

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

IZABELLY TAVARES DE MORAES

AMORA, AMORES E EROS: O LESBOEROTISMO EM CONTOS DE POLESSO

GOIÂNIA
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Izabelly Tavares de Moraes

3. Título do trabalho

AMORA, AMORES E EROS: O LESBOEROTISMO EM CONTOS DE POLESSO

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Antonio Vieira Junior, Professor do Magistério Superior**, em 02/04/2026, às 20:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Izabelly Tavares De Moraes, Discente**, em 06/04/2026, às 10:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6105793** e o código CRC **8299CD23**.

Referência: Processo nº 23070.003415/2026-54

SEI nº 6105793

IZABELLY TAVARES DE MORAES

AMORA, AMORES E EROS: O EROTISMO LÉSBICO EM CONTOS DE POLESSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: LP1 – Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade

Orientador: Paulo Antônio Vieira Júnior

GOIÂNIA
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Moraes, Izabelly Tavares de
AMORA, AMORES E EROS: O LESBOEROTISMO EM CONTOS DE
POLESSO [manuscrito] / Izabelly Tavares de Moraes. - 2026.
102 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2026.

1. Lesboerotismo. 2. Feminismo. 3. Natalia Borges Polezzo. 4. Erotismo.

I. Vieira Júnior, Paulo Antônio , orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 10 da sessão de Defesa de Dissertação de Izabelly Tavares de Moraes, que confere o título de Mestra em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos nove dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das 14h, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “AMORA, AMORES E EROS: O LESBOEROTISMO NOS CONTOS DE POLESSO”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Paulo Antônio Vieira Júnior (PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Moama Lorena de Lacerda Marques (PPGLL/UFPB) membro titular externo e Professor Doutor Yvonélio Nery Ferreira (PPGLL/FE/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Paulo Antônio Vieira Júnior, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos nove dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e seis.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

AMORA, AMORES E EROS: O LESBOEROTISMO EM CONTOS DE POLESSO



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Antonio Vieira Junior, Professor do Magistério Superior**, em 09/03/2026, às 15:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yvonelio Nery Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 09/03/2026, às 15:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MOAMA LORENA DE LACERDA MARQUES, Usuário Externo**, em 09/03/2026, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5989385** e o código CRC **46EB6E48**.

Referência: Processo nº 23070.003415/2026-54

SEI nº 5989385

*Dedico este trabalho a todas as meninas
lésbicas que, assim como eu, nunca se viram
representadas nas histórias de amores que
liam quando eram jovens.*

AGRADECIMENTOS

A mim mesma por aprender que não há diferença real entre o ato de escrever e o de andar sob o sol ao lado de uma mulher que eu amo.

Aos meu orientador e amigo, Paulo, que me acompanha desde a graduação e me mostrou a beleza e paixão em estudar sobre o erotismo.

Aos meus amigos que, independentemente da distância física, me salvaram quando nem mesmo sabiam que estavam fazendo isso.

À professora Joana que me mostrou que não devo negligenciar minha escrita e meus sentimentos de mulher para sentir que pertenço ao mundo acadêmico.

À UFG que foi minha casa desde 2017 e um dos locais em que guardo grande parte das minhas memórias felizes.

À banca examinadora e à professora Micaela pela disponibilidade e por toda a contribuição com sugestões e correções que me ajudaram imensamente no processo de escrita deste trabalho.

Aos meus gatos, e em especial à Madara, que faleceu no dia da minha qualificação e será sempre lembrada como a minha lição de perseverança e um dos motivos para eu finalizar este trabalho.

Aos meus pais por sempre terem sido maiores que as adversidades que enfrentaram ao longo da vida.

RESUMO

Esta dissertação analisa a presença do lesboerotismo em contos de *Amora* (2021), da autora gaúcha Natalia Borges Polesso, investigando de que modo a experiência lésbica entre as personagens é construída através do desejo e do autoconhecimento. Partindo de referenciais da crítica literária feminista e lesbofeminista, o estudo observa como o erotismo se articula ao cotidiano e aos afetos das personagens. Por se tratar unicamente de personagens lésbicas, o presente trabalho utiliza a adoção do termo lesboerotismo para se referir à experiência erótica entre as personagens. Os contos escolhidos para análise foram “Flor, flores, ferro retorcido” e “Os demônios de Renfield”, sendo os contos do segundo e terceiro capítulo desta dissertação. Já o primeiro capítulo aborda a presença do lesboerotismo na coletânea, trazendo passagens de diferentes contos para abordar temas recorrentes na obra. Nos contos analisados, o lesboerotismo emerge sob as diversas faces do erótico, sendo associado aos silêncios, descobertas e desejo. A fundamentação teórica é guiada por autoras como hooks (2024), Rich (2010) e Lorde (2019) para discutir a relação entre mulheres sob uma perspectiva feminista. Para discutir o erotismo, autores como Lorde (2019), Carson (2022) Bataille (1987), Han (2017) e Paz (1994) são essenciais para o trabalho. Conclui-se, através da obra de Polesso, que o lesboerotismo desloca a compreensão do erótico como sempre ligado ao sexo e considera que é uma experiência vivida pelas personagens lésbicas em diferentes áreas de suas vidas, incluindo o afeto e cuidado mesmo entre mulheres de diferentes idades ou da mesma família. As personagens de Polesso são todas atravessadas pelos domínios de Eros, mostrando a importância de se viver o erótico.

Palavras-chave: Lesboerotismo; Natália Borges Polesso; Feminismo; Erotismo.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the presence of lesbian eroticism in the short stories of *Amora* (2021) by Natalia Borges Polesso, a Rio Grande do Sul author, investigating how the lesbian experience between the characters is constructed through desire and self-awareness. Drawing on references from feminist and lesbian-feminist literary criticism, the study observes how eroticism is articulated with the daily lives and affections of the characters. Since the characters are exclusively lesbian, this work uses the term "lesboeroticism" to refer to the erotic experience between them. The short stories chosen for analysis were "Flor, flores, ferro retorcido" and "Os demônios de Renfield," which are the stories in the second and third chapters of this dissertation. The first chapter addresses the presence of lesboeroticism in the collection, drawing on passages from various stories to discuss recurring themes throughout the work. In the analyzed stories, lesboeroticism emerges in various erotic forms, being associated with silences, discoveries, and desire. The theoretical framework is guided by authors such as hooks (2024), Rich (2010), and Lorde (2019) to discuss the relationship between women from a feminist perspective. To discuss eroticism, authors such as Lorde (2019), Carson (2022), Bataille (1987), Han (2017), and Paz (1994) are essential to the work. It is concluded, through Polesso's work, that lesboeroticism shifts the understanding of the erotic from always being linked to sex and considers it an experience lived by lesbian characters in different areas of their lives, including affection and care, even between women of different ages or from the same family. Polesso's characters are all permeated by the realm of Eros. In that sense, they demonstrate the importance of experiencing the erotic.

Key words: Lesbian eroticism; Natalia Borges Polesso; Feminism; Eroticism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. AMORAS DOCES E AMARGAS.....	19
2.1. Sobre Eros e o lesboerotismo.....	20
2.2 Adoção da terminologia lesboerotismo.....	26
2.3 Lesboerotismo em Amora.....	35
3. FLOR, FLORES, CORPOS RETORCIDOS.....	48
3.1 O corpo de Flor.....	51
3.2. O semear das flores.....	59
3.3. O florescer lesboerótico.....	65
4. MORDIDA PELO DESEJO.....	72
4.1 A vampira de “Os demônios de Renfield”.....	77
4.2 O erótico e a dor.....	83
4.3. Amor, dependência e continuidade.....	88
5. CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS.....	97

1. INTRODUÇÃO

Amora (2021), obra de Natalia Borges Polesso, é uma coletânea de contos que marca o cenário da literatura brasileira contemporânea por ser inteiramente protagonizado por personagens lésbicas, ou que vivem uma relação lésbica. O livro, ganhador do prêmio Jabuti na categoria de contos, é dividido em duas partes, apresentando os contos de acordo com a extensão de cada um. A primeira parte da obra, “Grandes e sumarentas”, é composta pelos contos mais longos, sendo também os que ficaram mais famosos, a exemplo do que foi utilizado também como questão no Enem em 2018¹. Já a segunda parte, “Pequenas e ácidas”, são contos de menor extensão, em que o maior deles possui três páginas.

É importante ressaltar características fundamentais da obra, sendo uma delas a forma como o tempo é retratado. Embora de forma geral não haja indicação clara de sequência temporal nos contos, cada narração se encontra em determinada época que é possível identificar através de elementos ou informações que sugerem uma data. Esse é um recurso utilizado também para explicar e evidenciar a dificuldade que muitas personagens sentem em assumir sua lesbianidade. Consequentemente, os contos são quase todos ambientados no fim da década de 80 e anos 90, com alguns sendo do início dos anos 2000, conforme é indicado. Isso será evidenciado através de marca de objetos, pessoas famosas que estavam em alta, estilo de roupa usado pelas personagens, adoção de um vocábulo específico de uma época e modo de se comunicar com outras pessoas. No conto “Primeiras vezes” a referência à “explosão das lésbicas da novela do shopping” (Polesso, 2016, p. 16), registra o escândalo e a comoção gerada em 1998 na telenovela da TV Globo² que sofreram aversão do público e por isso foram retiradas através de uma explosão em um shopping que vitimou as personagens. No conto “Não desmaia, Eduarda”, a mãe da personagem diz que a mãe lhe “abanava com uma National Geographic. Era aquela que tinha uma garota afegã sem o nariz” (Polesso, 2016, p. 26), referindo-se à capa da revista que saiu em 2001. Já o conto “Flor, flores, ferro retorcido” já inicia informando que os acontecimentos narrados ocorreram em 1988.

Esteticamente, *Amora* (2021) apresenta elementos não verbais que dialogam com a produção textual. A edição analisada possui 6 ilustrações, todas representando a estatuária grega. Na capa de *Amora* (Figura 1), há a figura de três mulheres que trocam carícias. É uma

¹ Questão 20 do caderno azul do ENEM 2018 que propunha uma análise do excerto do conto “Vó, a senhora é lésbica?”.

² A novela em questão é “Torre de Babel” e que, segundo a própria autora, foi traumatizante. A autora declarou em uma entrevista que o fato das personagens serem higienizadas, e que supostamente seriam aceitas em qualquer lugar, mesmo assim foram pulverizadas. Isso a deixou cansada e fez com que ela desejasse conhecer mais jovens lésbicas como ela mesma (Polesso, 2023).

representação das Três Graças, que também aparecem na página de abertura do livro, porém, mostrando o corpo e não a face dessas mulheres; no capítulo Grandes e Sumarentas; e na quarta capa com cores opostas à capa. Elas evocam os elementos do harmônico feminino; e assim como na iconografia clássica, são representadas nuas, se segurando pelos ombros e somente a figura central olha para a direção oposta em relação às companheiras ao seu lado. O mito nos conta que Aglaia, Talia e Eufrosina representam a beleza e alegria do viver além de fazerem “parte do cortejo de Afrodite, Eros e Dioniso” (Brandão, 1986, p.267).

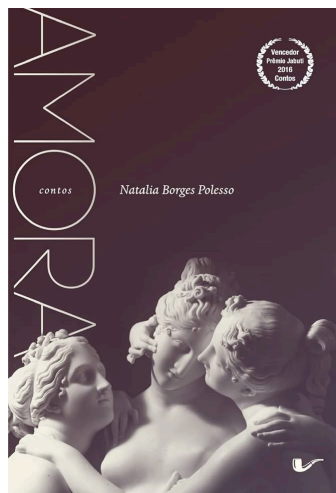


Figura 1: Capa da edição de 2021 de *Amora*.

Como símbolos da beleza, alegria e fertilidade, as figuras evocam o erotismo idealizado pelo ideal estético helênico. É através da celebração da sensualidade e erotismo de forma harmônica, que o desejo é demonstrado implicitamente por meio dos gestos, proximidade e olhares das três mulheres. A utilização das Três Graças articula com o conteúdo da escrita de Polesso na medida em que os contos narram o lesboerotismo presente na vida das personagens. A autora não só explora a harmonia dos relacionamentos lésbicos, mas também os que, por alguma razão, encontram a decadência em virtude da desarmonia. Questões como amor, prazer e desejo dialogam com o elemento paratextual que ilustra o livro, enfatizando a presença do lesboerótico em toda a coletânea.

Assim, presente na capa e nos contos, o lesboerotismo é essencial para a obra. Por essa razão, é importante definir o que é o lesboerotismo, já que as “definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação. [...] Uma boa definição marca nosso ponto de partida e nos permite saber aonde queremos chegar” (hooks, 2021, p. 55). O termo lesboerotismo (assim como a variação lesboerótico) é utilizado neste trabalho para designar as experiências lésbicas em sua relação com o erótico. Conforme será explicado no primeiro capítulo deste trabalho, as singularidades (e paradoxalmente, pluralidades) da lesbianidade e

elementos da identidade lésbica, o termo lesboerotismo é essencial para a análise da obra de Polesso que é proposta neste trabalho.

Seguindo majoritariamente a linha de pensamento feminista interseccional, o conceito de erótico utilizado é o proposto por Audre Lorde, feminista negra e lésbica. Assim, o erótico é definido como uma fonte de poder e deve ser usado como uma “força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (Lorde, 2019, p. 69). Nesse sentido, o erotismo, sob uma perspectiva feminista, pode ser definido e vivido não apenas como prática sexual, uma vez que as experiências das personagens tornam o amor e o afeto também como uma decisão e ação, não sendo somente sentimento.

O lesboerotismo se inicia como uma conexão e um desejo de atingir a totalidade junto ao outro. Conseqüentemente, em *Amora* (2021), o lesboerotismo pode ser definido e vivido mais do que apenas prática sexual, uma vez que as experiências das personagens tornam o amor e o afeto também como uma decisão e ação, não sendo somente sentimento. A partir dessa compreensão acerca do lesboerotismo, a presente dissertação propõe a leitura de *Amora* (2021) enquanto uma obra que apresenta o lesboerotismo como elemento presente e essencial para a leitura da coletânea. Essa proposta é fundamentada a partir do entendimento feminista de se deslocar o sexo como foco para abordar a sexualidade e o erótico, sendo substituído pelos conceitos feministas do erótico como poder que é lido como força vital e energia criativa (Lorde, 2019), continuum lésbico (Rich, 2010) e amor como ação (hooks, 2021).

É importante ressaltar que as personagens de *Amora* (2021) representam a pluralidade da esfera lésbica, além de trazerem os elementos que são comuns na vivência lesboerótica. Contos como “As tias”, “Vó, a senhora é lésbica?”, “Não desmaia, Eduarda”, abordam a lesbofobia assim como “Flor, flores, ferro retorcido”, que traz também o continuum lésbico através da troca de experiências e cuidado entre Flor e a narradora. Em outros contos da coletânea, a exemplo de “Diáspora lésbica”, as expressões vocabulares das personagens marcam o grupo a que pertencem. Dessa maneira, as ações das personagens envolvem mais do que práticas sexuais, e por essa razão, o lesboerotismo é proposto como crucial para a leitura da obra.

Apesar do deslocamento conceitual do erotismo para lesboerotismo, a análise realizada neste trabalho não desvincula completamente dos conceitos fundamentais do erotismo enquanto teoria. Enquanto a prática do erotismo surgiu com a humanidade, o termo

advém do mito de Eros, divindade greco-latina. Embora haja diferentes mitos que explicam o surgimento do deus, o

mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. As sugestões de movimento e de união, já presentes no mito, vão se repetir na fala dos poetas, dos místicos, dos sexólogos. A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual se deriva religião) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziriam sensações fulgazes, mas intensas, de completude e de totalidade (Branco, 1984. p. 9).

Essa conexão entre dois seres é evidente nos contos de Polesso, indo além da união sexual e amorosa. As personagens se conectam através de experiências, de anseios e afetos. Por outro lado, o erótico como conexão religiosa também se faz presente, de forma direta como no conto “As tias”, cujo foco é a relação entre duas ex freiras e a aproximação da morte na velhice, ou em elementos que refletem certa religiosidade como em “Os demônios de Renfield”, que traz elementos de um culto dionisíaco. Para Bataille (1987), o erotismo sagrado é uma das formas do erotismo, além do erotismo dos corpos e do coração. O sagrado e o erótico se relacionam por meio dos sacrifícios e experiências de êxtase místico. Além disso, existe uma tensão fundamental para o erotismo que é o interdito que, quando violado, aproxima o ser humano do abismo da morte. Por essa razão, o erotismo sagrado é um caminho para a experiência ambígua típica do erotismo em que se teme e se manifesta a fascinação pela morte. Nos dois contos, o erótico e o sagrado são apresentados sob diferentes óticas. Enquanto “Os demônios de Renfield” explora a violência e ambiguidade do erotismo sagrado, “As tias” tem a temática religiosa como uma experiência que une as personagens.

Além disso, a experiência erótica em *Amora* não se trata unicamente de experiências consideradas positivas e felizes. Em alguns dos contos analisados, as personagens vivem diversas situações desagradáveis. Através da vulnerabilidade como parte da paixão vivida e em uma relação assimétrica entre as amantes, o erotismo aparece como anseio de união plena ainda que traga consigo um certo grau de desconforto. O erotismo se manifesta como decorrência da descontinuidade. Bataille (1987) observa que todo ser vivo traz a descontinuidade como característica, ou melhor, a descontinuidade é a própria condição dos seres vivos. O autor observa que a humanidade fez da sua sexualidade uma atividade erótica porque tem consciência da sua descontinuidade e da sua finitude. Com isso, o erotismo aparece como promessa de superação e descontinuidade. Natalia Polesso representa o amor em sua completude, trazendo a negatividade e a descontinuidade, pois é “precisamente essa negatividade que perfaz o amor” (Han, 2017, p. 29). A ideia erroneamente difundida de que

um amor completo é composto apenas por sentimentos de segurança, afasta a possibilidade de senti-lo de fato. Em diferentes graus e contextos, as personagens aceitam os riscos que envolvem o ato de amar, experienciando o lesboerotismo de forma arrebatadora.

Também é importante ressaltar que, embora Polesso tematize o lesboerotismo, ela considera como a lesbofobia torna as relações mais complexas e vulneráveis. Portanto, não há somente uma abordagem metafísica do lesboerotismo, mas também social. A lesbofobia nos contos de Polesso aparece de forma estrutural e simbólica, marcando as relações entre as personagens e, por vezes, levando-as à decadência. Podemos citar a invisibilidade das relações lésbicas, a exclusão e a imposição da heteronormatividade como exemplos de como a lesbofobia atua e interfere na vida das personagens.

Independentemente da extensão do conto, todos abordam a lesbianidade e suas complexidades, permitindo também que o leitor tenha acesso a uma rica quantidade de representações de corpos, idades e experiências diversas. As personagens nos contos são frequentemente apresentadas refletindo questões de identidade, relações interpessoais e da própria sexualidade. Essas questões se entrelaçam ao lesboerotismo, sendo esse um elemento comum a todos os contos da obra. Em *Amora* (2021), o erótico é um elemento presente na vida profissional das personagens, no relacionamento familiar, amoroso e nas amizades descritas nos contos.

Assim, o presente trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro se dedica a abordar o lesboerotismo enquanto teoria, trazendo conceitos do erotismo e do feminismo que são essenciais para a análise dos contos. Além disso, o tópico inicial se destina a abordar de que forma o lesboerotismo é materializado nos contos. Ao longo do primeiro capítulo, também são citadas passagens de outros contos que, embora eles não sejam os contos centrais para a análise, corroboram para a elaboração da argumentação acerca do lesboerotismo presente na coletânea. O segundo capítulo analisa o conto “Flor, flores, ferro retorcido” para abordar o lesboerotismo através do continuum lésbico por meio da identificação de uma criança com uma lésbica já adulta. Elementos como o corpo da mulher, e especificamente o corpo da mulher lésbica, descoberta da sexualidade e celebração do lesboerótico na vida e nas amizades são os tópicos essenciais para o capítulo. No último capítulo, “Os demônios de Renfield” é explorado o lesboerotismo em um encontro sexual entre duas mulheres em uma festa. Assim, a experiência lesboerótica passará pelos domínios duplos de prazer e dor, medo e desejo, o doce e o amargo de Eros³.

³ Referência à obra de Anne Carson (2022) cujo título é Eros, o doce-amargo: Um ensaio.

Partindo de um interesse pessoal e político, este estudo é uma sequência da pesquisa realizada ainda durante a graduação, na qual também analisei três contos da coletânea de Polesso para o Trabalho de Conclusão de Curso. Embora com propostas de análises diferentes, os dois trabalhos são orientados pelo desejo e pela necessidade de se pesquisar obras que são lesbocentradas. Natalia Polesso reconhece também a importância de se falar sobre mulheres lésbicas, e compreende que há “uma lacuna quanto à autoria e representação da homossexualidade de mulheres na literatura, lacuna promovida por esquecimentos e apagamentos” (Polesso, 2018). Assim, este trabalho considera a necessidade política de se falar sobre um grupo que é considerado no pêndulo oscilante da heteronormatividade como invisíveis, odiosas e desviantes (Gama, DeLuca, 2018, p.2). Por essa razão, escolho analisar *Amora* (2021) como uma decisão que se alinha com meu pensamento feminista, sendo norteado pelo feminismo interseccional e pela noção de lesbofeminismo.

A práxis feminista é fundamental para a sociedade, uma vez que ela permite que a teoria e a prática sejam articuladas para transformar as estruturas de uma sociedade heteronormativa, patriarcal e racista. Além disso, ela também promove uma reflexão crítica sobre as relações de poder até mesmo na literatura, oferecendo ferramentas que podem auxiliar na emancipação de mulheres historicamente marginalizadas. Sendo indissociável uma da outra, a teoria e prática do feminismo visam a desconstrução e transformação social através da crítica e da produção literária. Assim,

na luta das mulheres pela erradicação das desigualdades de gênero e conquista de uma cidadania plena, a 'teoria' e a 'práxis' estão intimamente ligadas, alimentando-se mutuamente. De um lado, a retomada do movimento feminista tem sido uma fonte inspiradora bastante fértil para o desenvolvimento de estudos e pesquisas acerca da condição feminina. De outro, é certo que, num plano mais amplo, esses estudos têm contribuído para o avanço dos movimentos de mulheres (Alcântara, Sardenberg, 1994, p.388).

Nesse sentido, a importância de se estudar e analisar mulheres na academia reside não apenas na denúncia das desigualdades, mas também na proposição de alternativas que visem à transformação social.

Segundo Rich (2010), ainda dentro do movimento acadêmico feminista, houve um apagamento antilésbico e por essa razão, ela gostaria que pensassem e ensinassem a partir de uma visão não pautada na heterocentricidade. Compartilhando dos pensamentos da autora, considero o lesboerotismo neste estudo não só como uma possibilidade de análise que escapa da heterocentricidade, mas que também difere das análises feitas até agora sobre *Amora* (2021) no meio acadêmico. Embora haja trabalhos que tematizam o erotismo, amor e sexualidade na obra de Polesso, como a tese de doutorado: *Mirada feminista sobre o discurso amoroso: uma leitura de Amora, de Natalia Borges Polesso* (Santos, 2024), ainda não há um

trabalho que utilize o lesboerotismo como categoria de análise, tampouco que o utilize como distinção do erotismo enquanto teoria.

Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar os contos de Polesso a partir das teorias feministas e sobre o erotismo, além de propor uma leitura que traz o lesboerotismo como temática central da coletânea *Amora* (2021). De metodologia qualitativa, as análises são norteadas e guiadas pelas teorias de Lorde (2019), Paz (1994) e Bataille (1987) sobre o erótico; Wittig (2022), Cixous (2022), bell hooks (2024), Loehnen (2025) e Rich (2010) sobre feminismo, além de autores como Han (2017), Foucault (2025), Anne Carson (2022) para analisar questões transversais ao corpus, conforme aparecem. Tendo isso em consideração, este estudo parte do princípio de que é necessário analisar o lesboerotismo, não apenas como parte da narrativa, mas também como um reflexo do poder que o erótico tem na vida de cada uma.

2. AMORAS DOCES E AMARGAS

Definido como manifestação do desejo e atração erótica entre mulheres, o lesboerotismo não se trata somente de atos sexuais. Inclui também os afetos, a linguagem e as dinâmicas de poder que fazem parte da sexualidade da mulher lésbica. É uma categoria crítica e cultural que provoca um ponto de ruptura com o androcentrismo e patriarcado que silenciou e suprimiu que mulheres falassem do erótico. Conforme observado por Lorde (2019), Cixous (2022) e Rich (2010), falar sobre o próprio corpo e sobre o desejo que sentiam, foi algo invisibilizado e negado para as mulheres. Nesse sentido, os domínios do erótico são relegados ao ambiente do quarto e da cama (Lorde, 2019), enquadrando dentro do interesse masculino e para atender seu prazer.

