico, é competência do Conselho Federal de Medicina, opina que seja ouvido este Colegiado.

O problema em estudo pode então ser dimensionado por meio de 2 questões básicas:

1. Compete ao CFM orientar os médicos quanto à correta aplicação da CID?
2. É defensável a sugestão de que a homossexualidade, quando for o caso, possa ser codificada na Categoria V 62: "Outras Circunstâncias Psicossociais", ou deveremos buscar outra proposição?

1 - Entendemos que a 1ª pergunta deve ter resposta positiva. Efetivamente a utilização da CID está intimamente vinculada à formulação do diagnóstico e freqüentemente resulta no fornecimento de atestado médico. A responsabilidade ética relacionada com o diagnóstico e o atestado médico está perfeitamente estabelecida. Daí concluímos que quando se tratar de matéria, como é o caso presentemente analisado, em que há muita polêmica e sérias dúvidas a respeito da correta capitulação de uma condição motivadora de consulta médica, pode o CFM diligenciar no sentido de que os médicos recebam a orientação quanto à forma precisa e adequada de procederem.

2 - A 2ª, questão suscita, para seu equacionamento, algumas indagações.

Como é entendida atualmente a homossexualidade pelos estudiosos? Seria a homossexualidade uma doença? Em caso afirmativo, qual a natureza desta doença? Poderia ser caracterizada como uma doença mental? Ou apenas como um desvio no desenvolvimento normal da sexualidade?

De início impõe-se o fato de que a homossexualidade existiu em todos os tempos e em todas as culturas. Atualmente vem sendo amplamente estudada pelas várias áreas do conhecimento humano, aí incluindo-se a Sociologia, a Antropologia, a Medicina e especificamente, a Psiquiatria. As tentativas de explicar a causa e a natureza desta condição tem dado origem a teorias que, por sua multiplicidade e diversidade, sugerem que esta questão não está ainda suficientemente conhecida e compreendida.

Fato é que muitos médicos não consideram a homossexualidade, per se, como uma doença e, menos ainda, como uma doença mental. De que forma um médico com esta concepção, trabalhando em um serviço em que tenha de codificar todos os seus atendimentos, irá enquadrar a homossexualidade? Como um Desvio e Transtorno Sexual, no Capítulo dos Transtornos Mentais?

Buscaremos sistematizar as situações que podem ocorrer e a orientação que, em nosso entendimento, deve ser seguida:



CFM
CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA

a) Existem casos em que o comportamento homossexual condicionado patologicamente, isto é, surge como manifestação de uma doença primária, seja psicose, psicopatia, processo demencial ou outra entidade mórbida. Como é cristalino, nestas situações a instrução deve ser no sentido de que o enquadramento diagnóstico se dê pela condição patológica básica.

b) Casos há em que a angústia ou inadequação sentida pelo homossexual resulta apenas do conflito entre ele e a estrutura de valores sociais, ou seja, suas dificuldades se relacionam exclusivamente com a discriminação social de que é vítima.

Noutras vezes o paciente, sentindo-se perfeitamente bem, é trazido à consulta pelo pai ou responsável, o qual alega que trouxe o paciente para que o mesmo seja tratado de homossexualidade. Os atendimentos realizados nestas 2 últimas situações podem perfeitamente ser codificados na Categoria V 62: "Outras circunstâncias Psicossociais".

CONCLUSÃO

Considerando ser competência do CFM a orientação quanto à correta aplicação da CID.

Considerando as implicações deontológicas contidas no ato do diagnóstico médico.

Tendo em vista as divergências, de ordem doutrinária a respeito da natureza da homossexualidade.

Considerando a necessidade de evitar-se que colegas médicos sejam constrangidos, pela pouca flexibilidade com que é enquadrada a homossexualidade na CID-9, a codificarem esta condição de forma não condizente com a sua concepção médica.

Sugerimos, como resposta à consulta formulada pelo Ministério da Saúde, o seguintes posicionamento do Conselho Federal de Medicina.

1) Enquanto estiver em vigor a CID-9, os casos cujo motivo do atendimento médico for a homossexualidade podem ser codificados na Categoria V 62: "Outras Circunstâncias Psicossociais".

2) Quando o comportamento homossexual for condicionado patologicamente, o enquadramento diagnóstico deve ser feito pela condições nosológica básica.

É este o nosso parecer.

Fortaleza, 29 de janeiro de 1985

IVAN DE ARAUJO MOURA FÉ

CONSELHEIRO RELATOR

Aprovado na Seção Plenária de 09 de fevereiro de 1985