Entretanto, o erótico é mais do que sexo. É celebrar ações diárias com outras mulheres, é ser capaz de sentir o gozo naquilo que cada uma faz, é aproveitar o trabalho, sentir um poema, escrever, dançar. Lorde (2019) enfatiza como a sociedade patriarcal tentou afastar o erotismo da vida das mulheres para que suprimissem sua força e as controlassem. Nesse sentido, ao reivindicar o erótico para si, as mulheres provocam rupturas nesse sistema e podem se libertar da condição de subalternidade. Partindo desse pressuposto, o lesboerotismo se alia a experiência e subjetividade lésbica em um tipo de relação erótica que muito se difere de uma experiência erótica heterossexual.

Nesse sentido, a literatura contribui para o continuum lésbico, consolidando e criando uma tradição escrita lésbica. O continuum lésbico é uma categoria de análise proposto por Adrienne Rich (2010) que abrange diversas experiências centradas na mulher, não se atendo somente ao desejo sexual. Rich (2010) o define como uma escala de vivências que inclui o fortalecimento mútuo entre mulheres, o suporte emocional, a resistência ao patriarcado e a partilha de uma vida interior. Nesse sentido, o conceito de continuum lésbico permite que todas as formas de identificação entre mulheres sejam entendidas como um ato de resistência à heterossexualidade compulsória.⁴

Amora se enquadra em uma das obras que promovem a criação de uma tradição lésbica na literatura, seguindo os passos de autoras como Cassandra Rios, que desempenhou um papel fundamental e pioneiro na literatura brasileira. A autora rompeu o silêncio imposto durante a ditadura militar, apresentando a subjetividade lésbica em um período de intensa repressão política e moral. Além disso, a produção de Cassandra Rios conferiu visibilidade a

⁴ Segundo a autora, a heterossexualidade compulsória não é vista como uma escolha individual, mas como uma instituição política imposta que visa garantir o acesso masculino às mulheres.

corpos que foram historicamente marginalizados e se consolidou como o maior ícone de vendagem e enfrentamento dos códigos de conduta e moral da época ao apresentar o erotismo em suas obras. Seguindo essa tradição e apresentando diversos contos que possuem o lesboerotismo como forma de se conectar com outra mulher e consigo mesma, *Amora* traz personagens plurais com diferentes contatos com o erótico. A manifestação do lesboerotismo em *Amora* se dá por meio da troca de afetos entre as personagens, pelo modo como elas se autoafirmam e reconhecem sua subjetividade, seu prazer e o poder de cada uma, além de como o sexo como possibilidade de descobertas e autoconhecimento.

O presente capítulo visa discutir o erotismo enquanto teoria, fazendo um breve panorama histórico de como o erótico é intrínseco à humanidade, uma vez que Eros é impulso vital, consciência e manifestações do desejo de permanência. Além disso, no primeiro tópico é discutido as características de Eros e como ele é marcado pela presença do seu caráter duplo desde sua origem com as composições de Safo. Passando pela sociedade grega até a modernidade, a relação das mulheres com seu corpo e a possibilidade de experienciar o erótico foi pautada nas regulações masculinas. Assim, o segundo tópico do capítulo discute como a escrita das mulheres especialmente sobre o erótico é uma possibilidade de libertação adotada pelo feminismo. Nesse sentido, utilizar a terminologia lesboerótica é uma adoção e ressignificação da palavra para marcar exclusivamente as relações eróticas entre mulheres, indo além de relações sexuais e trazendo a celebração do erótico em diferentes áreas da vida. Por fim, o último tópico traz as diferentes abordagens do lesboerotismo em *Amora*, analisando não só passagens e elementos dos contos que compõem o *corpus* desta dissertação, sendo eles “Flor, flores, ferro retorcido” e “Demônios de Renfield”, mas também dos outros contos da obra. Assim, mostra-se que *Amora* é uma obra permeada pelo lesboerotismo, sendo esse um dos elementos importantes para a leitura da coletânea.

2.1. Sobre Eros e o lesboerotismo

O erotismo sempre esteve presente na história da arte. Ainda nas primeiras manifestações artísticas dos seres humanos, as imagens de fertilidade e sexualidade estavam presentes nas criações das sociedades da época. Não se atendo somente em representar a genitália, as práticas sexuais e afetivas também eram comuns nas obras das sociedades ancestrais, incluindo tanto a homossexualidade quanto a heterossexualidade em suas manifestações artístico-culturais. O trabalho de Justamand *et al.* (2021) apresenta a variedade artística que as pinturas rupestres possuem, desde xamãs em transe a pinturas com

indiferenciação de sexo, o que pode ser interpretado hoje como androginia. Segundo os autores, é comum em nossa espécie,

desde milhares de anos atrás, publicar suas práticas sociais e sexuais, ao deixar marcadas as rochas para a eternidade. Assim, se em muitas cenas, como as de caça e de rituais não evidenciamos marcações de ordem sexual, em algumas pinturas as marcações sexuais ficam evidentes, como meio de comunicação destas relações, observando-se, portanto, possíveis posições sociais e sexuais que reverberam a organização desses grupos humanos (Justamand et al., 2021, p.7).



Figura 1: Registros rupestres que exibem práticas homoeróticas: à esquerda, na Suécia; à direita, pintura rupestre encontrada no Zimbábue e que foi digitalizada (Justamand, 2021, p.9).

Ainda no período da transição do Paleolítico para o Neolítico, o sexo não tinha como fim único a procriação. Cenas de sexo, nas quais se destacam sexo entre homens e orgias entre os habitantes de tribos paleolíticas (Figura 1), podem ser encontradas como uma evidência de que a arte sempre representou experiências eróticas e homoerotismo era uma dessas formas representadas. Cenas de sexo grupal, em trios e em duplas, além de homopenetração aparecem em diversas paleosociedades, assim como representações do corpo que foge do binarismo de gênero como o percebemos hoje. Apesar dessas práticas, Bataille (1987) observa como elas também tiveram que passar por uma limitação, que ele chama de “interdito”. Segundo o autor, não há razão para acreditar que no paleolítico superior ignoraram o interdito sexual, que foi conhecido pelos neandertais. Dentre os interditos sexuais, encontra-se o horror do sangue menstrual⁵ (Bataille, 1987, p. 55) e que aparecerá em diversas sociedades diferentes como um tabu. Otávio Paz (1994) também observa a presença do erótico nas representações feitas da vulva e do falo nos altares de sociedades desde a

⁵ Em *Amora*, o sangue menstrual está presente no conto “Os demônios de Renfield”, sendo uma das causas do desconforto extremo da protagonista.

antiguidade até os tempos modernos, além de como foi necessário regular os instintos sexuais através dos tabus.

O termo erotismo advém do mito de Eros, divindade greco-romana. Dentre os diferentes mitos que explicam o surgimento do deus, o

mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. As sugestões de movimento e de união, já presentes no mito, vão se repetir na fala dos poetas, dos místicos, dos sexólogos. A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra religare (da qual se deriva religião) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziriam sensações fulgazes, mas intensas, de completude e de totalidade. (Branco, 1984. p.9).

Eros será visto, eventualmente, como um deus de caráter duplo. Tanto em outros mitos de sua criação (como filho da pobreza e da abundância⁶), mas também com a necessidade de se unir a um outro. De acordo com Paz (1994), esse pensamento de que é necessário se unir a uma outra pessoa tem suas raízes também na Grécia antiga através do mito do andrógino. Segundo o mito,

havia três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, composto por seres duplos. Estes últimos eram fortes, inteligentes e ameaçavam os deuses. Para submetê-los, Zeus decidiu dividi-los. Desde então, as metades separadas andam em busca de sua metade complementar. O mito do andrógino não só é profundo como despertou em nós outras ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo (Paz, 1994, p.41).

O mito do andrógino estará presente também na forma como Polesso aborda o amor em seus contos, conforme será apresentado posteriormente neste trabalho. As personagens buscarão pelo amor e pela eterna sede de completude que é característica de Eros, porém, encontrarão um abismo entre elas e a outra ao perceberem que não há como de fato se unir totalmente a outro alguém. Assim, os efeitos provocados pela busca do erotismo na vida das mulheres são também abordados em *Amora*. Algumas personagens apoiam toda a sua existência em um relacionamento, acreditando estarem completas apenas quando dentro de um relacionamento amoroso.

Nas sociedades gregas, o erotismo era celebrado e explorado na forma de mitos e representações artísticas como esculturas, pinturas, narrativas, peças teatrais e poemas, a exemplo dos poemas de Safo. Embora pouco tenha restado da obra completa de Safo, especula-se o relacionamento lesboerótico que ela possuía com outras mulheres. “Diz ainda que Safo teria sido casada; que teria mantido amizades impuras com jovens meninas, como

⁶ O mito será abordado novamente em tópicos posteriores, quando será explicado e relacionado com a obra de Polesso.

Átis, por isso, adquirido má reputação; e teria tido pupilas, como Gongila” (Ragusa, 2011, p. 18). O que é necessário ressaltar sobre a figura de Safo é sua relação com o erotismo. Eros possui uma influência que se resume no sofrimento e Safo atribui certa crueldade ao deus que contrasta com a brandura de Afrodite (Levy, 1997).

A presença do erótico nas obras de Safo é fortemente direcionada para outras mulheres e tanto Eros quanto Afrodite aparecem frequentemente em sua poesia. Isso

reflete três das linhas de força da mélica sáfica: a paixão erótica, a beleza e o universo feminino. Ora, Afrodite, em Safo e nos demais poetas gregos, para não falar da iconografia e dos cultos, é multifacetada – como são em geral os deuses gregos –, mas é, fundamentalmente, deidade da beleza física, da feminilidade, da sensualidade, da sedução, da paixão erótica, do desejo – características que constituem seus poderes principais e sua esfera central de atuação, a do erotismo (Ragusa, 2011, p.72).

Graças à condição aristocrática de Safo, ela teve acesso à educação e teve a sua produção artística conhecida. A poeta foi a primeira a associar Eros com sentimentos de doce-amargo, evidenciando a mistura intensa de desejo e dor. Uma vez que as mulheres desse período eram marcadamente restritas ao ambiente doméstico, tendo poucas liberdades fora de casa e uma sexualidade altamente controlada, o erotismo entre mulheres encontrava amparo em determinadas figuras mitológicas para que pudesse ser explorado de maneira mais livre. Consoante Ragusa (2011), o espaço da casa, οἶκος, era onde prevalecia o confinamento das mulheres. Isso se confirma com as mulheres atenienses que não deveriam ser vistas ou ouvidas. “Lá as mulheres estavam destinadas apenas a uma função cívica: reprodução. Após gerar o filho, seu papel dentro da sociedade estava terminado, pois ela não possuía paidéia para transmitir qualquer tipo de conhecimento” (Corino, 2006, p. 23).

A perspectiva feminista identifica o erótico enquanto ferramenta de poder das mulheres. Nesse sentido, o sistema patriarcal⁷ tentou suprimir o erótico das mulheres, conforme percebido por Lorde (2019)⁸. Dessa maneira, uma parcela dos homens tentará dominar a natureza⁹, assim como exercerá domínio sobre o corpo feminino. Na tradição cristã, em “vez de reconhecer que o que corre em nosso corpo é sagrado, santo e até divino, essas pessoas lutam contra si mesmas” (Loehnen, 2024, p.44) ao suprimirem os desejos

⁷ Com exceções de manifestações do erótico ao longo da sociedade ocidental, como é o caso das ménades de Dioniso, a sociedade patriarcal ainda mantém controle na vida pública e privada das mulheres. Assim, mesmo que durante os bacanais houvesse certa liberdade na expressão do corpo feminino, a sociedade em si não aceitava a ideia de uma mulher plenamente livre para explorar o erótico.

⁸ Nas palavras da autora: “para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas” (Lorde, 2019, p. 66).

⁹ A relação de corpo da mulher e a natureza é abordada mais profundamente no tópico sobre o corpo lésbico em “Flor, flores, ferro retorcido”.

eróticos. Isso é confirmado na forma como a religião cristã abordará a castidade como requisito necessário para o desenvolvimento espiritual, criando-se o interdito e estabelecendo complexa relação com o desejo. Conseqüentemente, cria-se uma incompatibilidade com a experiência humana, que sempre foi erótica: o erotismo é a parte problemática da humanidade (Bataille, 1987, p. 175). Ao escrever sobre o erotismo lésbico, Polesso não apenas transgride o tabu da homossexualidade, mas também retoma o erótico como um espaço para libertação das mulheres.

Assim, embora Polesso apresente o erótico nos contos analisados no trabalho, é importante ressaltar que o erotismo nem sempre foi de acesso ao feminino de forma tão livre, conforme mencionado. O erótico foi tomado pelos homens como forma de controlar as mulheres, fazendo com que pensem que o erotismo feminino é indigno para que as mantenham em posição de inferioridade (Loehnen, 2024, p. 44). As comunidades ocidentais e de tradição cristã desenvolveram políticas de controle do corpo feminino, abominando o prazer ao associarem o sexo à luxúria. Para que o cristianismo se consolidasse, era necessário abolir práticas que envolviam o erotismo na forma que indivíduos se relacionavam uns com os outros e com o sagrado, em especial as práticas que cultuavam fertilidade e excessos, como é o caso de Dioniso. Isso refletirá em um dos aspectos do patriarcado que prega “o desejo de sujeitar o corpo e suas ‘sensações’ à primazia da mente” (Loehnen, 2024, p.44).

O ato de escrever permite que mulheres tenham acesso a um ambiente que historicamente foram excluídas pelos homens que desejavam mantê-las em condição de subordinação. Entretanto, é inegável que o acesso de mulheres brancas no campo da escrita tenha sido mais aceito e relativamente mais fácil do que para mulheres racializadas. Gloria Anzaldúa ressalta que apesar das semelhanças entre mulheres brancas e de cor¹⁰, quando se trata da escrita, é comum para mulheres negras, latinas e indígenas não considerarem que podem se tornar escritoras, tampouco sentir e aceitar que isso é possível (Anzaldúa, 2000, p. 230). Quanto mais o recorte é feito, menor é a probabilidade de que essas mulheres tenham acesso e aceitação no mundo da escrita. Dessa forma,

a mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos (Anzaldúa, 2000, p. 229).

Assim como Anzaldúa, Audre Lorde identifica a invisibilidade da mulher negra e lésbica ao escrever. Além disso, ambas concordam que o silêncio não é opção e é preciso

¹⁰ Categoria utilizada entre feministas estadunidenses, embora no Brasil a terminologia não seja tão utilizada, sendo preferível a utilização da expressão racializadas.

utilizar a escrita para tornar esse silêncio em uma ação que vise romper com a dominação de grupos minoritários. Em uma sociedade que é heterossexista, capitalista, racista e patriarcal, a sobrevivência dos grupos de minorias nunca fez parte dos planos dos grupos de poder, não enquanto seres humanos (Lorde, 2019, p. 51). Tendo isso em vista, é importante reconhecer que a posição da autora de *Amora* (2021), Natalia Polesso, possui certos tipos de privilégios e os compreende dentro das estruturas sociais. Apesar de lésbica e vinda de uma família de classe trabalhadora, a autora é branca e doutora em literatura. Por esse motivo, Polesso se reconhece como “uma mulher que tenta se engajar nas lutas antirracistas, anticapitalistas, anti-homofobia, e que percebe que tudo isso é um exercício constante de reflexões e ações, um aprendizado” (Polesso, 2020, p. 2).

Assim, o presente trabalho não desconsidera as relações de poder que existem em um país racista e patriarcal, nem ignora a relação de invisibilidade que autoras lésbicas de cor enfrentam. Por isso, é importante considerar o posicionamento feminista de Audre Lorde que sugere a não hierarquização de opressões. “Enquanto estivermos divididos por causa de nossas identidades particulares, não temos como estar juntos em ações políticas efetivas” (Lorde, 2019, p. 235). Nesse sentido, as personagens lésbicas não são analisadas considerando apenas suas identidades particulares, mas sim como as relações lesboeróticas que elas vivem também são atravessadas por opressões sociais.

Considerando a invisibilidade lésbica e a tentativa de forçar heterossexualidade como o padrão a ser seguido, a literatura é usada como ferramenta para manter essas mulheres em condições de subalternidade. Rich (2010) destaca a idealização do romance heterossexual na literatura e do Grande Silêncio¹¹ nas áreas de conhecimento e realizações culturais como tentativas dos homens de controle das mulheres. Com isso, criou-se uma narrativa elaborada pelos homens de que a mulher seria portadora de menor desejo sexual¹². O corpo e a sexualidade das mulheres viraram um campo no qual era pouco falado, e quando era discutido e analisado, era feito pela perspectiva masculina.

Nesse contexto, Lorde (2019, p. 66) identifica como o erotismo foi suprimido tanto como fonte de poder quanto de informação para as mulheres, a fim de manter o status delas como dominadas. Ainda segundo a autora, o erotismo foi um aspecto tido como

¹¹ Rich (2010) se refere às características do poder masculino que incluem tanto o silenciamento das mulheres, quanto o apagamento da existência lésbica, especificamente, na história e na cultura .

¹² Essa era uma crença comum na época em que o termo “heterossexualidade” foi usado pela primeira vez em uma publicação médica em 1892. O autor da publicação, James George Kiernan, acreditava que as mulheres seriam menos heterossexuais do que os homens por possuírem um desejo sexual menos intenso do que eles. Assim, o conceito de heterossexualidade era vinculado ao apetite sexual, diferente do que foi construído e fixado posteriormente como atração pelo sexo oposto, conforme vemos atualmente.

majoritariamente masculino, e por essa razão, o erótico passou a ser uma forma de subjugar e evidenciar uma suposta posição inferior feminina. Ao escrever sobre o lesboerotismo em sua obra, Polesso explora as relações entre mulheres de forma plural, desafiando o silêncio que era imposto. Por essa razão, uma vez que a autora aborda exclusivamente as relações entre mulheres, proponho o uso de lesboerotismo para especificar um tipo de erotismo exclusivo e singular.

2.2 Adoção da terminologia lesboerotismo

A utilização de uma terminologia específica para falar sobre o erótico em relações lésbicas se pauta na abordagem crítica e teórica do erotismo, envolvendo a reflexão de como o desejo entre mulheres é construído socialmente e silenciado, além de incluir a perspectiva política feminista. Nas teorias de definição do erotismo, é indispensável citar Georges Bataille (1987) com a frase de abertura de sua obra: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 1987, p. 10). O autor deslocou o erotismo enquanto experiência unicamente sexual e a compreendeu como uma experiência transgressora, filosófica e de excesso no qual a vida se manifesta com tanta força que se assemelha ao paroxismo da destruição. Esse conceito é presente no segundo conto analisado, reforçando a dualidade vida e morte, desejo e destruição. Outro teórico indispensável é Octavio Paz (1994), que propõe o erotismo enquanto uma dupla chama: é a união do desejo e do amor, sendo moldado pela cultura, geografia, pela época e pela linguagem. Por fim, a redefinição de Lorde (2019) do erótico é de uma força vital, ligada à criatividade e ao poder das mulheres, desvinculando-o do olhar masculino.

A expressão homoerotismo é normalmente usada para designar as relações eróticas entre pessoas homossexuais, porém, o termo apaga culturalmente mulheres lésbicas. Conforme expresso na poesia de Safo, Eros é um deus do amor homoafetivo. Em contrapartida, Afrodite era responsável pelos amores que geram filhos, ou seja, heterossexuais. Essa dicotomia era experienciada pelos filósofos, que viam o homoerotismo como prática pedagógica e de inspiração. A própria educação ateniense incluía o homoerotismo para que, graças às relações de amizade e amor com homens mais velhos, os jovens pudessem aprender mais sobre as virtudes da época e da própria filosofia (Andrade, 2017, p. 59). Já para as mulheres da sociedade grega antiga, a educação era mais voltada para atividades atléticas como em Esparta, ou domésticas, como na maior parte das cidades, dependendo da classe social. Houve raras exceções em que elas tiveram acesso ao saber e se tornaram poetisas e filósofas, como Safo e Areta de Cirene, respectivamente. Assim como as

mulheres não tinham lugar na produção de conhecimento e cultura na vida helênica, o termo homoerotismo não abarca as relações lésbicas e suas especificações por se tratar de relações eróticas entre mulheres.

Mesmo que restringida ao ideal de masculinidade da época, o homoerotismo era socialmente aceito dentro de determinados paradigmas. Já a relação das mulheres com o erótico era controlado e silenciado, se manifestando através dos cultos dionisíacos e dos poemas. Nesse sentido, a relação das mulheres com o erótico sempre foi marcada pelo silenciamento e pela censura devido sua condição de mulher. A terminologia do lesboerotismo busca marcar ativamente que se trata de mulheres lésbicas. Ainda nos 1970, o movimento do lesbianismo político¹³ teve origem em decorrência da misoginia encontrada nos espaços LGBT por parte de homens gays, e da lesbofobia em espaços feministas por parte de mulheres heterossexuais. Segue, então, um movimento lésbico de marcar a própria identidade e história dessas mulheres, o que justifica a necessidade de uma terminologia também específica para elas.

A forma que a sociedade ocidental desenvolveu sua relação com o sexo tinha como foco transformá-lo em objeto de uma ciência, enquanto a oriental enxergava o conhecimento sexual como meio de intensificar o próprio prazer (Foucault, 2025). Essa binariedade no que se refere ao sexo coincidiu com a criação da sexologia e da sociologia como campos distantes um do outro. Assim, a

sexologia emergente emprestou a percepção darwinista de que a sobrevivência da espécie depende, em última análise, da capacidade de reproduzir-se contribuiu para que surgisse um entendimento da sexualidade como instinto de perpetuação, tornando indissociáveis o desejo sexual e as práticas reprodutivas, definindo o desejo como necessariamente heterossexual (Saldanha, 2017, p. 3).

Através dessa lógica, o lesboerotismo se desvincula da definição de desejo que é proposta pela sexologia. Em uma relação lesboerótica, a perpetuação da espécie não é o foco, e por essa razão, não se pode compreender o desejo em uma relação lesboerótica conforme era conceituada pela sexologia.

Segundo Paz (1994, p. 12), o erotismo é uma metáfora da sexualidade animal e por transformar o sexo em cerimônia, ele suspende a finalidade da função sexual. Por essa razão, é importante considerar que as relações vividas pelas personagens em *Amora* (2021) não

¹³ Definido não como uma identidade, mas sim como um processo pelo qual toda mulher pode se tornar lésbica, de acordo com o feminismo radical. Assim como Rich (2010) acredita, a lesbianidade não é apenas a atração física e sexual por outra mulher. Ela inclui afetos, amizade, troca de experiências e conhecimento. Por essa razão, para o feminismo radical, o conceito de lesbianismo político é um passo contra o patriarcado, pois parte de um reconhecimento pessoal e político de que as mulheres podem se amar ao invés de competir e manter as estruturas patriarcais.

podem ser definidas como desejo a partir da conceituação da sexologia. É erótico enquanto cerimônia sexual, mas também é celebração da vida. A partir dessa ideia, o desejo encontrado nos contos da coletânea não tem nenhuma ligação com o que foi concebido como desejo pela sexologia. Trata-se de mulheres lésbicas, homossexuais, que não se enquadram dentro da lógica heterossexual e nem por isso o desejo deixa de estar presente em suas relações, como será discutido posteriormente.

Refletindo sobre a escolha de como nomear a relações entre as mulheres de seu livro, Polesso afirma que prefere

usar *lésbico/lésbica*, pois há uma vasta discussão acerca dessa palavra. É nessa chave que pesquisei e é o termo que aparece mais em discussão nas teorias que leio. Percebo que atualmente há um uso bastante comercial da palavra *sáfica*, para adjetivar uma literatura, utilizada hoje não intercambiavelmente com *lésbica*, especialmente no nicho jovem adulto, o que penso servir às histórias de apagamento [...] (Polesso, 2024, grifos da autora).

Assim, a autora toma como decisão política e estética adotar a nomeação lésbica, indo contra histórias de apagamento que visavam silenciar e invisibilizar as relações lesboeróticas. Essa invisibilidade será marcadamente abordada nos contos “As tias” que traz o relacionamento entre duas mulheres já idosas e a necessidade de assegurar seus direitos legais em um casamento civil, já que no hospital, o relacionamento das duas não é considerado como válido.

A ausência na denominação do relacionamento das duas é deixado em destaque quando Alvina fica doente, o que evidencia o silêncio em torno das relações lesboeróticas. Enquanto as parentes podem visitá-la no hospital, Leci é impossibilitada de ver sua esposa.

É familiar? Dizia a moça da recepção e todos assentiram [...]. Mas a Leci não era parente e toda vez que chegava para ficar, a moça da recepção lhe dizia que já havia um parente no quarto e que para o pernoite parentes tinham a preferência. A tia Leci voltava para casa chorando. Mas o que a senhora é dela, dona Leci?, perguntava a moça da recepção. Amiga, dizia ela com uma voz de comiseração. (Polesso, 2021, p.189).

Na passagem, nem mesmo Leci é capaz de definir o relacionamento das duas, uma vez que nunca fora verbalizada a relação estável entre elas. Mais do que isso, a indiscrição da família que sempre está presente, não deixando espaço para Leci, por também não considerar o relacionamento de ambas como uma relação válida.

O silenciamento em relação a presença de mulheres lésbicas é refletido também na forma como o conto aborda o relacionamento de Leci e Alvi, através da opinião de outras pessoas, o que causa uma curiosidade e incompreensão na narradora. No início do conto, é mencionado que a família já não achava estranho o fato de que duas mulheres morassem juntas após fugirem do convento: “Nada se discutia sobre ir ou não à casa das moças que

fugiram do convento para morar juntas. Ninguém mais achava estranho, não tinha por quê. Acho que melhorou quando pararam de perguntar. O tempo já tinha passado. A vida das tias estava resolvida” (Polessso, 2021, p.187). Entretanto, dentro da família havia um silenciamento e distanciamento em relação aos outros integrantes da família, como a mãe de Alvina: “Até minha vó, que, não se sabia muito bem por que, havia meio que parado de falar com elas, foi até lá dizer que ia rezar para Santos Dumont proteger o avião e não deixar que nada de mau acontecesse com elas durante a viagem” (Polessso, 2021, p.187). Em relação à mãe de Alvina, não fica evidente o motivo pelo qual parou de falar com a filha, entretanto, considerando o caráter da família tradicional e patriarcal brasileira, é possível depreender que isso foi em decorrência do relacionamento com Leci e a fuga do convento.

Adotar a expressão lesboerotismo também ressalta a existência de práticas e experiências que se distinguem do erotismo vivenciado por homens homossexuais. Nádia Meinerz (2011) afirma que o que há de comum na história e na antropologia sobre as relações lesboeróticas é o silêncio, indo desde ausência de termos para descrever esse tipo de relação até a falta de registros históricos que documentem essas relações. Um exemplo de como a história tentou apagar relatos lesboeróticos reside na ordem do papa Gregório VII para que a maioria das composições de Safo fossem destruídas durante a reforma gregoriana. Tampouco havia o conceito de uma homossexualidade feminina e devido a “falta de uma nomenclatura adequada e de conceitos precisos, um imenso rol de palavras e eufemismos começou a ser empregado para descrever o que as mulheres supostamente faziam” (Silva, 2018, p. 2).

Segundo Swain (2004), essa ausência de designação específica é bastante significativa, já que a nomeação não envolveria somente o vocabular, mas sim, a uma criação da imagem e existência de mulheres que se relacionavam com outras mulheres. Casos lesboeróticos como os de Benedetta Carlini e Bartolomea na Itália do século XVII, ou das portuguesas Maria Josefa de Santa Teresa, Josefa Ventura do Sacramento e com D. Maria Rosa, envolvidas em um triângulo amoroso no século XVIII, mostram que “os conventos eram habituais espaços de paixões nefandas”¹⁴. Não havia consenso entre as leis da época, quais seriam realmente os crimes cometidos por mulheres envolvidas em relações eróticas com outras mulheres, pois não conseguiam enquadrar a lesbianidade dentro dos mesmo parâmetros da sodomia (uma vez que não havia sêmen e penetração anal) tipicamente masculina. Assim, embora não pudessem julgar diretamente e tão facilmente as práticas lesboeróticas da mesma forma que faziam com os casos entre dois homens,

¹⁴ O autor utiliza a mesma palavra no sentido de “coisa indigna de se exprimir com palavras, coisa da qual não se pode falar sem vergonha” (apud Raphael Bluteau), sendo o pecado nefando o mesmo que a sodomia.

duas mulheres foram queimadas na França durante o século XVI; enforcou-se outra na Itália (1580); queimou-se uma na Suíça (1568) e, até mesmo na Rússia ortodoxa, por volta de 1645, há notícias de mulheres queimadas vivas por sodomia (VAINFAS, 2014, p. 380). [...] Mulheres que, movidas por múltiplos desejos, e não poucas razões, desafiando os padrões morais estabelecidos, vivenciaram relações homoeróticas (VAINFAS, 1997, p. 116). Numa época em que não havia direitos humanos, arcaram com as consequências de suas escolhas: afogamento, enforcamento, decapitação, confisco, fogueira, suplícios, açoites e degredos – eis os castigos que a Europa cristã destinava às mulheres nefandas na Época Moderna (Silva, 2018, p.6).

Por outro lado, na literatura, houve casos nos quais o lesboerotismo eram narrados, ainda que de forma tímida se comparados com as publicações que abordaram o erotismo entre homens. Nesse sentido, na literatura gótica¹⁵ encontram-se exemplos de como o amor entre mulheres e a sexualidade feminina existiam através de analogias e de elementos do horror. As referências ao desejo e relações lesboeróticas na literatura gótica ocorreram inicialmente entre os séculos dezoito e dezenove (Palmer, 2010) e desafiavam a ideia de que mulheres não possuíam desejo.

Conforme mencionado anteriormente, Paz (1994) afirma que foi necessário criar regras para controlar os instintos sexuais para proteger a sociedade dos excessos, instaurando tabus em todas as sociedades. Dentre os tabus desenvolvidos ao longo dos anos, a homossexualidade pode ser citada como um deles. Embora as práticas homoeróticas sempre existiram, foi somente em 1887 que o termo homossexual passa a designar a prática sob ótica patologizante, após a publicação de Richard von Kraft-Ebing¹⁶. Assim, durante o desenvolvimento da sociedade, houve o desaparecimento da história oficial das relações eróticas entre pessoas do mesmo sexo devido à estrutura criada pela sociedade burguesa. Analisando a história da sexualidade, Foucault (2025) observa a figura do homossexual do século XIX como uma personagem. Isso aconteceu, segundo o autor, em decorrência da caça às sexualidades periféricas que provocou “*incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos*” (Foucault, 2025, p. 47, grifos do autor). Para que a burguesia conseguisse manter o imaginário da família nuclear e heterossexual, foi necessária uma vigilância sobre as práticas consideradas desviantes, como a homossexualidade. Consequentemente, o sexo não era apenas uma questão de moral, mas também se referia ao político e econômico. Controlar os corpos das mulheres é um projeto político para manter o sistema. Se antes a

¹⁵ Gênero literário que surgiu na segunda metade do século XVIII e é marcado pela publicação de *O castelo de Otranto*. Dentre os elementos recorrentes na narrativa gótica temos suposta manifestação de fantasmas, acontecimentos e crimes violentos, mistérios do passado, demônios e monstros (Freitas, 2018), casas em ruínas ou abandonadas. Na coletânea, as características desse tipo de literatura são encontradas no conto “Os demônios de Renfield”.

¹⁶ Publicado pela primeira vez em 1886, *Psychopathia Sexualis* foi um levantamento completo dos variados tipos de perturbação sexual que foram consideradas transtornos psiquiátricos a partir da publicação do autor.

heterossexualidade era incentivada para gerar novos soldados na Grécia antiga, a burguesia incentiva que o relacionamento heterossexual aconteça para que a procriação gere mão de obra mais barata e mantenha as mulheres em uma situação de submissão.

Considerando a sociedade ocidental e suas raízes cristãs, o erotismo foi afastado do público feminino por tentativa de controle dos corpos. Diferente do que acontecia com religiões de matrizes orientais, a castidade e uma suposta pureza foram reforçadas na sociedade ocidental, embora no cristianismo também haja a associação entre sexualidade e o sagrado (Paz, 1914). Há ainda uma outra diferença entre oriente e ocidente no que tange o erótico. Segundo Foucault (2025), o ocidente não dispõe da *ars erotica* cuja verdade do sexo está no próprio prazer, por focar no sexo enquanto ciência. Nesse sentido, o ocidente tentou suprimir a experiência erótica das mulheres. Por muito tempo tentou-se controlar os impulsos eróticos, atribuindo-os como baixos e, por isso, femininos (Loehnen, 2024), além de estimular o erotismo superficial como sinal da inferioridade feminina (Lorde, 2019). Na obra de Polesso, a religiosidade e o erótico assumem importância substancial nos contos, uma vez que aparecem tanto sob influência da cultura helênica quanto cristã ao longo dos contos.

Na configuração da sociedade burguesa não há espaço para a mulher lésbica já que ela não gera mão de obra. Em uma análise da palavra “mulher”, Wittig (1980) identifica que lésbicas não podem ser consideradas mulheres já que esse conceito pertence à uma lógica heterossexual do patriarcado, consequentemente as colocando em uma categoria separada. Apesar de algumas personagens de *Amora* (2021) manterem relacionamentos com homens e reproduzirem a feminilidade imposta pelo patriarcado, nenhuma delas de fato se enquadra no conceito de mulher dentro do pensamento heterossexista. Devido sua característica disruptiva, a figura da lésbica requer terminologia própria que englobe suas especificidades, neste caso, a relação com o erótico.

Segundo Costa (1992), uma revisão vocabular é necessária para designar pessoas que se relacionam com o mesmo sexo, já que a dicotomia entre “heterossexual” e “homossexual” é oriunda de uma visão médica. Dessa maneira, para o autor, ao utilizar o homoerotismo como conceito teórico, é possível descrever a pluralidade de desejos e práticas sem que haja uma essencialização dos indivíduos dessa mesma orientação¹⁷ sexual. Uma vez que as personagens nos contos de Polesso são narradas nas mais variadas experiências, utilizar o termo lesboerotismo se configura como o mais apropriado para descrevê-las. O erotismo na obra é atravessado por questões da vivência lésbica, sendo além de paixão erótica

¹⁷ Originalmente, o autor utilizava a expressão “inclinação sexual”. Entretanto, essa expressão caiu em desuso e por adequação vocabular, a substituição foi feita.

e desejo carnal, também um erotismo de libertação e fonte de prazer nos diferentes âmbitos da vida. Assim, utilizar o termo lesboerotismo permite uma consciência de que as identidades¹⁸

são cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (Hall, 2017, p. 108).

Da mesma forma que as identidades estão sujeitas a tamanha transformação, o erotismo também acompanha tal pluralidade. Primeiramente, o erotismo exige que seja tratado no plural por variar “de acordo com o clima e a geografia, com a sociedade e a história, com o indivíduo e o temperamento. Também com a ocasião, a sorte e a inspiração do momento.” (Paz, 1994, p.16).

Conforme discutido anteriormente, o lesboerotismo passou por um silenciamento na história. Em uma etnografia sobre as relações homoeróticas¹⁹ entre mulheres na capital gaúcha, Nádia Meinerz (2011) recupera historicamente de que forma o homoerotismo foi analisado em áreas diferentes da construção de conhecimento e ressalta a forma negativa como ela foi construída.

Em todas as referências vistas, a invisibilidade que caracteriza as relações homoeróticas entre mulheres é construída de forma essencialmente negativa. O silêncio sobre o assunto nas narrativas históricas, o descaso da literatura sexológica, as dificuldades metodológicas de apreensão dessas relações e a ausência de referências simbólicas para expressão discursiva da homossexualidade remetem a um prejuízo, uma dificuldade, uma barreira a mais no que se refere às estratégias contemporâneas de reconhecimento e legitimidade social (Meinerz, 2011, p. 46).

Seguindo essa perspectiva, o lesboerotismo é apresentado nos contos também espelhando a posição da sociedade em invisibilizar e eliminar a possibilidade de relacionamentos entre mulheres. Alguns contos apresentam o elemento da invisibilidade como parte da narrativa, como é o caso de “As tias”, no qual as personagens construíram uma vida juntas e ainda se nomeiam como amigas, não como um casal. Por outro lado, o conto “Flor, flores, ferro retorcido” apresenta a recusa de um grupo de pessoas em aceitar a personagem Flor, descrita com adjetivos que a caracterizam como desfeminizada, evidenciando como a existência da mulher lésbica é inaceitável em uma sociedade heterossexista. Nesse conto em questão, a personagem não só é vítima de uma tentativa de

¹⁸ Hall (2017) define identidade como um processo cultural que é formado através do tempo, da linguagem e das relações sociais, sendo o ponto de encontro entre os discursos que tentam nos interpelar e as subjetividades que nos constroem. Além disso, as fronteiras da identidade não são fixas e podem ser reconstruídas a todo momento.

¹⁹ Apesar de utilizar o termo lesboerotismo no trabalho, optei por manter o termo utilizado pela autora no título de sua obra.

invisibilização por parte da mãe da protagonista e narradora do conto, como também sofre ridicularização e animalização, ao ser chamada de “machorra” pelos outros personagens.

Além disso, é importante considerar que o uso do termo e o fato de que o sexo entre lésbicas não tem o objetivo de procriar. Em uma sociedade em que o estudo do sexo foi feito considerando somente relações heterossexuais e que apagou e silenciou historicamente relações lesboeróticas, a existência do sexo lésbico não é aceito e nem compreendido. Conforme Cixous (2022) afirma, a sexualidade e o corpo das mulheres não foram estudados e documentados o suficiente, sendo considerada como um território desconhecido. Aliado ao fato de que a heterossexualidade compulsória²⁰ é um projeto de aprisionamento e censura para que mulheres não descubram a possibilidade de serem lésbicas, não há abertura e espaço para que o sexo lésbico seja compreendido como possível por ter o prazer como fim. Jaqueline Muniz (*apud* Meinerz, 2011) ressalta que a incompreensão, no que diz respeito ao contato lesboerótico, é decorrente do próprio corpo feminino e de sua anatomia. Pelo excesso de “buracos”²¹, torna-se difícil conceber o sexo lésbico, uma vez que escapa da binaridade dos sexos. A deslegitimação do sexo lésbico ocorre ao considerarem que é uma relação incompleta devido a ausência de um pênis, elemento tão importante para uma sociedade falocêntrica (Diniz, 2013).

A psicanálise freudiana teve papel importante em reforçar a ideia de corpo da mulher como passivo e incompleto. O clitóris era considerado como o pênis que deu errado e a vagina era o lugar da passividade por ser um receptáculo. Além disso, para a história psicanalítica, o clitóris foi “quase agressivamente apagado enquanto fonte de expressão sexual das mulheres. [...] Ele seria, segundo a narrativa freudiana, o correlato inferior do pênis” (Martins, 2021, p. 3). Isso reflete a lógica que não compreende o sexo lésbico como válido. Para a psicanálise de Freud, a estimulação clitoriana e seu prazer seriam masculinos, o que impediria que a feminilidade da mulher se desenvolvesse. Assim, por um lado, a sociedade considera incompreensível o sexo lésbico por seu “excesso de buracos”. Por outro lado, segundo a perspectiva freudiana no que tange o prazer gerado pela estimulação clitoriana, então as lésbicas são associadas ao masculino. Em qualquer hipótese, o sexo lésbico é colocado como inválido e inconcebível por se tratar de uma relação que não admite homens.

²⁰ Utilizo o conceito conforme é proposto por Rich (2010).

²¹ A autora ressalta que o excesso de orifícios serve de base para comparação anatômica com o masculino, sendo também uma classificação simbólica.

Entretanto, a binariedade de masculino e feminino não se aplica às relações lesboeróticas. O feminismo lésbico enfatiza o quanto essa perspectiva binária não serve quando analisamos a lesbianidade. Para Wittig (2010), a lésbica escapa da categoria mulher e recusa o sistema falocêntrico por não se enquadrar na função de servidão ao homem dentro do regime heterossexual. Joan Scott (2017) teoriza que essa binariedade de homem/mulher é uma construção social que organiza a diferença a partir de hierarquias. Por essa razão, a existência lésbica desafia a heterossexualidade enquanto norma e tensiona a lógica binária que articula a compreensão tradicional de sexo e gênero²². Para o feminismo lésbico, é importante propor uma crítica profunda às categorias que estruturam a vida social, além de sugerir formas alternativas de existência que escapam às dicotomias sexo/gênero impostas.

A experiência lésbica perpassa o corpo e o social das mulheres. Embora ainda sejam socializadas na estrutura do mito da beleza que Naomi Wolf (2018) apresenta, as mulheres lésbicas se relacionam de maneira diferente com a atração que sentem fisicamente por outras mulheres. Frequentemente, as lésbicas “têm o hábito de se apaixonar umas pelas outras mesmo quando somos velhas, gordas, ‘não femininas’ ou inteligentes em excesso.” (Van Gelder e Brandt, *apud* hooks, 2024, p. 234). Resistindo ao paradigma do conceito heterossexual do que é ser mulher²³, as personagens dos contos de Polesso vivem uma pluralidade que é apresentada frequentemente. Ao longo da coletânea, Polesso narra personagens que possuem corpos idosos, corpos infantis, adolescentes, mais ou menos feminilizados, corpos que atravessam diferentes recortes de classe. Dentro dessa lógica, se as lésbicas operam de maneira tão distinta dentro da sociedade, é necessário utilizar o termo lesboerotismo para evidenciá-las.

Meinerz (2011, p. 46) observa que a presença do amor nas relações seria o principal critério de distinção entre o homoerotismo vivido entre homens e mulheres já que a sociedade não consegue compreender o sexo lésbico como válido ou possível. Apesar de também ser passível de incompreensão pela sociedade, conforme a autora considera, a presença do amor não é incoerente com o lesboerotismo. Paz (1994) reconhece que o sexo, o erotismo e o amor são aspectos de um só fenômeno, que chamamos de vida. Na crítica feminista de Lorde (2019), é preciso celebrar e amar o que fazemos, sendo então uma das faces do erotismo, segundo a autora. Por essa razão, o amor é essencial para o lesboerotismo, uma vez que amar

²² Utilizo o conceito de gênero criado a partir do sexo, dividindo os seres humanos em masculino e feminino. Conforme o feminismo radical defende, o gênero também é uma ferramenta de opressão na qual todos devem agir conforme pré-estabelecido pelo gênero atribuído socialmente a cada um. Por essa razão, para o feminismo materialista, é necessário abolir o gênero para que haja libertação das mulheres.

²³ Wittig (2022) apresenta a teoria de que lésbicas não são mulheres, uma vez que o conceito de mulher tem sentido somente dentro de uma lógica heterossexual, no qual as lésbicas não estão inseridas.

“é um ato da vontade – isto é, tanto uma intenção quanto ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que amar. Escolhemos amar” (Peck *apud* hooks, 2021, p. 47). Assim, o lesboerotismo é vivido ainda quando a relação não é sobre a experiência sexual entre as personagens, mas também em relações de amizade, família e entre conhecidas, conforme aparece em *Amora* (2021). Através do lesboerotismo, o continuum lésbico²⁴ é explorado com o amor que as personagens decidem praticar em suas relações.

Nesse sentido, o lesboerotismo em *Amora* explora diferentes aspectos do erótico. O caráter duplo de Eros e a pluralidade apresentada em *Amora* se entrelaçam em dois eixos principais do erotismo: a união (seja ela romântica ou não) e o desejo de continuidade, e a experiência lesboerótica sexual. Além disso, a obra aborda com frequência a convivência entre Eros e Tântatos. Os contos sempre tematizam o luto pela separação amorosa, as forças antagônicas de Eros e Tântatos, os problemas da heteronormatividade e lesbofobia. Isso implica em uma positividade exagerada, insatisfação pessoal e relacionamentos que fracassam. Assim, antes de analisar “Flor, flores, ferro retorcido” e “Demônios de Renfield”, trago uma visão geral de como o lesboerotismo é apresentado ao longo dos contos da coletânea de Polesso.

2.3 Lesboerotismo em *Amora*

Eros é por natureza um deus paradoxal e de caráter duplo, sendo definido por Safo como “doce-amargo” e caracterizado pela relação de amor e ódio (Carson, 2022). Em *Amora*, a presença do amor é constantemente abordada de maneira simultânea com a presença do ódio. Os contos apresentam Eros através do amor, do cuidado e da comunhão entre mulheres, mas também trazem o ódio e a amargura em relação a uma parceira amorosa que é igualmente amada como é odiada. Essa dualidade está presente até mesmo na forma em como o livro é dividido em duas seções. Enquanto a primeira faz alusão a amoras “GRANDES E SUMARENTAS”, que no geral são mais doces devido ao ponto de maturação da fruta, a segunda parte da coletânea retrata as amoras enquanto ácidas por serem pequenas e ainda não maturadas. Logo, a escrita poética de Polesso flerta ao mesmo tempo com a extensão dos contos e o caráter duplo de Eros ao nomear as duas seções da coletânea.

Nos contos de *Amora*, o amor é retratado de formas plurais, assim como são as aparições do lesboerotismo. As personagens celebram o amor e o cuidado umas com as

²⁴ O continuum lésbico propõe que a lesbianidade é uma possibilidade de conexão de todas as mulheres em uma rede de apoio e poder das mulheres como resistência ao patriarcado. Além disso, contrasta com a heterossexualidade compulsória que privilegia o poder patriarcal. Pode ser relações de amizade e de desejo sexual por outras mulheres.

outras como em “Deus me livre”, no qual a personagem narradora é cuidada pelo amor de sua namorada que a tira de situação de rua. Em “As tias”, o mesmo ocorre com Leci e Alvina, que se cuidam e permitem que o amor seja responsável pela relação duradoura. “Não desmaia, Eduarda” e “Flor, flores, ferro retorcido” apresentam o amor como prática que eleva a experiência de uma mulher ao se conectar com outra, mas não de forma romântica. A prática amorosa vem da relação familiar e a preocupação das integrantes de uma família composta por mulheres. Já no último conto mencionado, o amor é descrito a partir de uma criança ao descobrir a existência de uma mulher lésbica desfeminizada e se sensibilizar com ela em decorrência da lesbofobia que Flor sofre por parte do círculo de amizade dos pais da protagonista, recebendo de volta o amor de Flor.

Nos quatro contos, o amor possui o lugar de ação e não de sentimento, uma vez que envolve responsabilidade e comprometimento. Não menos importante dentre os contos mencionados, existe o relato de relacionamentos nos quais o amor fracassa. A ausência é retratada com distanciamento e brigas, frequentemente com traição como em “Não desmaia, Eduarda”, “Morder a língua” e “Os demônios de Renfield”. Nos três contos, as protagonistas lidam com a traição e a ausência de um relacionamento com práticas amorosas genuínas²⁵. Nesse sentido, a experiência erótica em *Amora* não se trata unicamente de experiências consideradas positivas e felizes. Em alguns dos contos da coletânea²⁶, as personagens vivem diversas situações desagradáveis. Nos domínios do erotismo, existe um abismo, uma descontinuidade entre as amantes, e mesmo quando tentam superar a existência da descontinuidade, ela permanece, trazendo a tragicidade do erotismo. Ao apresentar o relacionamento amoroso entre duas mulheres em um contexto lesbofóbico e heteronormativo, Polesso explora em alguns contos Eros numa perspectiva metafísica, recuperando associações simbólicas como a relação amor e morte, vivido por personagens em decorrência da separação amorosa. A maioria dos contos evidencia a indagação que Paz (1994) faz: diante das liberdades da vida moderna, o que poderia ameaçar o amor? Polesso responde: a heteronormatividade, a lesbofobia e as adequações de classe.

A ideia erroneamente difundida de que um amor completo é composto apenas por sentimentos de segurança, afasta a possibilidade de senti-lo de fato. “Nos falta a coragem

²⁵ bell hooks (2021) afirma que as práticas amorosas genuínas são as que possuem cuidado, afeição, autoestima, honestidade nas ações e na comunicação, respeito, confiança e comprometimento quando nos relacionamos com outra pessoa.

²⁶ Embora não sejam analisados neste trabalho, contos como “Botinas” retrata o suicídio de uma das personagens, “Interior selvagem” aborda o término conturbado da protagonista, e “Dramaturgia hermética” apresenta o relato da protagonista que se envolveu em um trisal e acabou apaixonada pela esposa do casal, fugindo de ambos, embora continuasse apaixonada por Marie mesmo após tanto tempo sem vê-la, apresentam as relações desagradáveis entre as personagens.

para correr riscos. Embora sejamos obcecados com a ideia do amor, a verdade é que a maioria de nós leva uma vida decente, relativamente satisfatória, ainda que sintamos a falta de amor” (hooks, 2021, p.52-53). Muitas das personagens de Polesso fogem desse enfrentamento. A causa é a heteronormatividade. Entretanto, evidencia-se nelas o medo de amar, porque na sociedade capitalista o indivíduo apaixonado é visto como patético. Em diferentes graus e contextos, algumas personagens aceitam os riscos que envolvem o ato de amar, experienciando o erótico de forma arrebatadora.

Essa duplicidade característica de Eros também é encontrada nos contos de Polesso (2021). O erótico aparece na coletânea na perspectiva feminista como uma possibilidade para que a mulher lésbica se reconheça e se entregue ao prazer em sua vida, mesmo quando este não é sexual, se libertando de determinadas imposições sociais e medos particulares. Dentre esses medos, podemos citar a lesbofobia enraizada na sociedade e os relacionamentos que fracassam, que aparecem com frequência nos contos. Além disso, Eros se manifesta no desejo que as personagens sentem, articulando também com a falta, representando o amor. É o cuidado e a entrega, mas também é a assimetria e o fascínio pela morte.

Em um dos mitos sobre o nascimento de Eros, o deus nasceu da união de Poros e Pênia, recurso e pobreza respectivamente, e por essa razão é uma força inquieta que sempre busca seu objetivo (Xavier, 2007, p. 157). Enquanto Poros representa a abundância, Pênia é a necessidade; assim, a busca pela completude e satisfação, ainda que ilusória, é uma característica primordial do erotismo por almejar a continuidade. É através do erótico que o “eu” se torna um “nós”, assim como é celebrado nos contos de Polesso. Essa conexão entre dois seres é evidente nos contos de Polesso, indo além da união sexual e amorosa. As personagens se conectam através de experiências, de anseios e afetos, ou seja, através do erotismo.

Por outro lado, o erótico como conexão religiosa também se faz presente, de forma direta como no conto “As tias”, cujo foco é a relação entre duas ex freiras e a aproximação da morte na velhice, ou em elementos que refletem certa religiosidade como em “Os demônios de Renfield”, que traz elementos de um culto dionisíaco. Para Bataille (1987), o erotismo sagrado é uma das três formas do erotismo. O sagrado e o erótico se relacionam por meio de experiências que conduzem ao êxtase místico. Por essa razão, o erotismo sagrado é um caminho para a experiência ambígua típica do erotismo em que se teme e se fascina a morte. Nos dois contos, o erótico e o sagrado são apresentados sob diferentes óticas. Em “Os demônios de Renfield” é explorada a violência e ambiguidade do erotismo sagrado, e em “As tias” a temática religiosa é apresentada como uma experiência que une as personagens. Outro

exemplo do erotismo sagrado em *Amora* é “Marília, acorda”, que inclusive termina com a sugestão de uma interferência sobrenatural ou místico decorrente do erotismo sagrado.

Além disso, diferente dos outros animais, os seres humanos manifestam e transformam o ato sexual em variadas posições e expressões. Existe uma inumerável variação nas cerimônias e jogos eróticos (Paz, 1994, p.16) que em *Amora* são enunciados através da conquista e exploração do desejo. Enquanto em “Os demônios de Renfield”, o sexo é uma experiência libertadora que se aproxima da morte e traz a violência relacionada ao prazer, em “O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado”, temos o sexo enquanto experiência de descoberta e troca de carinho. A própria prática sexual é realizada de forma diferente: em “Os demônios de Renfield” é narrada com elementos de práticas BDSM²⁷, com a presença de cordas e amarras para evidenciar a relação entre dominadora e dominada. Já em “O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado”, o sexo ocorre em um banheiro de uma festa, narrando a inexperiência e curiosidade de uma das personagens em ficar com outra mulher. É possível perceber que as práticas e experiências lésbicas, no que tange ao sexo, diferem consideravelmente de um conto para o outro. Sendo assim, o lesboerotismo configura sua pluralidade através dos contos, mesmo quando a relação sexual não é o foco da narração.

Considerando as faces plurais do lesboerotismo em *Amora*, é impossível não falarmos de amor ao analisarmos a obra. Han (2017) identifica que atualmente o amor é positivado para gerar sentimentos agradáveis, não sendo nem ação ou narração, já que está livre da vulnerabilidade. Nos contos analisados, os relacionamentos que enfrentam a ausência de amor representam o excesso de positividade, e que por dependência emocional, as personagens mantêm o relacionamento. A vulnerabilidade não é aceita, tampouco discutida. Enquanto a traição e o término são opções recorrentes, o diálogo e o amor enquanto ação não o são. Por essa razão, encontramos em *Amora* uma decadência amorosa nos relacionamentos que reflete o “condicionamento social sexista, que nos incentiva a presumir que sabemos amar – como se desejo e ação fossem a mesma coisa –, podemos passar por incontáveis fracassos em relacionamentos antes de começar a pensar criticamente sobre a natureza do amor” (hooks, 2021, p.132). As personagens acreditam que amam, quando na verdade se encontram em uma situação de dependência emocional. Por outro lado, somente em uma

²⁷ Conhecido anteriormente como sadomasoquismo, a sigla é uma referência a bondage (utilização de cordas, vendas, algemas para imobilizar os parceiros), disciplina, dominância e submissão, sadismo e masoquismo. As práticas do BDSM incluem alternância de poder entre os participantes, além de uma relação sexual, psicológica e física consensual entre eles.

situação de abandono, término ou incômodo no relacionamento, é que passam a refletir sobre o amor e relacionamento de maneira mais crítica.

Enquanto o patriarcado enfatizou que mulheres são mais inclinadas a serem mais amorosas, descrevendo o amor e cuidado como trabalho das mulheres, o sistema se beneficiou quando elas fracassaram em aprender a amar (hooks, 2024). A consequência gerada pela falta de amor foi o fortalecimento do patriarcado e afastamento de Eros na vida dessas mulheres. As personagens de Polesso evidenciam isso quando lhes falta amor próprio, como é o caso em “Interior Selvagem”, “Os demônios de Renfield” e “Morder a língua”, no qual as personagens precisam lidar com a solidão e amargura decorrentes da falta de amor próprio e da dependência emocional que sentem em relação às suas amadas. Além disso, elas estão lidando com o luto da separação amorosa. O estado de luto é justamente a ausência de Eros, que conduz o sujeito ao estado de apatia. Sem o amor não há como viver o lesboerotismo. Entretanto, esse amor não diz respeito somente ao romântico. É o amor em relação ao trabalho profissional, ao gozo que pode ser sentido e compartilhado com outras mulheres, ao gozo pessoal quando se aproveita alguma atividade; é um amor e satisfação que “não precisa ser chamada de *casamento*, nem de *deus*, nem de *vida eterna*” (Lorde, 2019, p. 79, grifos da autora).

A emancipação e liberdade das mulheres é acompanhada do amor a si mesma e do amor à outras. “Quanto mais jovens, mais somos ensinadas a odiar nosso corpo, a menstruação, a apertar nossos pés em sapatos desconfortáveis e [...] instigadas a caber em padrões patriarcais violentos” (Natália, 2024, p. 21). Assim, o ato de amar a si mesma é um exercício de extrema complexidade porque exige que as mulheres rompam com tudo que lhes foi imposto ao longo de suas vidas. Em “Flor, flores, ferro retorcido” será apresentado como o ódio ao corpo lésbico é construído através do discurso lesbofóbico. Já em “Demônios de Renfield”, a menstruação aparece como parte do incômodo que tanto perturba a protagonista. É com o amor e a conexão com outras mulheres que as protagonistas dos dois contos experienciam o erótico. A narradora de “Flor, flores, ferro retorcido” aprende sobre o amor ao comungar com Flor a descoberta de sua sexualidade, ao passo em que Débora, em “Demônios de Renfield”, compartilha com Vanessa momentos lesboeróticos que a libertam. Débora é levada ao luto por Vanessa e é retirada dele por Vanessa, expressando o caráter duplo de Eros.

Nesse sentido, os momentos de comunhão entre as personagens dos contos variam na forma em como são apresentados. Ao longo da coletânea, é comum que os momentos em que a comunhão entre mulheres é retratada seja acompanhada de alguma cena que retrata a

alimentação. As representações não são ao acaso, uma vez que é uma referência da cultura sulista com os imigrantes italianos. Os contos “Flor, flores, ferro retorcido”; “Não desmaia, Eduarda”; “As tias”; “Vó, a senhora é lésbica?”, “Marília, acorda” e “Primeiras vezes” retratam como práticas coletivas em torno da alimentação estão presentes no cotidiano das famílias. Em um estudo sobre os hábitos alimentares e estilos de vida de imigrantes no sul brasileiro, Prodanov *et. al* (2018) afirma que a fartura e abundância era um sinal para os imigrantes de que a miséria havia ficado para trás, especialmente para os italianos do Rio Grande do Sul que consideram a fartura como marcador étnico.

A alimentação é descrita como uma atividade positiva quando realizada em grupo, mesmo que as situações nas quais as personagens se encontrem não sejam felizes. Nesse sentido, o ato de se alimentar ou alimentar alguém é um recurso também frequente nos contos. Em sociedades antigas foi muito comum a prática de sacrifícios religiosos nos quais comer era uma forma de se ligar “à verdade da vida revelada na morte” (Bataille, 1987, p. 60), embora atualmente o sacrifício propriamente dito seja substituído pela imaginação ou pelo ritual. Bataille (1987) observa que, enquanto no cristianismo o sacrifício se tornou um ritual, nas religiões de matriz africana, o sacrifício ainda ocorre. Tomando como exemplo os cultos dionisíacos, os sacrifícios realizados pelas ménades eram vistos como uma comunhão, consumo da força vital compartilhada.

A força vital é um conceito indispensável para Audre Lorde (2019), que defende o erotismo como essa força vital dentro de cada mulher. Essa força vital se manifesta tanto na capacidade criativa de cada uma quanto na forma de irradiar essa força no trabalho, nos momentos compartilhados com outras mulheres, incluindo as refeições. Assim, eros e comida são fontes de prazer indissociáveis e que contribuem “de modo nada trivial à obtenção da vida feliz para a qual temos uma vocação inata” (Cavaliere, 2015, p. 24). Apesar de não ser pensada como sacrifício para um fim religioso, a alimentação ainda é uma forma de consumir e compartilhar força vital nas narrativas. Por essa razão, o erotismo e a alimentação estão intrinsecamente ligados nos contos de Polesso.

Em “As tias”, o almoço “e reuniões de família eram importantes para tia Alvina, então, numa tentativa de agradar a todos, resolveu sugerir que fizessem lá na casa delas. O pátio era grande e com um jardim meticulosamente cuidado, era um cenário bonito para o encontro” (Polesso, 2021, p.188); em “Deus me livre”, a alimentação é vista como um sinal de cuidado entre as mulheres a partir da perspectiva da narradora: “Meu anjo me deu comida, meu anjo me deu atenção, meu anjo me deu um lar” (Polesso, 2021, p.174). Em “Flor, flores, ferro retorcido”, a ideia de almoço enquanto celebração cultural continua através da memória

da protagonista ao afirmar que os pais eram amigos de uma outra família, a Klein, e que frequentemente almoçavam juntos (Polesso, 2021, p.57). Já em “Vó, a senhora é lésbica?”, o conto se passa durante um almoço, no qual memórias da avó tomando chá com sua namorada são evocadas enquanto ocorre o preparo ritualístico para receber Carolina em sua casa.

Esses contos exploram a similitude entre fome e desejo. Tanto na fome quanto no anseio erótico é o mesmo verbo que designa o alcance ou a promessa de saciedade: comer. Ou seja, os contos de Polesso ao tematizar Eros, apontam uma identificação entre amar e comer. No conto “Não desmaia, Eduarda”, a protagonista viaja para o interior onde mora sua avó e a comida é vista como uma atividade a ser feita e compartilhada por todos, em especial pela avó que gosta de cozinhar. Ao ser questionada pela neta, a avó afirma: “E o que mais eu posso fazer, minha filha? Eu gosto de cozinhar, passa o tempo, passa a vida, e a gente pelo menos come, e você sabe, com a boca cheia se fala menos e com a barriga cheia então, se pensa menos em bobagem [...]” (Polesso, 2021, p.31). Além desses, em “Minha prima está na cidade”, a família da protagonista é associada a “louça, gripes, montes de cabelos, cheiros de comida caseira, café na cama [...]” (Polesso, 2021, p.75). Esse conto também toca na questão da heteronormatividade que mantém mulheres lésbicas no armário. O evento destaca que o amor sofre ameaça de paradigmas patriarcais através de um jantar, pois ele não integra a esposa da protagonista. A exclusão dessa atividade coletiva é muito significativa, porque expressa que contextos lesbofóbicos promovem o fracasso das relações passionais. Em todos esses contos, a alimentação é vista como um momento importante na vida das personagens e que é compartilhado entre elas, sendo um momento em que deixa de ser somente para saciar e passa a ser celebração erótica do prazer em comer e compartilhar a atividade com outras pessoas.

Se o ser humano transformou o sexo em atividade erótica, indo além da reprodução como fim, o mesmo aconteceu com a alimentação que foi vinculada a mais do que saciar a fome. Nesse sentido, as ligações entre comida, prazer e sexualidade

são mais vinculantes do que se possa acreditar. No curso evolutivo do homem, a alimentação certamente condicionou o desenvolvimento do corpo humano, e em especial do cérebro, que por sua vez modificou, progressivamente, o comportamento alimentar, determinando uma acirrada concatenação de relações de causa e efeito que, juntas, influenciam o comportamento sexual e outras tantas funções. Portanto, a alimentação exercita um forte impacto sexual sobre o corpo e sobre a mente, e vice-versa, em que um papel fundamental é exercido pelo prazer, o qual utiliza os mesmos circuitos cerebrais do prazer sexual e das emoções artísticas (Bona, 2013, p. 190).

Com essa aproximação entre desejo e alimentação, o conto “Os demônios de Renfield” ilustra a alimentação como fonte direta de prazer. A vampira se alimenta de

Débora, que, por sua vez, experimenta sensações prazerosas com a mordida. Nesse conto, em particular, a própria personagem se sacrifica em nome do prazer, aceitando todos os riscos que são possíveis ao se relacionar com uma suposta vampira, incluindo a morte. Por meio da boca, ambas as personagens se completam: Débora conquista seu prazer e Vanessa sacia sua sede. A boca é o ponto de partida do processo digestivo alimentar, o que é evidenciado pela mordida da vampira e do prazer que Débora sentirá ao receber a mordida de Vanessa.

A boca, para além de representar a relação com a alimentação, é também a parte do corpo que será descrita tanto de forma sedutora quanto para representar angústia das personagens. Em uma estreita ligação com o erótico, a boca evidencia o desejo, amor e prazer. No primeiro conto que abre a coletânea, “Primeiras vezes”, a boca é descrita como vermelha de batom e que atrai a protagonista, despertando o desejo de beijar a amiga. Passagens como: naquele “dia no sofá queria tê-la beijado em sua boca vermelha” (Polesso, 2021, p. 18) e “sorriu com aqueles dentes brancos e enormes, sorriu dentro da minha boca” (Polesso, 2021, p. 37) também evidenciam a atração entre as duas mulheres através da representação da boca, que é símbolo do erotismo entre lésbicas, em especial pela prática de sexo oral. A boca é símbolo do erotismo entre lésbicas, em especial pela prática de sexo oral. Além disso, a boca é um elemento preponderante no erotismo lesboafetivo e, por essa razão, há constante sugestão de sexo oral nos contos. Nos contos “Vó, a senhora é lésbica?”, “O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado” e em “Os demônios de Renfield” a boca se destaca para enfatizar o prazer erótico do sexo oral. Embora comum no lesboerotismo, o sexo oral entre mulheres foi durante muito tempo condenável pela sociedade ocidental. A oralidade e o erotismo oral são muito recorrentes nesses contos. A autora encontra uma unidade entre alimentação, eroticidade e formulação discursiva ou literária, pois através da boca se alimenta, se experiencia o erótico e é a boca que produz discursos. Isso converge com a noção de que Polesso escreve um livro erótico, porque na escrita convergem elementos do prazer físico.

Na Europa de tradição e dominação católica, haviam julgamentos específicos para o envolvimento amoroso e sexual entre mulheres. A dificuldade em reconhecer o sexo lésbico como válido era identificado na igual dificuldade em julgar os casos de lesbianismo. Não havia consenso em como julgar as práticas sexuais entre mulheres devido a ausência de penetração física, o que colocava em dúvida a existência de sexo nessas relações. Até o século XVIII, havia três códigos que regulavam as práticas sexuais, o que fixava e dividia o que era lícito e o que era ilícito, eram eles: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil.

(Foucault²⁸, 2025). Para parte do Santo Ofício, caso julgassem mulheres pela prática do sexo oral, o mesmo deveria ser feito entre casais de sexo oposto e tal julgamento seria de pouco sentido para a instituição (Silva, 2018).

A relação matrimonial era o foco mais intenso das condições; era sobretudo dela que se falava; mais do que qualquer outra, tinha que ser confessada em detalhes. Estava sob estreita vigilância: se estivesse em falta, isso tinha que ser mostrado e demonstrado diante de testemunha. O “resto” permanecia muito mais confuso: atentemos para a incerteza do *status* da “sodomia” ou a indiferença diante da sexualidade das crianças”. (Foucault, 2025, p. 41)

Ainda assim, houve casos relatados nos quais mulheres lésbicas foram condenadas à morte devido às suas práticas lesbianas. Temos como exemplo o caso de Benedetta, sendo um dos mais bem registrados do lesboerotismo. Em uma das descrições lesboeróticas de Bartolomea e Benedetta em seu quarto, é mencionado que na “maioria das vezes, se despiam e cerca de vinte vezes Benedetta beijou os genitais de Bartolomea” (Silva, 2018, p.9). Também é frequente a menção de que se corrompiam como um eufemismo para mencionar o orgasmo.

A outra simbologia narrativa encontrada para a boca nos contos é evidenciar angústia e negatividade nas relações. No conto “Não desmaia, Eduarda”, a boca é utilizada para marcar o sentimento corrosivo de ciúmes com as aftas que aparecem e reflete o estado ansioso da protagonista, que desenvolve aftas pela acidez dos ciúmes e da comida de sua avó. Em um outro conto, “Morder a língua”, a boca é aliada ao sangue para narrar as discussões do casal, além de ser evidenciada na traição da protagonista com outro homem através do sexo oral. Diferente dos contos nos quais a boca é usada para narrar a paixão erótica lésbica, como em “Os demônios de Renfield” e “O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado”, no conto “Morder a língua”, a narração já se inicia com uma sentença que marca a tensão entre as personagens. “Quando a boca já estava cheia de sangue, decidi ver o que tinha acontecido. Antes estavam brigando. Era a oitava briga do fim de semana.” (Polesso, 2021, p.194). Dessa maneira, a tensão é construída através da mordida na língua que reflete o estado emocional conturbado da personagem.

A protagonista trai Manuela, com quem está envolvida e aparentemente ainda tenta salvar o relacionamento. Entretanto, mesmo com as tentativas, a protagonista a trai com um homem com quem ela realiza sexo oral. Diferente de como é retratado ao narrar o sexo oral lesboerótico, quando feito entre a protagonista e o homem, Polesso o descreve como uma rápida sequência de eventos que culmina no gozo “[...] o pau dentro da boca dela, ele gozando” (Polesso, 2021, p. 197). Os adjetivos utilizados também se diferem de quando

²⁸ Primeira publicação datada de 1976.

Polesso narra as relações lesboafetivas, uma vez que ela escolhe adjetivar o personagem masculino com cavanhaque cafona, mãos grossas, calça áspera e ao denominá-lo apenas como homem do metrô.

A boca que praticou o sexo oral e provou do gozo também é a boca que representa o emocional da protagonista, através da mordida. “A mordida deveria ter sido muito forte, a coisa estava meio disforme, meio arroxeadada. Uma pequena parte da língua havia se esmigalhado, assim, bem na ponta.” (Polesso, 2021, p. 196). Através da dor física e de seu desconforto a ponto de sentir o desmaio iminente, o conto utiliza a boca como uma parte do corpo que reflete o estado emocional e psicológico da protagonista. É em sua boca que ela relembra o gosto do sêmen, o momento em que o homem goza em sua boca e que marca o sentimento de culpa que ela sente por saber que não há desculpas para sua ação.

Em um mundo marcado pela aprovação exacerbada de positividade e ausência de diferença e distância, o amor se torna algo domesticado e semelhante a um objeto de consumo (Han, 2017). Em decorrência da mordida em sua língua, a protagonista se afasta de Manuela, sua companheira, e o tempo todo coloca um distanciamento entre elas, seja ao se afastar e ir para o banheiro, seja manter a porta do banheiro para deixar a personagem longe.

Em um mundo caracterizado como uma máquina de busca e consumo, conforme definição de Han (2017), a busca pelo amor e pelas conexões humanas continua sendo um dos aspectos fundamentais da experiência humana. De acordo com o autor, a agonia de eros é decorrente da apatia imposta pela sociedade do consumo, o que limita a reciprocidade ou o vínculo entre as pessoas. Frequentemente, indivíduos se encontram buscando por relacionamentos que forneçam apoio emocional, intimidade e compreensão acerca de si e do mundo que os cerca. Entretanto, assim como foi observado por Han (2017) e hooks (2021), nas sociedades atuais não há espaço para um relacionamento que envolva negatividade, alteridade ou desentendimentos. Criou-se uma narrativa na qual o amor é “necessidade, satisfação e gozo, não se coaduna bem com o retraimento e a retirada do outro” (Han, 2017, p.34). Nesse contexto, é frequente que as personagens de Polesso se encontrem em uma situação de solidão e perda de si mesmas no momento em que seu relacionamento amoroso é findado, o que é uma característica do caráter contraditório de Eros.

Em “Interior selvagem”, a protagonista volta a frequentar o psicanalista após ser deixada por sua namorada. Durante o conto, a personagem, que sequer é nomeada, tenta aceitar que não possui controle em sua vida, sendo isso uma fantasia sua. Ao perceber que perdeu Luiza, a protagonista acredita faltar algo em si ou que fez algo errado que justifique o abandono. Há um medo do desconhecido, do selvagem e do estar sozinha consigo mesma.

“Quando Luiza foi embora e me deixou com todas as contas para pagar, eu tive que sair do apartamento. Eu vomitei durante três dias. Vomitei de raiva, de medo. De medo de estar sozinha” (Polesso, 2021, p. 44). A concepção de alguém que é incompleta ao se estar sozinha é frequente nos contos de Polesso, que retratam términos e busca por autoconexão. Ou seja, Polesso explora o tema do estado de luto imposto pela separação amorosa.

Enquanto a narradora se percebe abandonada por Luiza, todo o sentimento de incompletude ressoa e aparece para mostrar a fragilidade de seu estado emocional. A passagem “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[...]. Nada. Nem na sala, nem no banheiro, nem no quarto de estudos. [...]” (Polesso, 2021, p. 44) e “Eu só descobri que Luiza tinha fugido da nossa porque [...] eu resolvi ligar. Liguei no celular, ela não atendeu. [...] Liguei para o trabalho dela e me disseram que ela tinha se mudado para o Rio de Janeiro” (Polesso, 2021, p. 44) ressaltam a ausência física de Luiza. Já “Quando Luiza foi embora [...], eu tive que sair do apartamento. Eu vomitei durante três dias. Vomitei de raiva, de medo. De medo de estar sozinha” (Polesso, 2021, p. 44) e “Guardo poucas memórias daquele período. Lembro-me de vomitar e chorar durante dias e lembro que via as coisas meio borradas sempre na horizontal” (Polesso, 2021, p. 45) evidenciam como o medo de estar sozinha assola a protagonista após Luiza fugir do apartamento. O isolamento, conforme observa Bataille (1987), conduz o sujeito à crise da descontinuidade, porque evidencia sua finitude.

As emoções fortes de amor e ódio dominam a personagem enquanto ela afirma não conseguir transformar o caos de sua mente em palavras que façam sentido na terapia. Ao estar sozinha, a protagonista não se conhece e, com isso, relembra suas memórias com Luiza procurando identificar o momento em que o relacionamento das duas fracassou. Durante as sessões com o terapeuta, a protagonista reconhece ser uma estranha para si mesma. “Não era só o que eu pensava que vinha à tona, vinha também, misturado com as palavras, um monte de grumos e engasgos que me faziam parecer burra e outra estranha para mim mesma. Eu tentava me defender de mim e do ambiente” (Polesso, 2021, p. 46).

A protagonista se sente sozinha em uma casa que ela acha maior do que conhecia anteriormente e guarda poucas memórias da época em que terminaram. A perda havia sido tão grande que só lembrava de chorar e vomitar nos dias que se seguiram. Todos os planos que possuía eram os que havia feito com Luiza, incluindo ações rotineiras como pagar contas e escolher cores dos cômodos da casa. De forma similar ao que é visto no conto “Os demônios de Renfield”, a casa participa da ambientação para criar a sensação de isolamento da personagem, porém, diferentemente do outro conto que adquire tons do assombroso

gótico, em “Interior Selvagem”, a casa é descrita como maior e mais gelada em decorrência da cor escolhida pelas personagens para pintura das paredes.

A cor gelada havia sido escolhida inicialmente por ser a mais fácil de combinar com outros blocos de cores, entretanto, para a psicologia das cores, essa escolha não é acidental. Segundo Heller (2013), branco é uma cor de ressurreição e quanto mais branco, mais puro ele é; além disso, o branco é uma das cores ligadas diretamente ao feminino, sendo a cor que representa a lua, o yin na mitologia oriental, e ao temperamento passivo. Dessa maneira, o início que marca a vida da protagonista é uma vida de passividade e uma necessidade de se estar com alguém, pois a solidão substitui a solitude em seus dias. Ainda analisando a presença das cores no conto, outra que é mencionada é o verde da poltrona, associando o móvel a um abraço verde e inumano. A cor, também associada ao feminino, é considerada a cor que mais acalma. Considerando que a personagem se sente em uma busca contínua pelo controle em sua vida, especialmente após um término que a deixara tão desestabilizada emocionalmente, o verde aparece como um contraste de seu temperamento. Durante a sessão de psicanálise, enquanto evidencia o descontrole, anseios e o caos interno, é a cor verde que a abraça e traz conforto quando ela tenta esconder de si mesma e do ambiente. “Toda vez que eu me via ali sentada naquela poltrona, tinha vontade de me enterrar no veludo musgo, me liquefazer, me aglutinar na penugem do tecido até desaparecer naquele abraço verde e inumano” (Polessso, 2021, p.45).

É no fim da sessão que a dualidade entre o que a narradora sente e o que ela poderia sentir é apresentada ao leitor. A protagonista, que ressalta o quanto tinha medo do descontrole emocional, apresenta seus sentimentos caóticos que transparecem até em sua fala. “Minha fala é caótica, vem de dentro, de uma parte que ainda é selvagem. E que eu não entendo, não consigo entender o que eu sinto. Se eu visse ela agora, não sei se mataria ou beijaria ou, ai. [...] Não sei se eu tenho vergonha de falar ou de desejar.” (Polessso, 2021, p.48). Tentando racionalizar todos os seus sentimentos, a protagonista censura as próprias vontades e não compreende que o caos que ela sente também pode ser desejo reprimido. Dessa maneira, a dúvida entre matar, beijar ou o que faria de desconhecido aparece para ela durante seu momento de terapia.

[...] Para aquele que a sente, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento. Sua essência é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade maravilhosa entre dois seres. Mas essa

continuidade é sobretudo sensível na angústia, na medida em que ela é inacessível, na medida em que ela é busca na impotência e na agitação. (Bataille, 1987, p.15).

Na busca pela continuidade, a protagonista sofre com a separação, pois se vê obrigada a lidar com os sentimentos que ela tanto tentou racionalizar. Enquanto Eros representa a união para a mitologia grega, o Caos é o vazio²⁹, “personificação do vazio primordial, anterior à criação, quando a ordem ainda não havia sido imposta aos elementos do mundo” (Brandão, 2014, p.264). A fala caótica da personagem é a representação de sua desordem, evidenciada pelo vazio que sente por não entender os próprios sentimentos. Entretanto, ambos são aspectos complementares da experiência humana. A relação entre eles está vinculada à tensão entre a ordem e a transgressão, entre a criação e a destruição. Essa relação entre ordem e transgressão é necessária para o erotismo, conforme observado por Bataille (1987). A personagem foi abandonada pela namorada e isso faz com que ela repense as ações tomadas de forma racional, como se fosse possível racionalizar o sentimento.

Caetano, o psicólogo, sugere que talvez a protagonista esteja usando a parte errada do corpo e deva tentar sentir mais, aceitando os impulsos ao invés de racionalizar e analisar tudo. Ao discutir sobre a supressão do erótico nas mulheres, Lorde (2019) afirma o que pode ser confirmado também ao analisar a protagonista do conto. A narradora tenta racionalizar e ignorar seus desejos e conhecimentos profundos, mais do que isso, ela sente vergonha de falar ou desejar isso. Conforme Lorde propõe, o erótico foi suprimido nas mulheres para que os conhecimentos profundos e irracionais sejam vistos como fraqueza. Assim, em um mundo que valoriza a racionalidade, o lesboerotismo é deixado de lado e não permite que as mulheres acessem toda sua capacidade criativa e completude na vida.

²⁹ Segundo Brandão (2014, p.264), Caos (Kháos) se relaciona com o verbo *kháinein*, “abrir”, no qual Kháos é entendido como vazio.

3. FLOR, FLORES, CORPOS RETORCIDOS

Um dos contos que retrata a descoberta da sexualidade ainda quando criança³⁰, “Flor, flores, ferro retorcido” possui uma particularidade diferente dos demais: é o único, dentre esses contos, que integra as abordagens lesbofobia, tensão familiar e uma relação lesboerótica entre duas personagens com idades muito distintas, enquanto os demais contos da coletânea comumente se atêm a um foco de abordagem. A narração é feita por uma mulher já adulta, embora a mirada seja na ótica da infância. A ambientação do conto também é algo importante para a compreensão dos eventos, visto que se passa em 1988. Polesso traz nesse conto elementos que fazem parte da construção de identidade infantil nacional e como aquilo aproximava a narradora de sua amiga, Celói, que será a responsável por lhe explicar sobre sexualidade.

Era 1988, mas, pensando agora, parecia tudo muito antigo. Na frente da minha casa ficava o mercado do seu Kuntz, uma peça de chão batido com paredes sem reboco. Era ali que eu passava as tardes com a Celói, filha do seu Kuntz. A mãe da Celói tinha morrido de parto, o que os tornava, o seu Kuntz e a Celói, uma dupla muito séria. Eu gostava de ir lá porque era exatamente na frente da minha casa e porque ela tinha o último álbum da Xuxa, aquele com *Ilariê*, *Abecedário* e *Arco-íris* e a gente, e a gente ficava dançando na frente da vendinha até mais ou menos às seis e trinta [...] (Polesso, 2021, p. 56).

Evocando as memórias da época, a narradora caracteriza a sua rua a partir da noção geográfica de proximidade com a casa de Celói e pelas canções que faziam parte da infância de grande parte das crianças brasileiras na época.

Mais adiante, ainda descrevendo sua rua, a protagonista ressalta que morava em um bairro pobre entre Campo Bom e Novo Hamburgo, cidades do interior do Rio Grande do Sul e ambas colonizadas por alemães. Esse fato é um indicativo da origem do sobrenome dos personagens, Kuntz e Klein³¹. Assim como mencionado no capítulo anterior, a questão temporal é um recurso para corroborar com parte da lesbofobia enfrentada pelas personagens. É por isso que há o registro do álbum da Xuxa, que veiculava uma tecnologia do gênero predominante na época. Em “Flor, flores, ferro retorcido” a marcação é feita não só pela data que é dita de forma direta, mas também pelos elementos que marcam um tempo diferente do

³⁰ Outros contos que abordam o assunto são “Amora” em que se trata também de uma menina pré-adolescente que compete na categoria infanto-juvenil de xadrez, e “Umam pernas grossas” com garotas de um time de futebol na faixa dos 14 anos. No conto que dá origem ao nome do livro, Polesso demonstra como forças externas definem nossa identidade, pois são os outros que comunicam para a protagonista que ela é lésbica, de modo que a autodescoberta se dá compulsoriamente.

³¹ Os dois sobrenomes mencionados no conto são Kuntz, de origem germânica que significa astuto e conselheiro ousado, e Klein, de origem também germânica e que significa pequeno. O significado do nome de ambas as famílias também se relacionam com a personalidade delas na história. Os Klein com sua postura lesbofóbica para com Flor, demonstrando a pequenez de seus comportamentos, enquanto Kuntz representa o amigo de Flor, sendo mais ousado ao ir contra os pensamentos lesbofóbicos da comunidade de sua rua. Outro fato relacionado ao sobrenome é Celói ser da família Kuntz e ser a criança mais astuta e ousada entre ela e a narradora.

que normalmente encontramos na contemporaneidade. Calçadas que ainda não foram feitas, paralelepípedos irregulares, crianças brincando e dançando Xuxa na rua, e um transformador que sempre explodia às sete horas devido a sobrecarga são os elementos que Polesso utiliza no conto para marcar uma infância comum em uma cidade do interior e que poderia ser a realidade de qualquer criança brasileira. Entretanto, o que tornará a memória da narradora algo fora do comum é a sua lembrança de Flor e como a presença lésbica influenciou e marcou suas memórias.

Flor representa a existência de uma autodescoberta lesboerótica. Em um mundo marcado pela heteronormatividade e paradigmas definidos de performance do gênero, a atenção da narradora é despertada por uma performance que desviava da tecnologia vigente. É uma personagem narrada a partir da perspectiva da criança que a caracteriza como a memória mais marcante de sua infância (Polesso, 2021). Descrita como uma mulher que lembrava o músico Renato Borghetti, Flor é uma personagem marcada pelo fascínio da narradora por ela, pelas atitudes lesbofóbicas da comunidade e pela forma como ela reagia a cada um deles. O contexto da época se passa somente três anos após a ditadura militar, período em que homossexuais eram também perseguidos pela polícia e tinham maior probabilidade de sofrerem nas sessões de tortura, conforme informado pela Comissão Nacional da Verdade (PUFF, 2014). São memórias de dois anos antes da homossexualidade deixar de ser considerada uma patologia pela OMS. E é em 1988 que “a aids foi uma preocupação constante da Assembleia Nacional Constituinte” (Westin, 2023). A doença era erroneamente associada a população homossexual, em especial aos homens gays, e ficou conhecida na época como “peste gay” ou “doença gay”. Era comum que o discurso homofóbico fosse disseminado entre políticos que pregavam a ostracização da homossexualidade fortemente apoiada em fundamentalismo religioso.

O deputado e pastor Eliel Rodrigues (PMDB-PA) avaliou que seria um equívoco incluir na Constituição a proibição de que os cidadãos fossem discriminados por causa da “orientação sexual”:

— Seria permitir a oficialização do homossexualismo como prática normal que deve ser aceita por todos. Certas práticas são ofensivas à sociedade, como aquelas dos corruptos, ladrões, toxicômanos, prostitutas etc., e não merecem apoio da lei. Pelo contrário, são atentatórias à moral e aos bons costumes. Não se trata de uma característica própria das pessoas, adquirida ou normal, como sexo, cor, posição social, religião etc., mas de uma deformação moral e espiritual reprovável sob todos os pontos de vista cristãos, constituindo-se um dos maiores veículos de disseminação do terrível mal da aids (Westin, 2023).

No conto se destaca o fato de a personagem indicar o processo de formação da identidade lésbica em contexto de extrema lesbofobia. Entretanto, o discurso homofóbico não

é um dado apenas do passado brasileiro. Atualmente encontra-se em pauta no Congresso propostas tais quais as dos anos 1980. Segundo César (2024), desde 2019 foram apresentados 437 projetos de lei que são prejudiciais à população LGBT. “Desses, 342 ainda tramitam nas Assembleias Legislativas, Câmara dos Deputados e Senado Federal” (César, 2024).

Nesse sentido, ao compreender o recorte temporal da época, o discurso lesbofóbico presente em “Flor, flores, ferro retorcido” ganha uma nova dimensão. A mãe da narradora afirma de forma contundente que sua preocupação em relação à vizinha é “uma doença, minha filha. A vizinha é doente” (Polesso, 2021, p. 59). Por conseguinte, a doença será explicada pela mãe como decorrente do “ferro retorcido que tem lá naquele galpão” (Polesso, 2021, p. 59). O discurso não é feito de forma deslocada, afinal a existência de pessoas homossexuais era constantemente associada à doença, tanto pela AIDS quanto pela OMS que os definia como transtorno mental no CID vigente na época.

Entretanto, diferente de como era tratada pela família da narradora e da família Klein, seu Kuntz demonstra amizade com Flor, assim como fica evidente que a oficina da personagem estava sempre cheia de clientes. A narradora observa esses fatos e, a partir de sua própria consciência, decide que deveria dar flores para Flor, já que ela estava doente. O conto é uma narrativa em que a personagem se vê fascinada por uma mulher fora dos paradigmas hegemônicos de feminilidade. A força do conto reside nas sugestões. Inclusive a sugestão de que a narradora se descobre lésbica, por isso a atenção despertada pela imagem de Flor.

Assim como nos outros contos de Polesso, o lesboerotismo não aparecerá apenas como prática sexual. Estando ligado a uma amizade erótica, o lesboerotismo em “Flor, flores, ferro retorcido” é uma potência transformadora que faz com que a protagonista da história mude sua forma de ver o mundo e suas relações. Nesse contexto, o lesboerótico será permeado pela intensidade emocional do sentir, experienciar e viver, abordando também aspectos psicológicos e afetivos decorrentes da descoberta da possibilidade de ser lésbica.

No conto, a temática do amor e cuidado gira em torno do paralelo apresentado entre a relação reguladora de mãe e filha, e a relação amorosa entre Flor e a narradora. Já as descobertas sexuais são expostas por Celói, amiga que tenta explicar para a narradora como funciona o sexo entre pares iguais e diferentes³². Entretanto, é somente com Flor que essa explicação é desencadeada, pois ela incita uma curiosidade e fascínio na criança desde o primeiro momento. Para analisar esses elementos que permeiam o conto, é imprescindível

³² A narradora menciona que possui oito anos e Celói teria onze ou doze, sendo então mais informada sobre o assunto do que a menina mais nova, conforme é exposto no conto.

que se considere também a presença e importância que o corpo lésbico possui³³. Em “Flor, flores, ferro retorcido”, o corpo será marcadamente descrito para enunciar tanto a lesbofobia quanto o fascínio e descoberta de ser lésbica por parte da narradora. Assim, a característica multifacetada do lesboerotismo segue essa pluralidade encontrada em *Amora*.

“Flor, flores, ferro retorcido” é antes de tudo uma história sobre descobrimentos. A narradora descobre que há um mundo que lhe era completamente desconhecido até então, um mundo no qual há identidades desviantes da hegemonia e que são subalternizadas por isso, em que Flor é tratada de maneira estranha pelos outros adultos, apesar de ser uma mulher tão marcante aos olhos da criança. Na tentativa de afastar a filha da presença de Flor, a mãe representará não só uma agente do sistema lesbofóbico e patriarcal, mas também um empecilho para que a criança conheça e sinta o amor através do contato com Flor. A mãe tem seu comportamento inicial como omissa e se recusa a explicar a situação para sua filha que está curiosa com a existência de Flor, após ouvir os Klein a chamando de machorra e rindo. Com a insistência da filha, o comportamento da mãe vai se tornando mais agressivo até chegar a lhe desferir um tapa. Ainda assim, nada do que a mãe faz é capaz de minar o interesse da narradora por Flor.

O corpo de Flor é um dos assuntos centrais da obra. Tanto para que o lesboerotismo se desenvolva, quanto para marcar a tensão causada por uma lésbica em uma sociedade lesbofóbica e patriarcal. Por essa razão, o lesboerotismo perpassa o corpo e as relações entre as personagens do conto, sendo essencial compreender e discutir sobre o corpo lésbico e sua relação com o lesboerotismo antes de discutir as relações lesboeróticas em si.

3.1 O corpo de Flor

Ao longo da história, o corpo das mulheres foi frequentemente controlado, silenciado e aniquilado, dependendo de como a sociedade vigente desejasse. O corpo das mulheres era destinado ao ambiente doméstico por não ser considerado apto para a vida pública durante o período greco-romano. Já na ascensão cristã, pregava-se uma pureza e submissão ao homem refletidas no uso de véus e no punitivismo a partir do pecado de Eva. A cultura capitalista transformou o ideal de mulher, sem nunca, é claro, deixar de exibir este corpo sob uma ótica de controle. Mudaram-se as eras e as normas sociais sem que o corpo da mulher saísse do silêncio e controle impostos a ele, incluindo sua experiência com o erótico.

³³ Não apenas em “Flor, flores, ferro retorcido”, uma vez que todos os contos abordam o corpo à sua maneira. Entretanto, neste conto há a particularidade da diferença de idade entre as duas personagens principais, sendo que uma é associada à figura masculina pela narradora.

Consequentemente, o corpo da mulher era considerado como um continente negro³⁴ inexplorável.

Alexander (1997, 2005) afirma que a autonomia erótica das mulheres é uma ameaça para a sociedade burguesa, uma vez que a sexualidade é uma forma tanto de conhecimento quanto de poder que desafia e tensiona as estruturas capitalistas. Nesse sentido, a autonomia erótica feminina é entendida pela autora como a conexão com o próprio corpo e desejo, conexão que foi por tanto tempo reprimida pelo patriarcado. Por consequência, o corpo lésbico foi silenciado ou distorcido por olhares heteronormativos e patriarcais, sendo também frequentemente representado como fetiche para o consumo masculino ou simplesmente apagado das narrativas socioculturais. A lesbianidade “inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres” (Rich, 2012, p. 36).

Esse ataque é sentido pelas famílias tradicionais em “Flor, flores, ferro retorcido”. O corpo lésbico de Flor causa tensão no grupo heteronormativo do conto, gerando comentários lesbofóbicos por parte deles quando se encontram em almoços de família e comportamento que tenta caracterizar Flor como doente por parte da mãe da narradora. Entretanto, para a criança que conta sua memória de infância, o corpo de Flor é o que mais marcou sua vida naquela época. O impacto do corpo de Flor é evidenciado ao ter sua descrição abrindo o conto.

Os cabelos crespos lhe escorriam como rios rebeldes pelos ombros. Talvez fosse o fato de estar sempre de chapéu e alpargatas que lembrasse um pouco o Renato Borghetti, o cara da gaita. Toda vez que penso naquele tempo e lugar e tento me lembrar do rosto das pessoas e talvez da voz, o que me vem de mais marcante é a imagem dela (Polessio, 2021, p.56)

O corpo de Flor não segue o que Perrot (2003) define como o que é esperado dos cabelos das mulheres. Enquanto o cabelo de Flor é fora de ordem como rios, para a sociedade heteronormativa, “os cabelos, signo supremo da feminilidade, devem ser disciplinados” (Perrot, 2003, p. 15). É válido ressaltar também que o ideal de disciplina segue uma lógica racista, exigindo cabelos alinhados e lisos, o que foge à descrição de Flor com seu cabelo crespo. Consequentemente, os cabelos de Flor desafiam também o racismo enraizado dentro do sistema heterossexual. “Os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado. Há uma erotização dos cabelos das mulheres, principalmente no século XIX, grande século do esconder/mostrar, que fortalece o erotismo” (Perrot, 2019, p. 55). O

³⁴ Referência à expressão utilizada por Hélène Cixous (2022) ao discutir sobre a sexualidade da mulher que era considerada como um continente negro por Freud na psicologia. Essa expressão era utilizada para apresentar a vida sexual das mulheres como um território pouco conhecido.

cabelo de Flor abre o conto marcado como rebelde, e apesar do chapéu que outrora era para disciplinar os cabelos (Perrot, 2003), o de Flor continua escorrendo indisciplinado pelos ombros.

Há ainda a associação dos cabelos com rios, o que não é por acaso. Na história da humanidade é comum que mulheres sejam associadas com a água, seja por sua escrita (Cixous, 2022) que é associada ao rio que foge do domínio patriarcal, ou pelo princípio da criação e destruição (Eliade, 1992) que define as águas como útero cósmico que origina toda a vida. Flor tem seu corpo associado ao rio por ser “selvagem”, rebelde à ordem civilizatória. Perrot (2019) destaca que o corpo feminino se caracterizou como o corpo disciplinado, domado, silenciado. Flor é o oposto disso, por isso elementos da natureza o define.

Em uma perspectiva misógina, o corpo da mulher é considerado inferior e incompleto em relação ao do homem. Por conseguinte, seus líquidos também o são. Sob essa perspectiva, “água, o sangue (o sangue impuro), o leite, não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são nutrizas” (Perrot, 2019, p. 63). Nesse sentido, a mulher seria apenas um receptáculo que recebe o líquido da vida e o gera. Porém, assim como a água gera e fertiliza a semente recebida, ela também pode destruir, conforme Eliade (1992) observa ao analisar os diferentes apocalipses aquáticos em diferentes crenças e o batismo. Os cabelos rebeldes de Flor não obedecem a disciplina imposta pelo sistema, uma vez que o corpo lésbico é um ataque ao padrão heterossexual. Ao rejeitar o pensamento hétero, os rios rebeldes de Flor afrontam e desafiam essa norma. Seus cabelos fogem do domínio patriarcal e a rebeldia é um sinal de que a existência lésbica é uma fuga da opressão através da simbologia da água, pois o “contato com a água comporta sempre uma regeneração [...] porque a dissolução é seguida de um ‘novo nascimento’” (Eliade, 1992, p. 65). O novo nascimento que surge a partir da ruptura com a heteronormatividade é o descobrimento da lesbianidade por parte da narradora.

A tensão que Flor causa é percebida também pela narradora, ainda que ela não evidencie compreender completamente: “As duas oficinas tinham uma clientela boa, mas havia uma tensão entre os terrenos, tensão que atravessava as paredes da minha casa por ambos os lados” (Polesso, 2021, p. 57). Essa tensão é causada pelo corpo de Flor que foge do padrão heteronormativo e é alvo das críticas realizadas por Klein no conto. Enquanto o corpo de Flor é descrito pela narradora ao longo do conto apenas pelos cabelos e estilo de se vestir, os Klein são evidenciados pelas características físicas da branquitude: “todos loiros de olhos perturbadoramente azuis, pai, mãe e a filhinha pequena, não lembro o nome deles” (Polesso, 2021, p. 57). O relevante para a memória da criança é a cor da família que ressalta as

características da branquitude, sua estrutura familiar nuclear e como era marcada pela tensão em relação à presença de Flor. Assim, o corpo da lésbica tensiona a família tradicional.

O corpo lésbico é alvo de uma visão patriarcal que o desprestigia e o fetichiza na pornografia. O corpo robusto, grande, forte, não é visto como feminino, por isso essas mulheres são taxadas como não-mulheres. O paradigma da feminilidade é a mulher pequena, miúda, magra e que fala em sussurros, caso ela chegue a falar (Perrot, 2019). Um estudo feito por Bernardino e Sampaio³⁵ (2023) demonstra que o corpo lésbico ora é visto como desperdício, se performam feminilidade³⁶ e não está disponível para os homens, ora é percebido como repulsa quando nega estereótipos de feminilidade. Nesse contexto, segundo as autoras, o fetichismo do corpo lésbico ocorre

quando homens se convidam para participar da relação [lésbica], mantendo a objetificação já sofrida por mulheres para a relação lésbica, que passa a ser vista como objeto de deleite para o olhar masculino. Surgem então frases como “posso participar”, ou “usem meu amigo quando forem usar algum brinquedo” (Bernardino; Sampaio, 2023, p.205).

No caso de Flor, seu corpo não é objetificado para o desejo. Também não é descrito relacionamento com outra mulher para que os homens da história tentem participar da relação. Porém, é evidente que o corpo da personagem incomoda profundamente as famílias no conto pela ausência de feminilidade.

Seguindo essa lógica patriarcal e lesbofóbica, não há um lugar para mulheres lésbicas na sociedade. Em uma sociedade caracterizada pelo capitalismo tardio e neoliberal³⁷, o lesboerotismo é substituído pela pornografia, o que reflete também a forma como os corpos das mulheres lésbicas são lidos nessa sociedade. O erotismo foi frequentemente deturpado pelos homens para ser usado contra mulheres, sendo confundido, então, como pornografia (Lorde, 2019). Entretanto, é necessário ressaltar que o corpo lésbico na pornografia não representa essas mulheres, tampouco é comercializado pensando em lésbicas como público. Enquanto o erótico se trata de uma força que irradia para cada ação de nossas vidas e que

³⁵ As duas autoras realizaram um estudo no qual se considerou a etnicidade das participantes e as perguntas eram orientadas para o corpo, performatividade de gênero e como o corpo lésbico é percebido na sociedade em situações de lesbofobia.

³⁶ São as construções socioculturais que atribuem características, comportamentos e papéis específicos às mulheres, baseando-se em expectativas normativas para defini-las. Isso vai desde características físicas, como analisado no estudo em questão, mas também no comportamento de possuir postura de passividade, sensibilidade, delicadeza, dentre outros. Para o feminismo radical, esses aspectos não refletem o que é de fato ser mulher e autoras como Joan Scott, Simone de Beauvoir e Colette Dowling analisam a construção da feminilidade sob diferentes óticas para refutar essa ideia.

³⁷ Azevedo e Rodrigues Júnior (2022) analisam como o neoliberalismo e o capitalismo tardio influenciam a sociedade e ressaltam que atualmente todos sabem que o dinheiro é o deus dominante, além de terem consciência de que o modelo já ruiu. Assim, “há um movimento da neurose à perversão e ao narcisismo como viabilização das condições de sustentação do atual capitalismo” (Azevedo, Rodrigues Júnior, 2022, p. 9). Além disso, a presença do narcisismo inviabiliza o erotismo na sociedade humana, conforme Han (2017) observa ao criticar a sociedade neoliberal.

almeja o autoconhecimento através da relação com o outro, a pornografia, por sua vez, nega diretamente o poder do erótico ao suprimir o sentimento (Lorde, 2019, p.67) e fortalece a narcisização do indivíduo (Han, 2017, p. 80).

Distanciar o lesboerotismo da pornografia³⁸ é uma tarefa necessária, uma vez que os contos de Polesso podem ser lidos como uma relação lesboerótica. As personagens não estão vinculadas a uma ideia homogeneizante de lesbianidade, tampouco possuem corpos homogêneos. Esse movimento já instaura Eros, pois as personagens não são objetificadas. Através da particularização das personagens, elas são vistas em sua subjetividade e no movimento contínuo da vida. Apresentando uma pluralidade narrativa e descritiva de corpos, a autora utiliza o corpo lésbico como ferramenta por meio da qual o lesboerótico é atingido. O corpo de Flor é visto pela narradora como a imagem mais marcante de sua memória, mas também a lesbofobia que atravessa os comentários dos familiares e amigos da protagonista em relação ao corpo de Flor.

Meus pais eram amigos da família Klein e, com frequência, almoçávamos juntos nos fins de semana. Meu irmão e eu brincávamos com a menina deles. Acho que ela tinha a idade do meu irmão, mas está tudo impreciso. O fato que mais se enraizou na minha memória desses almoços foi um dia que ouvi a seguinte frase: como pode uma machorra dessas? [...] Então eu entendi que falavam da vizinha da oficina. Ela era uma machorra (Polesso, 2021, p.58).

Mais uma vez, a narradora evidencia não se lembrar de detalhes sobre a família Klein, dessa vez informando que não lembrava com exatidão a idade da filha do casal. O diálogo da família revela a lesbofobia presente no almoço, e a atenção da criança passa a ser completamente na conversa que se segue entre eles. Conforme Borrilo (2010) analisa, lésbicas são vítimas de uma violência definida por um duplo desdém: são mulheres e homossexuais. No caso de Flor, por apresentar ser uma mulher que nega a feminilidade imposta, ela é associada a um animal estéril, não sendo objeto do desejo masculino. Os membros da família não compreendem a existência de Flor e a transformam em alvo de animalização.

Ademais, o corpo de Flor é associado ao do músico, embora cabelos crespos não seja algo em comum entre a personagem e ele, uma vez que Renato Borghetti possui cabelo de ondulado a liso. Nesse sentido, a única semelhança entre eles seria de fato a masculinidade. Apesar disso, Borghetti possui traços nem sempre considerados masculinos, como os cabelos longos. Essa identificação é sugestiva porque alia um perfil de homem fora de paradigmas hegemônicos do gênero e de uma mulher também fora dos paradigmas.

³⁸ Ressalto que essa diferença entre pornografia e erotismo não deve ser feita de forma moralista, uma vez que o que pode ser considerado erótico e pornográfico depende de quem o vê.

O silêncio no que diz respeito ao corpo da mulher lésbica também se fará presente no conto. Ainda quando ouve a palavra machorra e indaga o que é, a resposta é o silêncio e a risada dos adultos presentes.

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 estarecida que aquela palavra tivesse ido parar na minha boca que começou a rir também. Minha mãe tentou remediar. Cachorra, minha filha, cachorra. Mas eu tinha certeza que tinha ouvido machorra e insisti. Eles mudaram de assunto e me ignoraram (Polesso, 2021, p. 58)

Conforme Rich (2010) observou, o silêncio é uma das ferramentas que o patriarcado utiliza para controlar e impossibilitar a existência lésbica. A resposta da família, embora escolha o silêncio e ignore os questionamentos da criança, denuncia o incômodo que o corpo lésbico traz. É um corpo que causa risada, vergonha, indignação e necessidade de mudar o assunto para evitar que seja explicada a existência de Flor para a criança. É importante ressaltar o quanto o corpo de Flor será observado pela narradora e pela mãe de formas diferentes. Quanto mais a mãe tenta neutralizar o assunto ao mudar para outro animal ou, conforme aparece posteriormente no conto, transformar o corpo de Flor em um corpo doente, maior é o interesse e o fascínio da criança. “Eu ficava tentando entender o que era uma machorra e por que aquilo tinha ofendido a vizinha e preocupado a minha mãe. Cheguei à conclusão de que deveria perguntar mais uma vez. [...] É uma doença, minha filha. A vizinha é doente” (Polesso, 2021, p. 59). A patologização não foi o suficiente para cessar a curiosidade da menina, tampouco quando sua mãe alega uma suposta doença na mecânica.

As descrições do corpo de Flor continuam trazendo elementos que a caracterizam de forma bela por parte da narradora. Ao contrário das reações negativas de sua mãe, o que se segue são passagens que ressaltam características que encantam a narradora. De acordo com a criança, Flor para além da semelhança com “o cara da gaita”, possuía “cabelos molhados em cima do rosto e, com uma boca bem rosada e uns olhos carinhosos cor de mel” (Polesso, 2021, p. 61). Seus atributos físicos combinavam até mesmo com o nome da personagem. “Flor, o nome dela era Flor. E ela parecia uma flor mesmo. Na verdade, o nome dela era Florlinda” (Polesso, 2021, p. 61). A associação do corpo feminino com elementos da natureza, em especial com flores, costuma indicar uma suposta fragilidade do corpo feminino em um gesto altamente machista. Essa associação é fruto de uma tradição do canibalismo androcêntrico que entende que a mulher-flor se transforma em um fruto para ser devorada pelo masculino. Inicialmente, essa associação indicava fragilidade do corpo feminino em um gesto de tradição do canibalismo androcêntrico que entende que a mulher-flor se transforma

em um fruto para ser devorada pelo masculino. Entretanto, no conto, a associação com flor é usada para ressaltar a beleza que é aliada da rebeldia dos cabelos de Flor. O nome de Flor remete a uma concepção de feminilidade que contrasta com a forma com a qual ela é julgada pelos vizinhos da narradora. A caracterização de rebelde como um rio se opõem com a tradicional ideia de pureza e feminilidade que uma mulher deve possuir para uma sociedade heterossexual. A escrita poética de Polesso utiliza dos adjetivos para ressaltar a beleza de Flor pelos olhos da narradora e brinca com a simbologia do nome da personagem.

Na tradição ocidental, as flores são associadas com noções de delicadeza advindas da feminilidade fabricada pela sociedade heterossexual. Claudete Daflon (2021) analisa como a botânica também foi influenciada por noções patriarcais e ressalta que a associação do corpo da mulher com elementos da natureza é algo que não escapou do patriarcado. Assim,

não há como esquecer as representações do feminino associadas às flores, especialmente no que diz respeito à sexualidade. De forma interessante, essa associação pode se dar tanto por uma relação de transferência de atributos conferidos a determinadas espécies, como pureza e beleza, quanto por uma determinada concepção de feminilidade. Além disso, a alusão ao órgão feminino a partir do desenho de flores é algo bem conhecido. A conexão flor-mulher tem, portanto, forte fundamento sexual e remete a tradições poético-artísticas (Daflon, 2021, p.105).

Vale ressaltar que a narradora não é nomeada e durante todo o conto, uma vez que somente Flor e Celói possuem nomes próprios sem serem identificadas pelo nome de família. O papel de ambas as personagens está relacionado com a descoberta lesboerótica da narradora; Flor, por sua posição de um corpo que distoa e marca as memórias da menina por ser uma mulher lésbica, e Celói por ensinar as diferenças sexuais entre casais heterossexuais e lésbicos. Por essa razão, o nome de Flor ganha uma conotação importante por também colocá-la em uma posição de destaque em relação aos demais personagens da história que são descritos para evidenciar a lesbofobia deles.

Assim como o corpo de Flor inicia o conto, ele também o conclui. As últimas frases são uma descrição lesboerótica que marca a beleza de Flor e o fascínio que a criança sente por ela: “Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, ela era a flor mais bonita que eu já tinha visto” (Polesso, 2021, p. 63). A explosão, a visão melhor do rosto e a iluminação dos olhos de Flor são elementos que Polesso recorre para descrever a fascinação lesboerótica da narradora pela mulher mais velha. No conto, não temos o orgasmo sexual como fim da relação lesboerótica, mas sim um estado de exaltação na qual a criança afirma que não havia nenhuma outra flor tão linda.

Elódia Xavier (2007) analisa tipologicamente os tipos de corpos femininos representados na literatura brasileira, destacando entre eles o corpo erotizado. Segundo a autora, foi apenas nos anos 70 que as feministas “descobriram que podiam ser donas do próprio corpo e daí extrair o prazer” (Xavier, 2007, p. 155), fazendo com que as mulheres ao escreverem sobre o próprio corpo e o desejo, desafiassem os tabus impostos a elas³⁹. Décadas depois, as personagens de Polesso desafiam a imposição de que mulheres não possuem desejo, e passam a enunciar o conhecimento de suas próprias vontades e aspirações, tanto físicas quanto emocionais. O corpo de Flor enuncia e reflete características que se relacionam com a temática da história. Em contraste com os comentários lesbofóbicos que são apresentados, o corpo de Flor é descrito sempre com adjetivos que ressaltam sua beleza. É chamada de machorra e de doente pelos outros personagens, porém é a flor mais linda que a narradora já viu. Assim, o corpo da personagem é parte essencial da narrativa, além de apresentar a multiplicidade de formas com que o lesboerotismo aparece ao longo dos contos.

O corpo de Flor pode ser categorizado como um corpo lesboerótico. A categoria de corpo erotizado cunhado por Xavier (2007) se torna insuficiente com a proposta de leitura que *Amora* (2021) oferece sobre o erótico. Conforme discutido anteriormente, a mulher lésbica e seu corpo possuem características que lhes são particulares, e por isso é necessário cunhar uma categoria específica para a forma que são representadas no erótico. De acordo com Xavier, o corpo erotizado é definido como “um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (Xavier, 2007, p.157). Em “Flor, flores, ferro retorcido”, o lesboerotismo não é apresentado através da plena sensualidade de uma personagem, até mesmo por se tratar do ponto de vista de uma criança. Apesar disso, a vivência de uma experiência erótica não deixa de se manifestar para a/o leitora/o através do discurso da narradora.

As sensações que a/o leitora/o acompanha são descritas na narração como um sentimento de frequente descoberta. É primeiramente a descoberta de um corpo que se destaca dos demais. Em seguida, a narradora descobre que há algo em torno de Flor que causa risos e aversão nos adultos de seu convívio. Por fim, é a descoberta da própria narradora ser igual a Flor. Se trata de uma experiência lésbica marcada pelo lesboerotismo,

³⁹ O feminismo materialista dos anos 70 deu ênfase às questões do corpo, o colocando como centro de sua análise. A liberdade sexual setentista se manifestou no Brasil através de movimentos da contracultura herdados da década anterior, colocando a sexualidade das mulheres em foco. Como exemplo da revolução sexual (marcada pelas ideias libertárias sobre sexualidade e chegada do anticoncepcional), temos as obras literárias de Cassandra Rios e Rose Marie Muraro que escreviam abertamente sobre a sexualidade da mulher e o erótico.

diferente do que a protagonista havia vivido até então. O corpo é trazido à tona como um meio para se atingir uma experiência interior de autoconhecimento, mas que também reflete fisicamente a curiosidade, as ansiedades e as relações das personagens.

O lesboerotismo vinculado ao corpo aparece no conto como a descoberta identitária que a narradora vive ao encontrar com Flor em sua vida, e a partir desse momento se encontra em um estado de alumbramento. Ele é evidenciado através da escrita de Polesso que utiliza dos elementos da natureza para caracterizar Flor por meio da visão da criança. Nesse sentido, a protagonista identifica a beleza marcante de Flor como um corpo que se destaca entre os demais de seus conhecidos na vizinhança, que é descrito como o mais lindo que ela já vira. Por essa razão, sendo um corpo que é tão marcante, ele aflora e desperta a curiosidade da narradora. A personagem terá um fascínio pelo corpo de Flor e provocará o despertar lésbico a partir dessa mesma curiosidade e consequente descoberta da lesbianidade.

3.2. O semear das flores

No conto “Flor, flores, ferro retorcido”, o continuum lésbico emerge como força estruturante da narrativa. Conceituado por Adrienne Rich (2012) como a variedade de vínculos afetivos, emocionais, eróticos e políticos entre mulheres, a interação entre Flor e a narradora é construída através de gestos sutis e do compartilhamento de experiências que desafiam as expectativas sociais das famílias homofóbicas da região. Por conseguinte, o conto encena o continuum lésbico como um modo de construção da identidade da narradora e fortalecedor de afetos, permitindo que a amizade erótica seja desenvolvida.

O primeiro contato entre as personagens acontece um dia após o almoço de domingo em que a narradora ouve a palavra machorra pela primeira vez. A curiosidade fez com que a criança ficasse “plantada no muro para ver se a encontrava” (Polesso, 2021, p. 58) já que a palavra machorra a intrigou fortemente. “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” (Polesso, 2021, p. 58). Mais uma vez, as descrições usadas para descrever Flor são as que associam a personagem ao cuidado e a atributos carinhosos. Flor responde às abordagens da menina de forma atenta e carinhosa, o que é percebido pela protagonista.

A descoberta da sexualidade da protagonista é dividida em três momentos: o primeiro é marcado pela curiosidade com a figura marcante de Flor, o segundo ocorre quando Celoi explica como os bebês são feitos, e o último é quando ela se encanta com Flor ao fim do conto após ocorrer o processo de identificação com a adulta. Através do processo de

autodescobrimento, a personagem quebra o paradigma da heterossexualidade compulsória imposta representativamente pela presença de sua mãe. Conseqüentemente, o continuum lésbico é fortalecido entre ela e Flor. O conceito de continuum lésbico é importante para a compreensão do lesboerotismo, uma vez que considera “um conjunto [...] de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher” (Rich, 2010, p. 35). Assim como o erótico não deve ser compreendido apenas como sexual, a experiência lésbica também não deve. Por essa razão, o conceito de lesboerotismo é fundamental para a leitura do conto e compreensão da descoberta identitária da narradora.

No momento inicial da descoberta sobre as complexidades do mundo, a mãe da protagonista tenta de diversas maneiras censurar a filha e dificultar seu contato com Flor. Além do silêncio instaurado em relação à curiosidade sobre a palavra machorra, a mãe afirmou que a vizinha é doente e por a filha ser uma boa menina deve se manter longe da oficina de Flor. O episódio se passa após a mãe dizer que machorra é uma doença que Flor possui e por essa razão, influenciada pelo que via na TV, ela devia entregar flores e desejar melhoras.

Eu expliquei para minha mãe que, se a vizinha estava mesmo com machorra, seja lá que doença for aquela, alguém precisava ir lá e desejar boas melhoras. Minha mãe me abraçou bem forte e disse que eu era uma ótima menina e que por isso eu não devia brincar perto da oficina. Eu perguntei de qual e ela disse que era a da vizinha. Então eu perguntei se eu podia brincar perto da oficina do senhor Klein e ela disse que sim. Eu saí para falar com a Celói, porque não me interessava brincar em oficina nenhuma (Polesso, 2021, p. 60).

A reação da mãe demonstra sua posição frágil no jogo patriarcal. Ao reproduzir o discurso patriarcal e heteronormativo, a mãe censura a filha e a narradora compreende a reprovação da mãe ao ver a reação dela: “minha alegria foi quebrada em pedacinhos quando vi a cara da minha mãe, com o copo na mão, perguntando o que eu tinha na cabeça” (Polesso, 2021, p. 60). A mãe da narradora é a responsável por ensinar o que a filha deve ou não fazer, centrando a relação familiar nas duas mulheres e colocando os personagens masculinos, irmão e pai, como indiferentes para a história. bell hooks (2024) observa como as mães participam e são importantes para a manutenção do patriarcado, estando em uma mão dupla de serem vitimizadas por homens mais poderosos, mas ao mesmo tempo aceitam o pensamento patriarcal. Nesse sentido, a mãe da protagonista acredita que a existência lésbica é uma doença, algo que deve ser mantido a distância.

Paralelamente a essa relação, temos a amizade de Flor que contrapõe a figura da mãe. Ao entregar as flores para Flor, a personagem se sentia feliz, saltitante, orgulhosa do que realizou. É a amizade que define majoritariamente a presença do lesboerotismo no conto, uma vez que, segundo uma definição patriarcal, “a amizade e o companheirismo feminino são colocados à parte do erótico” (Rich, 2010, p. 37) o limitando. Entretanto, “quando delineamos um *continuum* lésbico, começamos a descobrir o erótico em termos femininos [...], onipresente no compartilhamento de alegria e que se fortalece” (Rich, 2010, p. 37) para nos fazer recusar a ausência de poder. Flor é a personagem pelo qual o lesboerotismo se manifesta, desde a forma em que seu corpo é descrito, pela relação com a protagonista e pela forma em que a personagem vive.

Enquanto brincava com Celói, Flor vai até a venda de seu Kuntz e encontra a narradora que pergunta se Flor está melhor, recebendo um olhar carinhoso acompanhando a resposta. “Ela virou pra mim, [...] me abraçou e me disse que nunca esteve tão bem. Agradeceu as flores e se ajoelhou para me dar um beijo” (Polesso, 2021, p. 61). Flor se ajoelha e se nivela a altura da protagonista, eliminando diferenças ao se manter na mesma altura que ela. Essa posição de igualdade não só fortalece a relação entre elas, como também preocupa ainda mais a mãe da criança que a tira de perto de Flor aos puxões de cabelo.

O comportamento violento da mãe da narradora em nada se assemelha à amizade desenvolvida entre Flor e a menina. Muitas meninas não aprendem o que é amor no contexto familiar (hooks, 2021), mas “em amizades longas e profundas são o lugar onde muitas mulheres conhecem o amor duradouro” (hooks, 2024, p. 245). A amizade de Flor e a narradora não é descrita o suficiente para ser considerada longa, porém é de fato profunda. O efeito dessa amizade é o desabrochar de sua sexualidade e a compreensão de que ela é de fato lésbica. De forma similar, a amizade com Celói adquire uma importância substancial para o descobrimento da narradora quando a menina mais velha explica sobre as posições sexuais utilizando barbies e ursos de pelúcia.

A diferença de idade entre Flor e a narradora é um recurso para explicar a interação entre elas, exemplificando o que poderia ser uma amizade romântica e rica de paixão erótica. “Na era vitoriana, existiam amizades românticas entre amigos do mesmo sexo, bem como entre uma pessoa homossexual e outra do sexo oposto. Essas amizades românticas não tinham envolvimento sexual, mas eram ricas em paixão erótica” (hooks, 2024, p. 246). Entretanto, diferente do que acontecia nessa época, não é comum que exista amizades românticas entre as pessoas mais. Por essa razão, a diferença de idade é utilizada para dar maior credibilidade a um relacionamento marcado pela atração lesboerótica sem que haja

contato sexual. hooks ressalta ainda que “em uma cultura homofóbica, a intimidade profunda e não sexual entre o mesmo sexo é muitas vezes vista com suspeita tanto por pessoas hetero quanto homossexuais” (hooks, 2024, p. 247), o que permite que o leitor compreenda melhor a amizade romântica e lesboerótica entre as personagens sem desconfiar dos sentimentos de ambas, uma vez que se trata de uma criança e uma adulta. Conforme a autora comenta, quando se trata de uma amizade romântica entre adultos, normalmente é insinuado que estão reprimindo o desejo sexual entre eles. Por se tratar de uma criança e uma adulta, esse pensamento não é cogitado, o que permite uma ampliação na experiência lésbica dentro de uma amizade romântica.

Essa desconfiança sobre o relacionamento entre pessoas adultas que são extremamente próximas é evidenciado pela narradora que afirma ter pensado que Kuntz e Flor eram namorados. “O seu Kuntz era um homem bem quieto, mas sabia dar atenção às pessoas. Ele e Flor eram amigos, seguido eu via os dois tomando chimarrão no pátio dela ou na frente da vendinha. Até pensei que eles fossem namorados e perguntei para a Celoi” (Polesso, 2021, p. 62). Mais uma vez, Celoi representa a figura a quem a narradora recorre para sanar suas dúvidas sobre sexualidade enquanto a própria narradora reflete os pensamentos de uma sociedade heterossexista. Esse pensamento é comum, uma vez que “ainda é difícil que parcerias não sexuais recebam o respeito que é automaticamente dado a relacionamentos heterossexuais” (hooks, 2024, p. 248). Nesse sentido, a protagonista automaticamente considera que Kuntz e Flor são namorados porque é uma validação que pessoas heterossexuais recebem normalmente, sendo um casal ou não.

A interação entre as duas é caracterizada por um lesboerotismo de afeto, cuidado e carinho pela forma que Flor responde ao alumbramento da narradora. Flor se preocupa com a criança, como será notado por Kuntz quando a mãe da narradora a afasta de Flor. “Ouvi o pai de Celoi dizendo não se preocupe, Flor” (Polesso, 2021, p. 61). A relação construída entre as duas provoca mudanças na vida da narradora, mas também na de Flor, que agora se preocupa com a menina após criarem um vínculo afetivo. Esse tipo de amizade pode ser descrita como a amizade romântica proposta por hooks (2024) por apresentar um reconhecimento de ambas as partes de que há uma dimensão do erótico ali, agindo como uma força energética que intensifica e aprofunda os laços entre elas. Flor reconhece essa dimensão pela forma como se preocupa com a menina, que por sua vez demonstra reconhecer que é atraída pela forma como Flor se apresenta. Nos domínios do lesboerotismo, a amizade romântica entre elas é plantada através do fascínio que a narradora tem por Flor, e floresce a partir do contato amoroso entre elas.

“Amizades românticas são uma ameaça ao patriarcado e à heteronormatividade porque contestam fundamentalmente a suposição de que ter uma relação sexual com alguém é essencial para todos os laços íntimos significativos e duradouros” (hooks, 2024, p. 248). A amizade entre Flor e a narradora é uma ameaça direta ao patriarcado por contestar a necessidade de uma relação sexual entre duas pessoas que experienciam o erótico, além de permitir que o continuum lésbico exista entre elas. Com a amizade romântica e o laço afetivo entre as duas, é possível a identificação da narradora com Flor, o que a faz ver que tem a mesma “doença” de Flor após a explicação de Celói.

Voltei para casa cabisbaixa naquele dia e, ao atravessar a rua, dei de cara com 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.

Mais uma vez, Flor se nivela à altura da narradora e se agacha para tocá-la. Ela entra no jogo de considerar que há uma doença de fato, considerando uma possível febre como sintoma. Ao afirmar que não há nada de errado, Flor incentiva e normaliza o discurso de que a existência lésbica não deve ser visto como um problema. Através dessa amizade romântica e lesboerótica, Flor liberta a narradora psicologicamente, o que só é possível após a identificação com Flor. “A identificação entre mulheres é uma fonte de energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade” (Rich, 2010, p. 40). Embora a mãe da narradora tente conter essa identificação, a conexão entre elas é mais forte e o poder emanado do lesboerotismo faz com que ambas se libertem.

A liberdade para a narradora é saber que não há nada de errado com ela, nada que justifique ter sido puxada pelos cabelos e que sua mãe tenha gritado com ela. É através do lesboerotismo de uma amizade romântica como a que é vivida pelas personagens que permite que elas explorem o amor duradouro e que ajude a romper com o modo compulsório de heterossexualidade. “O amor duradouro é vital porque nos dá autoconhecimento de maneiras diferentes em relacionamentos estáveis dentro dos quais testemunhamos mudanças ao longo do tempo” (hooks, 2024, p.254). Graças ao movimento de carinho e amor compartilhado por Flor e pela narradora, o autoconhecimento permitiu que a narradora identificasse Flor como uma figura que era sinônimo de beleza e cuidado, como pode ser percebido pelas passagens citadas anteriormente ao descrever Flor.

Ao fim do conto, é evidenciada uma desconfiança da personagem em relação se Flor realmente falava a verdade sobre não haver nada de errado com ela. Ainda que não seja

explícito na escrita, Polesso traz a aceitação e o autoconhecimento da criança por meio das frases seguintes. “Eu ergui os olhos para ver se ela tinha uma cara honesta. Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, ela era a flor mais linda que eu já tinha visto” (Polesso, 2021, p.63). Essa conversa acontece logo após a explicação de Celói, e se inicialmente a narradora estava triste com a possibilidade de ter a doença da ‘machorra’, após a passagem de Flor, há uma mudança em como a personagem enxerga o mundo. A explosão do transformador é citada desde o início do conto para marcar a quantidade de pessoas desproporcional à capacidade do aparelho. “O transformador [...] não aguentava tanta gente [...] até que bum! Todos ficavam sem luz por algumas horas” (Polesso, 2021, p. 57). Entretanto, quando ele explode perto de Flor, apenas evidencia a beleza da mulher, contribuindo para que a narradora compreenda mais sobre si mesma.

Para Lorde (2019), as mulheres são educadas para temerem os profundos desejos delas a fim de serem mantidas como dóceis e obedientes, o que as leva a aceitar diversas faces da opressão. Porém, ao reconhecer o poder que o lesboerotismo possui na vida de cada uma, é possível aceitar o próprio desejo e se autoconhecer o suficiente para uma vida sem medo. Assim, o lesboerotismo flui e colore a vida com uma energia que eleva, sensibiliza e fortalece as experiências das mulheres (Lorde, 2019). Em “Flor, flores, ferro retorcido” somos apresentados com uma experiência entre as personagens que mostra a troca de afeto como uma das faces do lesboerotismo e que permite o fortalecimento do continuum lésbico. Ao mesmo tempo em que a narradora conta sobre seu processo de identificação com a lesbianidade, ela narra o quanto Flor é cercada pelo erótico em sua vida.

No conto, a experiência lésbica não vai ser percebida através de uma experiência sexual, o que corrobora com a perspectiva de Rich (2010) de que é possível viver uma experiência lésbica sem o sexo como fator decisivo. A amizade das personagens não substitui um possível relacionamento de Flor com outra mulher, pois como explicado por hooks (2024, p. 253), as amizades românticas podem coexistir com um casamento, pois sua razão não é substituir o matrimônio e sim permitir a possibilidade de um amor verdadeiro. Nesse sentido, o lesboerotismo é responsável por semear na narradora tanto a identificação da personagem com Flor, se identificando assim como lésbica, como também semeia o amor capaz de mudar e transformar a vida de mulheres.

Como mencionado anteriormente, Flor é a responsável pela presença do lesboerotismo no conto. A personagem é descrita de forma erótica, possibilita que a narradora se identifique e aceite a possibilidade da lesbianidade, e acima de tudo, mostra como é a vida

de uma mulher que vive de forma erótica. Se por um lado ela ajuda que a lesbianidade seja naturalizada através do amor e afeto, ela também floresce o lesboerotismo em sua vida.

3.3. O florescer lesboerótico

Flor vive de forma que celebra o lesboerotismo em suas diferentes aparições ao longo do conto. Ela vive uma amizade em que compartilha o gozo dos momentos de tranquilidade com seu amigo Kuntz, além de também compartilhar com ele suas preocupações. Flor também vive o lesboerotismo ao celebrar seu trabalho, uma oficina que segundo a narradora, “estava sempre cheia” (Polessa, 2021, p. 59). Para além do lesboerotismo que compartilha com a narradora, conforme discutido no tópico anterior, Flor é uma personagem que vive sob influência do lesboerotismo também na forma como se porta.

Na primeira aparição da personagem tendo contato direto com a narradora e sua família, a atitude de Flor para com a pergunta da narradora é mais discreta, apenas evidencia que ouviu o que ela havia perguntado.

Ouvi um obrigada por parte da minha mãe, um de nada por parte da vizinha, seguido de um ronco de cuia. Olhei para minha mãe e perguntei por que ela era machorra. O ronco da cuia parou. Minha mãe enrubescou e, enquanto me arrastava para dentro de casa, perguntou onde é que eu estava ouvindo uma coisa daquelas. Eu respondi que tinha sido no almoço do dia anterior. As alpargatas estalaram na terra dura em direção ao galpão da mecânica (Polessa, 2021, p. 59).

Inicialmente, a tensão se dá pela reação da mãe com vergonha pelo que a filha falou e pela consciência de que a vizinha havia ouvido. Flor, embora não enuncie descontentamento ou reprovação, decide se afastar da família como resposta. Porém, o comportamento de Flor não pode ser confundido com passividade ou aceitação do preconceito sofrido. Ao contrário, a resposta de Flor é ativa ao decidir responder com amor para com a criança.

O silêncio de Flor é diferente do silêncio da mãe da narradora. Enquanto Flor transforma o silêncio em uma ação de amor, a mãe gradativamente o transforma em atos de violência contra a filha. Esses atos de violência são frequentes ao longo do conto, indo do silêncio imposto à criança até agressão física, o que evidencia a posição de poder da mãe em relação à filha e de como ela utiliza esse poder para isolar a filha de uma possível influência lésbica. A figura da mãe no conto é importante ao ressaltar comportamentos nocivos entre mãe e suas filhas, fato que hooks (2024) analisa como mães vivem em via de mão dupla no sistema patriarcal. Ainda que sejam vítimas do patriarcado, elas podem ser coercivas e cruéis além de acreditarem no patriarcado. No exemplo de hooks, a mãe da autora “tratava todas as meninas com desprezo se não personificássemos seu ideal feminino, suas crenças sobre

beleza. Ela determinava os padrões, definia os parâmetros pelos quais seríamos punidas” (hooks, 2024, p. 136). Já em “Flor, flores, ferro retorcido”, as punições e tratamento que a narradora recebe são sempre em decorrência do seu interesse em Flor, o que contraria um paradigma heterossexual. Nesse sentido, ainda que a mãe ocupe uma posição inferior dentro do patriarcado, ela não pode ser considerada uma vítima absoluta apenas por ser mulher que reproduz comportamentos a fim de manter o patriarcado.

Ao contrário do posicionamento da mãe, Flor devolve o interesse da narradora com carinho e compreensão. Isso ocorre porque Flor é um exemplo do que o erótico é capaz de fazer com a vida de uma mulher. Conforme defendido por Lorde (2019) e citado neste trabalho, o erótico é a afirmação da força vital das mulheres e cuja aplicação pode ser usada tanto nas relações pessoais quanto profissionais. Embora receba comentários lesbofóbicos por parte de alguns integrantes da comunidade, o comportamento de Flor é sempre narrado como carinhoso e como alguém que aproveita sua vida. As seguintes passagens retratam como Flor aproveitava sua vida atravessada pelo lesboerotismo, demonstrando ser uma pessoa que não pode ser resumida somente em sua sexualidade. No que tange o trabalho, “a mecânica estava sempre cheia” (Polesso, 2021, p. 59), demonstrando prosperidade e que a lesbofobia não a atingia profissionalmente a ponto de não ter clientes; Nas relações de amizade, seu Kuntz e Flor eram amigos a ponto de “tomarem chimarrão no pátio dela ou na frente da vendinha” (Polesso, 2021, p. 62). Enquanto pessoa, Flor reconhece sua individualidade e responde com amor ainda nos momentos de ódio, o que culmina na narradora a identificando como “a flor mais bonita que eu já tinha visto” (Polesso, 2021, p. 63).

A partir desse contato marcado pelo carinho através de Flor, é possível que a narradora floresça dentro do continuum lésbico e desperte para a possibilidade de ser lésbica; possibilidade que já havia sido apontada por Celói. Apesar de ser abordado como um evento simples na vida da narradora, a descoberta da lesbianidade da criança passa por eventos como a negação de sua mãe e a tentativa de que se mantenha a heterossexualidade compulsória, o fascínio por Flor e a sua consequente identificação. Todo o processo de descoberta é narrado pelo linguajar infantil da narradora, principalmente quando Celói se junta à ela.

Enquanto estão na casa de Celói, a menina tenta explicar para a narradora as diferenças entre homo e heterossexuais.

Ela pegou uma boneca e o ursinho e começou a explicação. Esse e é o homem e essa é mulher, quando os dois se amam, vão para o quarto e ficam assim – e colocou um em cima do outro –, teu pai e tua mãe fazem isso e é por isso que tu existe e teu irmão também. Depois ela pegou as duas bonecas, fez a mesma coisa e disse que tinha gente que fazia daquele jeito. Isso é machorra, mas é feio falar isso, meu pai disse (Polesso, 2021, p. 61).

No fragmento, fica evidente o respeito que seu Kuntz tem por mulheres lésbicas, ensinando para Celói o que é errado de se falar. Esse fato pode ser decorrente da amizade com Flor em que ele aprendera mais ao se relacionar com uma amiga lésbica, ou até mesmo algo que já é de sua personalidade em respeitar o outro, o que é ressaltado também pela narradora sobre a natureza quieta e atenciosa do pai de Celói. Além disso, a descoberta da protagonista parte a partir de uma outra mulher, seja pelos ensinamentos de Celói ou pela figura de Flor.

Continuando sua explicação sobre diferenças sexuais entre homo e heterossexuais, Celói mantém perguntas diretas para saber e categorizar a amiga como hétero ou lésbica. Entretanto, as perguntas binárias não fazem sentido para a menina, se vendo em uma posição de dúvida em como se classificar.

A Celói tentou de novo: vamos ver, por exemplo, tu gosta mais de boneca ou de carrinho? Depende qual boneca e qual carrinho. A Celói revirou os olhos daquele jeito. Prefere dançar Xuxa ou brincar de pegar? Eu não sabia responder, porque tudo dependia e eu não estava entendendo aonde ela queria chegar. Tá bem, gosta de rosa ou azul? Gosto de verde. Meu deus, essa é sua última chance, gosta mais de mim ou de Claudinho? O Claudinho era um guri da rua que a Celói achava lindo. De ti, é claro, eu respondi. Então tu é machorra, ela falou sem paciência (Polesso, 2021, p. 62).

Para Celói só há duas opções que podem ser escolhidas, o que causa uma perturbação na narradora por não entender o que aquilo teria a ver com o que haviam conversado anteriormente. Essa lógica binária é extremamente presente até mesmo entre mulheres lésbicas, sendo comum o tipo de classificações como em *butch* e *femmes*⁴⁰, o que no Brasil também se encontra, ainda que com outros nomes como *caminhoneira*, *desfem*, *sapatilha*, *sapapaty*. A nomenclatura parte de uma binariedade que surgiu nos Estados Unidos dos anos 30 e reflete como a cultura heterossexual também influenciava as relações lésbicas da época. Em um estudo sobre a formação da identidade lésbica, Camila Barbosa (2024) identifica que essa divisão também “foi incorporada à nossa formação identitária, manifestando-se até hoje de forma complexa e maleável”. A autora ressalta ainda que enquanto Faderman (1981) percebe que essa configuração fez com que lésbicas *butch* incorporassem elementos de dominação através das práticas sexuais, vestuário e gestos,

⁴⁰ As expressões inglesas se referem a forma que lésbicas tendem a se expressar. *Butches* foram por muito tempo consideradas como lésbicas “masculinas”. Halberstam (1998) relaciona como *butch* as mulheres que não se conformam com as expectativas do que é considerado feminino em uma sociedade, as que se identificam como lésbica *butch* ou até mesmo que apresenta certa ambiguidade no gênero. Na visão do autor, isso demonstraria que a masculinidade não pertencia aos homens. Porém, enquanto uma mulher que se considera como *butch* é especificamente uma identidade feminina, e masculinidade é ideologicamente ligada à figura do homem, a identidade de *butch* pode ser percebida como rejeição das normas hegemônicas de gênero (Jones, 2018).

Gayle Rubin (1992) afirma que essas categorias são de suma importância para a experiência lésbica.

Conseqüentemente, as lésbicas que rejeitam as representações de feminilidade são as mais prováveis de também sofrerem lesbofobia. O corpo *desfem* é frequentemente associado ao masculino, o que ocorre até mesmo com a narradora que lembra do artista quando descreve Flor inicialmente. Pelo mesmo motivo, as pessoas da comunidade em que moram também cometem lesbofobia porque o corpo sapatão de Flor já denuncia sua sexualidade. “Ao confrontar a reprodução de feminilidade esperada para os corpos ditos femininos, essa outra performance se torna algo incômodo” (Novaes, 2023, p. 33). Enquanto fica evidente para as pessoas daquele local que Flor é lésbica, Celói vai recorrer aos estereótipos de gênero para saber se sua amiga é ou não lésbica. A menina tenta separar as pessoas de acordo com o que é considerado masculino e feminino, desde brinquedos até as cores que são socialmente associadas a um gênero específico. Entretanto, a protagonista não vê como coisas tão básicas podem definir algo, ainda que no final aceite o julgamento de Celói de que ela é também uma machorra.

Embora seja comum a classificação binária, ela não é o suficiente para compreender a identidade lésbica que existe fora da lógica heterossexual, e por essa razão, a protagonista não se sente capaz de decidir se prefere um ou outro sendo definida pela binariedade do masculino e feminino. Monique Wittig (2022) observa como o discurso da heterossexualidade é capaz de oprimir não apenas lésbicas, mas também mulheres heterossexuais e homens gays, quando se toma a heterossexualidade como norma de qualquer sociedade.

Esses discursos falam sobre nós e alegam dizer a verdade em um campo apolítico, como se todos os signos desse campo pudessem escapar do político neste momento da história e como se, no que diz respeito a nós, pudessem existir signos politicamente insignificantes. Esses discursos de heterossexualidade nos oprimem uma vez que nos impedem de falar a não ser que falemos nos termos deles. [...] Esses discursos nos negam todas as possibilidades de criar nossas próprias categorias. Mas sua ação mais feroz é a tirania impiedosa que exercem sobre nossa pessoa, em termos tanto físicos quanto mentais. (Wittig, 2022, p. 43).

A narradora demonstra sempre ter uma outra categoria em relação ao que lhe foi fornecido: nem rosa nem azul, ela prefere verde; não é qualquer boneca, mas também não é qualquer carrinho que lhe agrada. Tenta-se limitar a capacidade de expressão individual ao trazer somente o pensamento heterossexual como possibilidade. A criança não se encaixa nessa limitação que Celói replica em seu discurso baseado no que ela vê e aprende em uma sociedade pautada na heterossexualidade como padrão. Nesse sentido, enquanto há um

esforço em excluir as categorias que fornecem um pensamento fora do heterossexual, a protagonista sempre enfatiza em suas respostas que há a necessidade de uma nova categoria.

Através desse discurso limitador, a capacidade de experimentar o erótico também é suprimido nas mulheres, sendo demonstrado na protagonista já desde tão jovem quando ela não pode definir a si mesma e aos seus gostos. Quando mulheres vivem por diretivas externas, “distantes desses guias eróticos dentro de nós, nossa vida é limitada por modelos externos e alheios, e nos conformamos com os requisitos de uma estrutura que não é baseada em necessidades humanas, muito menos nas individuais” (Lorde, 2019, p. 72). Assim, o discurso de Celói representa a diretiva externa que tenta diminuir o potencial e necessidade da narradora de se sentir bem consigo mesma, impedindo que a experiência lesboerótica a atravesse.

Conforme citado anteriormente, a narradora sai cabisbaixa da casa de Celói por achar que possui a doença da machorra. Entretanto, ao conversar com Flor, a protagonista muda a forma como ela enxerga o mundo e vê a beleza através de Flor. “Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, ela era a flor mais linda que eu já tinha visto” (Polessio, 2021, p.63). Se antes o transformador era um recurso para marcar a pouca capacidade de gerar energia para tantas pessoas, agora ele serve como um realçador da beleza de Flor. Floresce na narradora a aceitação da possibilidade de ser lésbica, ainda que a compreensão da lesbianidade não seja completamente entendida por ela. A partir do momento em que ela aceita e reconhece que a lesbianidade não deve ser vista como negativa, o lesboerotismo é possível de ser vivido pela personagem.

Conforme passamos a reconhecer nossos sentimentos mais profundos, é inevitável que passemos também a não mais nos satisfazer com o sofrimento e autonegação, e com o torpor que frequentemente faz parecer que essas são as únicas alternativas na nossa sociedade. Nossos atos contra a opressão se tornam parte integral do nosso ser, motivado e empoderado desde dentro. Em contato com o erótico, eu me torno menos disposta a aceitar a impotência, ou aqueles outros estados do ser que nos são impostos e que não são inerentes a mim, tais como a resignação, o desespero, o autoapagamento, a depressão e a autonegação (Lorde, 2019, p. 72).

Uma mulher que aprende desde cedo que é possível amar a si mesma e sentir-se bem de forma integral com seu ser, é uma mulher que não aceitará as imposições heterossexistas que a diminui e tenta lhe apagar. Assim como Flor que não se resigna diante dos comentários lesbofóbicos e tampouco tenta se apagar (a despeito do estilo que ela performa e rompe com os ideais de feminilidade, seu trabalho que também não é considerado “de mulher” em uma sociedade heterossexual), a criança aprende com ela que não há problema algum em ser como

ela é. A autoaceitação permite que a mulher tenha contato com o lesboerotismo, vivendo sua vida de maneira plena e aberta ao sentimento de gozo.

O final do conto nos permite pensar que graças à Flor, uma mulher lésbica assumida e que vive de forma a desfrutar dos seus dias, compartilhando seus sentimentos lesboeróticos⁴¹ com outras pessoas, a narradora pode experimentar a sua lesbianidade sem que negasse a si mesma ou tentasse se encaixar em uma realidade heteronormativa que não lhe cabia. É com esse movimento de dar e receber amor entre mulheres que o continuum lésbico pode ser fortalecido, uma vez que torna possível a lesbianidade enquanto algo que desvia do odioso e indesejado. Embora as mulheres sejam doutrinadas para admirar e se identificar com o poder masculino, grande parte das mulheres não se distanciam das relações mulher/mulher, seja em redes de apoio feminino (Rich, 2010), redes feministas ou com suas amigas. Nesse sentido, se considerarmos que a lesbianidade possa ser vivida de forma erótica para além do sexual, é possível que a experiência da criança ao se identificar, apoiar e confiar em Flor é uma experiência lesboerótica válida.

A vigilância para que mulheres se encaixem no padrão da feminilidade não é concretizada com Flor, uma vez que ela ama e se sente bem com seu corpo ao ponto de romper com o que é imposto a ela. Ao dizer “não” para um pensamento que define beleza e atratividade no corpo físico somente seguindo o olhar masculino heterossexual, é realizada uma prática amorosa (hooks, 2024). Por conseguinte, Flor vive de forma lesboerótica também ao amar o próprio corpo, ao desafiar a heteronormatividade por se apresentar e trabalhar com o que é considerado do gênero oposto, discursando através de seu corpo que ele não é inadequado ou incompleto.

A heterossexualidade se torna um meio pelo qual os homens garantem acesso físico, econômico e emocional das mulheres, utilizando a invisibilização da possibilidade de ser lésbica afim de manter esse acesso (Rich, 2010). Em “Flor, flores, ferro retorcido” é apresentada a lesbianidade como uma fuga desse sistema heterossexual que molda e doutrina as mulheres desde sua infância. Se o sentimento de amor-próprio e aceitação em ser lésbica fosse difundido, “facilmente minaria a ordem social sexista convencional” (hooks, 2024, p. 159), o que é apresentado no conto através da relação desenvolvida entre as personagens de Flor e a narradora. Assim, o florescer do lesboerotismo em “Flor, flores, ferro retorcido” não

⁴¹ Lorde (2019) afirma que o compartilhamento de sentimentos eróticos devem ser reconhecidos para que a experiência erótica aconteça. A autora exemplifica utilizando a comparação entre escrever um bom poema e caminhar sob o sol junto de uma mulher que ela ama. No conto, isso pode ser visto através de Flor que compartilha momentos de tranquilidade com seu Kuntz ao fazer algo que gosta, como beber chimarrão, e quando compartilha de atitudes carinhosas com a narradora durante os encontros das duas. O mesmo ocorre com a protagonista quando ela dá flores para Flor, demonstra preocupação com ela e compartilha suas preocupações.

se dá pela descoberta do desejo sexual, mas sim pela identificação e possibilidade de se amar sendo quem se é através da experiência lésbica.

4. MORDIDA PELO DESEJO

Em “Demônios de Renfield” temos o contato erótico entre uma mulher fantasiada de vampira e sua vítima. É um dos únicos contos da coletânea que contém referências da tradição gótica e de horror, além de ser o conto mais atravessado pelo lesboerotismo com elementos dionisíacos e de transgressão. A presença vampírica, que por si só já é erotizada, é aliada à relação com duas personagens da história: Débora e sua ex-namorada, Moira. O relacionamento já decadente das duas é refletido na ambientação da casa, enquanto a vida é trazida através do sangue, seja por mordida ou pela alusão religiosamente erótica do líquido como sangue divino. Conforme será discutido nesta seção, o erótico neste conto é um meio de atingir o autoconhecimento, além de simultaneamente ser transgressão, uma vez que vida e morte são inseparáveis.

O título do conto é uma alusão direta ao personagem de um dos romances góticos mais importantes para o gênero, sendo também o vampiro mais famoso, Drácula. Apesar de ser um personagem secundário, Renfield é necessário para compreender a loucura, controle e desejo que estão presentes no romance de Bram Stoker. No conto de Polesso, a protagonista passa por momentos de confusão mental e fica confinada em casa por dias, até que vai em uma boate e lá se envolve com a vampira. Vanessa a submete e Débora busca por isso, se sentindo viva no momento em que a dor se mescla com o prazer quando estão juntas. Assim como acontece em Drácula, a presença da vampira permeia a imaginação de Débora desde o início em que flagra a traição no chão de sua sala. Enquanto Renfield em Drácula representa os sinais de contaminação vampírica, e deseja servir Drácula para se tornar imortal como ele, Débora lida com o vampirismo ao oferecer seu sangue para a vampira a fim de livrar-se do estado de letargia em que estava. Renfield acredita na vida eterna, mas morre nas mãos de seu mestre. Débora, por sua vez, não rejeita a morte como possibilidade, uma vez que esta é uma das faces do erotismo. Tomada pelo prazer, a dor e a morte se tornam opções nas mãos da mulher que fascina, domina e seduz Débora.

A relação entre mulheres lésbicas e vampirismo na mídia e na literatura é normalmente associada aos temas de tabu, transformação e desejo. Dentre os fatores que permitem essa associação, é possível encontrar a subversão de normas sociais. Normalmente, existindo de forma marginal e se envolvendo em desejos proibidos, a experiência dos vampiros na cultura popular converge com a histórica marginalização de personagens lésbicas na literatura. Na cultura popular, vampiros são caracterizados frequentemente como figuras sexuais, com suas mordidas e atos de sedução simbolizando o tabu do desejo e o prazer decorrente da dor. Consequentemente, a rejeição dos vampiros pelas condutas sociais

também é associada com uma liberação sexual e quebra dos padrões tradicionais, o que é comum entre comunidades homossexuais.

Historicamente, vampiros encontraram uma conexão produtiva com fantasias sexuais, o suficiente para que se tornassem quase sinônimo de desejo proibido e experiências ilícitas. A ‘sensualidade dos vampiros’, como Justin Edwards e Agnieszka Soltysik Monnet apontaram, existiu ‘ao longo da história gótica’, o que promoveu a humanização do monstro na nossa contemporaneidade. Além disso, a superexposição do vampiro na mídia contemporânea atesta a natureza hiper-medicada da cultura consumista, enquanto, simultaneamente, estabelece sua presença através do contexto heteronormativo do cotidiano. Nesse sentido, o vampiro é o arquétipo da vontade e desejo ardente, a representação de desejos latentes que se manifestam através do consumismo que é intrínseco aos contextos da literatura popular, televisão, e cinema (Piatti-Farnell, 2014, p.1, tradução minha)⁴².

No conto de Polesso, Vanessa representa o desejo de Débora por algo diferente de sua rotina; antes presa em um relacionamento que ela mesma descreve como uma relação de dependência e com traições recorrentes, os dias de letargia são quebrados com a presença da vampira em sua vida. Vanessa é simultaneamente o pivô da separação e o arquétipo do desejo no conto. Foi desejada por Moira anteriormente, e é desejada depois por Débora em um encontro que liberta e a domina. Vanessa é responsável pela atração e tensão física entre as personagens, performando o erotismo em todas as suas aparições na narrativa. De forma similar aos vampiros góticos, Vanessa é um monstro com características humanas que excitam o desejo em suas vítimas e vive o erotismo através do contato com elas.

A literatura gótica foi um espaço para que personagens lésbicas fossem desenvolvidas através da atmosfera que incorpora elementos do horror, incluindo romances proibidos e imortalidade, criando uma metáfora para as sexualidades até então não reconhecidas. Assim, “o vampiro é visto na forma de um pária, uma ameaça que subverte o status quo e, portanto, deve ser perseguido e eliminado, assim como aqueles que desafiam conceitos socialmente aceitos, tais como o comportamento ou a orientação sexual” (Meireles, Barbosa, 2012, p.111). De forma similar às sexualidades que desafiam e tensionam uma sociedade de padrões heteronormativos, os vampiros são seres que observam os costumes

⁴² No original: Historically, vampires have found a prolific connection to sexual fantasies, so much that the creatures have become almost synonymous with forbidden desire and illicit experiences. The ‘sexiness of vampires’, as Justin Edwards and Agnieszka Soltysik Monnet have pointed out, has existed ‘throughout the history of the Gothic mode’, thus furthering the humanisation of the monster into our contemporary moment. The over-exposure of the vampire in contemporary media plays testament to the hyper-medicated nature of contemporary consumer culture, indulging in the fantasy of the forbidden, while, simultaneously, establishing its presence through the heteronormalised context of the everyday. In this sense, the vampire is the archetypal figure of want and yearning, the lateral representation of latent desires made manifest through the framework of consumerism that is intrinsic to the mediated contexts of popular literature, television, and film. (Piatti-Farnell, 2014, p.1.)

sociais sem se enquadrar nos mesmos, ainda que possuam certa passibilidade, se tornando então, marginalizados.

Há entre o gótico e o feminino uma união desde a origem do gênero. Dentre os motivos que os ligam, podemos citar que alguns dos escritores mais antigos da literatura gótica são mulheres, a exemplo de Mary Shelley e Ann Radcliffe; e os temas abordados possuem relevância para as mulheres, como metáforas para sexualidade, erotismo, apagamento das mulheres pelo patriarcado e a transgressão de tabus pela sociedade (Palmer, 2010, p.2). O desconhecimento e supressão do erótico, conforme fora proposto por Lorde (2019) são ferramentas para que se controlem as mulheres. Assim, a literatura gótica representa como os elementos do erotismo lésbico se diluem aos do horror, explorando o erotismo e ao mesmo tempo abordando temas de suma importância para as mulheres.

Consoante Ginway (2019), o vampiro é um elemento hiperssexualizado, e é associado ao homoerotismo desde a edição crítica de *Drácula*, em 1897. Isso “mostra que críticos têm focalizado o corpo monstruoso do vampiro porque sua mutabilidade é associada à sexualidade ambígua, à inversão de gênero e ao homoerotismo” (Ginway, 2019, p.3). A presença de uma sexualidade desviante ligada ao vampirismo aparece pela primeira vez no poema de Goethe, “A Noiva do Corinto”. É a partir deste poema que a imagem do vampiro folclórico é reformulada e representada na literatura “como um ser sedutor de sexualidade inquieta e aflorada que, como tal, subverte as convenções sociais quanto ao papel da mulher” (Meireles, Barbosa, 2012, p.112).

A estreita ligação entre o erotismo e o vampirismo é destacada após a publicação de *Carmilla* e *Drácula*, fazendo com que o vampiro não ataque “simplesmente visando o sangue, pois há a presença de um elemento erótico entre ele e sua vítima e os elementos eróticos ou libertinos ganham mais destaque na narrativa do que a necessidade de sangue” (Meireles, Barbosa, 2012, p.112). Essa hipótese se confirma em “Os demônios de Renfield”, no qual a relação entre Vanessa e Débora, de fato, possui o caráter predatório do vampiro em relação à sua vítima na busca por sangue, porém o foco do conto é a relação erótica entre ambas. No conto, não fica explícito se o encontro de Vanessa e Débora foi premeditado por Vanessa. Entretanto, por ser uma característica da literatura gótica oscilar entre o fantástico, mantendo o domínio do real, eventos como o anúncio da festa coincidentemente voando para baixo dos pés de Débora, a aproximação de Vanessa na festa e o subsequente encontro erótico no quarto são sugestivos de que a vampira teria perseguido a presa, ou que Vanessa teria criado estratégias para o encontro com Débora. A necessidade de sangue da vampira não é o elemento principal da narrativa, ao contrário, o conto se concentra em narrar as

emoções de Débora que vão de uma inquietação perturbadora no início da narrativa e segue para a libertação e excitação quando Débora encontra Vanessa.

Em 1872, com a publicação da novela de Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, o lesboerotismo é apresentado de forma intensa na relação entre a vampira Carmilla e sua vítima, Laura. A relação entre as duas é marcada tanto pela intensa carga emocional quanto física, sendo uma metáfora para o desejo sexual reprimido da personagem Laura. A vampira Carmilla é igualmente misteriosa, encantadora e sedutora, o que atrai Laura. Essa caracterização comum às vampiras também está presente no conto analisado, uma vez que Vanessa exerce um fascínio sobre Débora, que apesar do medo, é incapaz de fugir da influência e presença de Vanessa. Tanto Carmilla quanto Vanessa são descritas com cabelos longos e escuros, além de possuírem a mesma aura de estranheza e dominação que causam fascínio, medo e desejo em suas vítimas.

No Brasil, a presença de vampiras na literatura gótica dos anos 50 e 60 era comum entre personagens dominadoras, controladoras e belas (Ginway, 2019), associando-as a um ambiente maléfico com a descrição de casas góticas para ressaltar o amor lésbico. A casa é um elemento importante em “Os demônios de Renfield”, pois é lá que a vampira aparece cronologicamente pela primeira vez na vida de Débora ao ser pega sobre o ventre da namorada de Débora, no chão da sala. O que segue no conto são descrições da casa como um ambiente vazio, habitado somente por Débora e os demônios⁴³ de enxaqueca. “Não tem ninguém em casa. Apenas ela mesma e seus demônios todos, quietos” (Polesso, 2021, p.94). Ainda segundo Ginway (2019), a casa gótica e a presença vampírica escondem e revelam o desejo pelo mesmo sexo. Sozinha em casa, com a cortina fechada e bebendo o que imagina ser vinho (Polesso, 2021, p.95), Débora rememora a cena da traição e percebe que sente saudades de sua ex. Apesar da raiva que sente pelo ocorrido, Débora sente falta de Moira e se encontra em um estado de letargia ao ponto de não saber em que dia está, conforme dorme e desperta. O desejo e envolvimento lésbico habitam a casa constantemente, ora pela traição sempre lembrada por Débora, que tenta procurar por manchas no tapete da sala, ora pela saudade de Moira, que habita também os sonhos de Débora.

Isolamento e decadência permeiam os dias de Débora em sua própria casa. Assim como na literatura gótica, a casa apresentando os dois elementos citados reflete o declínio pessoal e emocional de Débora. A protagonista tem consciência de seu isolamento físico e emocional ao se dar conta de que está sozinha: “Moira foi embora e não há resquício dela no

⁴³ É importante ressaltar que os demônios são o modo simbólico encontrado no conto para expressar a enxaqueca.

apartamento. Nem roupas, nem livros, nem coisas. Fotos nunca tiveram. Imbecil” (Polesso, 2021, p.97). Simbolizando a solidão, a casa também representa o estado emocional descuidado de Débora. Possui poeira no quarto, o chão é sujo pelas cuspidas de Débora e dos cacos de vidro, há uma mancha marrom no tapete em que Moira traiu Débora, e tanto as janelas quanto as cortinas são constantemente fechadas. Dessa maneira, a casa reflete o psicológico de Débora, espelhando seu estado emocional conturbado e representando fisicamente seus medos e emoções reprimidas. Esse estado emocional depressivo é a ausência de Eros na vida do indivíduo, conforme identificado por Han (2017). Débora afirma que, apesar de querer chorar, as lágrimas não saem, pois os demônios beberam todas, assim como quase todas as suas sensações (Polesso, 2021, p.97).

Os ambientes que Débora frequenta em sua própria casa também são os que são ligados ao seu corpo. É no banheiro que ela procura pelos remédios a fim de sanarem sua enxaqueca e descobre sua origem, decorrente da menstruação. Já no chuveiro, Débora permite que a água escorra em seu corpo em uma descrição erótica. O corpo da personagem é tocado pela água que se mistura ao sangue, e se aquece através da urina que escorre em suas pernas: “Água que desce às vezes cristalina, às vezes rosada. Mija. Sente o calor da própria urina descer pelas coxas, joelhos e canelas até se misturar com a água e espuma perto do ralo, criando tonalidades douradas para o azulejo branco” (Polesso, 2021, p.96). O sangue que pulsava em suas veias agora também escorre por suas pernas, narrando o ato de maneira erotizada ao relacionar o contato do sangue e água em seu corpo. A associação entre água e sangue aparece em outras passagens do conto, sendo feita também com a mordida de Vanessa e a limpeza da ferida de Débora, conforme será abordado posteriormente.

O comportamento de Débora durante a fase que precede a menstruação é tenso e confuso. Ela se perde nos dias, bebe vinho para aliviar suas emoções e se medica para acabar com a enxaqueca que ela assemelha a sirenes ininterruptas e demônios pisoteando em sua cabeça. Após a menstruação, seu comportamento muda e até mesmo as associações de *mind free talking* ficam mais perspicazes, fazendo com que ela identifique o que precisa mais rapidamente. Se antes era saudade de Moira, agora sua necessidade é o ar. Essa mudança na fase pré menstrual no que tange comportamento, emoção e sensações dentro de seu corpo, é considerada como um sinal de loucura que necessitava ser restringida, uma vez que o corpo reprodutor feminino é considerado monstruoso (Ussher, Perz, 2020.) dentro da sociedade patriarcal ocidental. Apesar disso, o sangue é vida que pulsa em Débora desde o início do conto, acompanhando a personagem de diferentes maneiras conforme a história progride.

Gottlieb (2020) analisa o tabu da menstruação nas sociedades ocidentais e afirma que a herança monoteísta (judaico, cristã e depois o islã) perpetuou a concepção de menstruação como algo indizível, devendo ser mencionada com eufemismos e considerada até mesmo uma maldição. No conto, o sangue não é apenas um elemento que aparece como motivo para que Vanessa se aproxime de Débora na intenção de se alimentar. É um tabu constantemente violado: a mordida que sangra e causa prazer em Débora, o sangue que alimenta Vanessa e a mantém viva, o sangue que escorre de suas pernas e perturba seu estado físico e emocional durante alguns dias. Ao proferir frases que normalmente são evitadas, ocorre uma violação do tabu por acarretar riscos emocionais e até mesmo políticos. (Gottlieb, 2020). Polesso nomeia e caracteriza a menstruação como um evento erótico ao libertar Débora de sua enxaqueca e escorrer pelo seu corpo. Enquanto a água sacia a sede de Débora e limpa sua ferida, o sangue alimenta Vanessa e escorre de si, provando que o sangue em si não está asfixiado.

“No discurso dominante, o beijo de sangue⁴⁴ é utilizado como elemento de enfraquecimento que é apresentado nos mitos masculinos sobre menstruação, nos quais a perda mensal de sangue era associado com a imagem pálida e fraca das mulheres”⁴⁵ (Case, 1991, p.7). Mais uma vez, Polesso utiliza da ligação entre o feminino e o gótico para subverter conceitos dominantes, trazendo a menstruação não como fraqueza, e sim como um alívio de uma inquietação física e emocional. Embora a vampira represente o horror e seja tipicamente considerada como monstro, é Débora que carrega as características monstruosas. É seu corpo que possui demônios dançando nele, é incapaz de chorar ou sentir, considera seu sangue asfixiado e habitado pelos mesmos demônios que dançavam em sua cabeça, além de transgredir o tabu da menstruação e da dor como prazer. O conto revisita os conceitos do que é monstruoso e utiliza de uma escrita erótica para subvertê-los. Assim, a monstruosidade é ressignificada para representar liberdade feminina e tensão frente às normas opressivas patriarcais através de uma escrita que mostra o lesboerotismo e os corpos livres de medo ou vergonha.

4.1 A vampira de “Os demônios de Renfield”

A presença do vampiro como elemento do gótico é essencial para a compreensão de como o lesboerotismo é apresentado em diferentes passagens do conto de Polesso, enquanto

⁴⁴ A autora se refere à mordida dos vampiros.

⁴⁵ No original: “In the dominant discourse, this kiss of blood[#] is a weakening device that played into male myths of menstruation, where women’s monthly loss of blood was associated with their pale, weak image” (Case, 1991, p.7)

fantasmas são normalmente associadas à “invisibilidade lésbica e a vida secreta e privada que lésbicas tem sido frequentemente forçadas a viver” (Palmer, 2019, p.2, tradução minha). Vampiros “com sua associação ao sexo transgressivo, sua secreta vida noturna e vitimização são como uma imagem para a transgressão e erotismo lésbico” (Palmer, 2019, p.2, tradução minha).

No conto, o foco é explorar o lesboerotismo considerando as dinâmicas de Eros e Tânatos que envolvem o erótico. O conto não fala só de decadência. Ele termina com o renascimento de Débora. Além disso, a narrativa também explora como o lesboerotismo é libertador para Débora, a partir do momento em que ela se relaciona com uma suposta vampira. Vanessa representa o que é proibido, erótico e transgressivo. Ela desafia as leis da mortalidade e da sociedade ao ser imortal e se relacionar com outras mulheres. Assim, a personagem Vanessa acentua a riqueza da simbologia do conto, que sugere a existência de uma vampira e instaura os elementos do gótico.

Já no primeiro contato entre Débora e Vanessa na boate, a vampira exerce um fascínio sobre Débora, que não se desvencilha ou tenta fugir do beijo e da mordida.

A tradição popular nos diz que se olharmos para uma vampira diretamente, nosso olhar será hipnotizado e preso ao dela, nos tornando vítimas. As teóricas feministas, cientes dessa qualidade do olhar vampiresco, analisaram e detalharam essa característica para descobrirem a analogia ao desejo. Assim que a mulher olha para o monstro, o olhar de horror a paralisa de um modo que a distância é superada. Em um estado de transe, a fascinação pode ser lida como uma resposta ao desejo lésbico. (Case,1991, p.10)⁴⁶

Dessa maneira, a aproximação e tensão entre as duas é explicada tanto pela característica vampiresca quanto pelo erotismo que as envolve. Débora é fascinada pela vampira, e conforme será narrado no conto, Vanessa a enfraquece e domina. Paz (1994, p.35) afirma que a atração entre amantes é involuntária e nasce do magnetismo secreto, embora seja também uma escolha. Conseqüentemente, o fascínio e paralisação de Débora por Vanessa é uma escolha da protagonista que não é apenas uma vítima da vampira. No relacionamento erótico, ambas protagonizam uma dança perigosa de beijos e mordidas sangrentas.

A personagem Vanessa é descrita já na página inicial como alguém dominante e sedutora, pela forma que conduz o encontro entre ela e a protagonista Débora. É Vanessa quem mantém Débora amarrada, orienta quando e em qual velocidade sua vítima deve beber

⁴⁶ Popular lore tells us that if we look at the vampire without the proscriptions that expel her, our gaze will be hypnotically locked into hers and we will become her victims. The feminists theorists, aware of the seductive quality of the vampire’s look, excavate the proscription to discover the desire below. [...] As the woman looks at the monster, her “look of horror paralyzes her in such a way that distance is overcome. Hers is an entranced look, and the fascination in it could be read as a response to lesbian desire. (Case,1991, p.10)

água antes de saciar a própria sede por sangue ao morder a pele de Débora. A vampira também “derrama o resto da água sem pressa sobre a mancha” (Polesso, 2021, p.93) e após passar a língua nos pontos vermelhos, Vanessa suga o sangue novamente. Como um prelúdio para a mordida, a água aparece associada ao sangue. Na festa em que as personagens se encontram pela primeira vez, Vanessa também inicia a aproximação enquanto dançam. Oferece bebida e após mostrar os dentes, morde o pescoço da protagonista. “Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, primeiramente, a origem da criação: fonte de todas as coisas, ela é mãe e matriz; é útero. Mas, assim como é fonte de vida, é também fonte de morte. É criadora e é destruidora.” (Ribeiro, 2009, p.112). A água oferecida por Vanessa é um convite para a morte de Débora, a destruindo conforme Vanessa suga seu sangue. É ao mesmo tempo sua âncora à vida e sua destruição ao trocar a água oferecida para saciar sua sede e limpar as feridas por sangue, também um elemento associado à vida.

A conexão sangue-vida também permitiu a interpretação do sangue como o receptáculo da alma, imbuindo esta substância corporal de um caráter divino percebido pelo simbolismo atribuído à cor vermelha, fonte do seu poder de acordo com a crença folclórica. Devido a esse fato, o vinho tinto foi identificado com o sangue e, na Grécia antiga, era consumido pelos devotos de Dionísio como um ritual de consumo do sangue do deus [...]. (Mireles, Barbosa, 2012, p.111).

Dioniso é frequentemente associado ao erotismo em decorrência tanto da origem de seu mito quanto dos cultos dionisiacos ainda na Grécia antiga. Segundo Calasso (1990), a presença do erótico está também no mito do surgimento de dois dos símbolos dionisiacos: videira e vinho. Quando o primeiro amor de Dioniso morre, uvas brotam do corpo de Ampelo e ao espremer os primeiros cachos entre as mãos, Dioniso observa a tintura vermelha em seus dedos e pensa finalmente provar o corpo de seu amado por meio do estado de embriaguez. Dioniso representa a transgressão e os excessos que contrariavam o ideal apolíneo da cultura helênica.

Nas orgias báquicas, a última etapa consistia no consumo da carne crua, a omofagia, de uma novilha que simularia uma criança (Lévy, 1997). Assim, a voluptuosidade e a crueldade se entrelaçam nessa prática assim como no ato da vampira morder sua vítima humana e sugar seu sangue. De forma quase religiosa, Débora deseja que Vanessa tome seu corpo e a livre da estagnação que ela vinha sentindo. Vanessa transgride os limites da humanidade por ser uma imortal que se alimenta do sangue de uma outra pessoa, se aproximando de Débora na festa e oferecendo bebida para ela como ritual de iniciação antes do beijo. “Ela aperta um copo contra os lábios de Débora. Débora bebe. A vampira aperta sua testa contra a de Débora e mostra os dentes pontiagudos [...] Tem a boca úmida da saliva da outra e um sono estranho que se reveza com as luzes” (Polesso, 2021, p. 99). A ritualística

existente entre oferecer a bebida antes de beijar é de forma análoga ao que acontecia nos rituais das orgias báquicas.

As orgias rituais, frequentemente ligadas a festas menos desordenadas, previam somente uma interrupção furtiva do interdito que se opunha à liberdade do impulso sexual. Algumas vezes, a licenciosidade limitava-se aos membros de uma confraria, como nas festas de Dioniso, mas ela podia ter, além do erotismo, um sentido mais precisamente religioso. Não temos senão um vago conhecimento dos fatos. Podemos imaginar a vulgaridade, a grosseria triunfando do delírio. Mas de nada adiantaria negar a possibilidade de uma superação desse estado onde se compõem o êxtase erótico, o religioso e a embriaguez, comumente ligada à orgia (Bataille, 1987, p.74).

Há um certo delírio por parte de Débora, tanto como consequência dos eventos anteriores com Moira, quanto pela festa e pela vampira que a deixa nesse estado. Débora já havia bebido ao longo do conto, porém ao estar com Vanessa, o álcool se torna um elemento importante do encontro erótico que começa na boate e tem seu desfecho no ambiente privado. Assim, de forma similar aos antigos cultos dionisíacos, o encontro na boate simula a orgia báquica. “Por intermédio da *mania*, Dioniso faz com que seus fiéis sofram a mesma crueldade da qual foi vítima – ele foi perseguido por Licurgo, e retalhado e devorado pelos Titãs” (Levy, 1997, p.235). Vanessa estava na casa de Débora e, coincidentemente, também na festa, em uma perseguição cujo fim se concretiza quando Débora permite que Vanessa a domine e a devore. Dessa maneira, a voluptuosidade das bacantes acompanha a crueldade delas assim como ocorre com a vampira, “pois ao satisfazerem seus instintos sombrios elas podem reviver a paixão do deus que as possui” (Lévy, 1997). O vampiro como representação do erotismo dionisíaco ocorre com a transformação de seu parceiro em outro vampiro através da mordida. Assim, é uma representação da iniciação sexual e da continuidade dos parceiros que almejam a união pela eternidade ao mesmo tempo em que serve de alimento para o outro.

Era comum a representação das mênades junto de Dioniso, sendo ele um deus caracterizado pela androginia e ligação ao feminino. As mênades eram responsáveis por realizar rituais de dança e cerimônias orgiásticas, sendo consideradas como o perigo das mulheres sem supervisão de um homem na Grécia antiga. Parte dos rituais devotos a Dioniso envolvia uma energia selvagem que era “imbuída nelas pelo deus, o que causava às suas adoradas a experiência de frenesi e mania. Essa devoção extasiada era acompanhada por uma cacofonia de música” (The Collector, 2021, tradução minha). No conto, o encontro erótico de Vanessa e Débora se inicia em uma festa a fantasia para celebrar a sexta-feira 13. O ambiente é marcado por música alta, luzes intermitentes e pessoas fantasiadas com a maior variedade de personagens do terror popular. Já no outro momento em que estão juntas, dançando de maneira lenta, a música continua sendo presente, porém substituída pelo som de um órgão.

O álcool, a música e o desejo das personagens são alguns dos elementos transgressores durante o encontro na boate. Além disso, o conto transgride os padrões sociais, através do grotesco e dos personagens fantasiados. “Esqueletos luminosos, monstros, odaliscas pálidas, bruxas, bailarinas mórbidas, diabos, drags” (Polesso, 2021, p.98) fazem parte do público que dança ao “bate-estaca pavoroso” e absortos na festa, se tornam alheios ao momento em que Vanessa morde e suga o sangue de Débora. A subversão dionisíaca estava presente na sua base de fiéis que reunia pessoas independente de classe social ou gênero, além de revelar uma força feminina do deus ao associá-lo com o noturno e por consequência, sendo considerado afeminado (Lévy, 1997). Dessa maneira, sejam homens vestidos como *drag queens* ou a variedade de grupos diferentes na boate, a boate é um espaço de transgressão e manifestação dionisíaca.

Há um certo padrão no comportamento da vampira, sempre oferecendo bebida, seja água ou álcool, antes de saciar a própria sede de sangue. Ambas as personagens buscam na outra o que lhes falta. Em Vanessa, conforme sugerido no conto, falta a humanidade e o sangue como elemento da vida que ela já não possui; em Débora, falta o sentimento de estar de fato viva, distante da letargia e de seus demônios pessoais. É através do erotismo que ambas experimentam a continuidade, Vanessa com o sangue que lhe mantém entre os vivos, e Débora com as novas sensações descobertas naquela noite.

Vanessa se aproxima em um momento no qual Débora chora na boate, aproveitando da vulnerabilidade momentânea de Débora. “Há uma tendência nos estudos acadêmicos contemporâneos em assumir que vampiros foram modificados completamente, abandonando a sede de sangue e comportamentos homicidas, para dar lugar a performances apaixonadas que pouco tem a ver com assassinatos e medo”⁴⁷. Entretanto, no conto analisado é possível ver como a personagem Vanessa é atravessada ainda pelo desejo de sangue aliado aos impulsos eróticos vividos com Débora. Esse anseio coincide com o fato de Débora estar menstruada, o que sugere uma conotação sexual, recorrendo a simbologia de Eros como vida e sexo. Isso porque o sangue é um elemento vital e no conto ele está situado na genitália.

Como mencionado anteriormente, a prática do consumo da carne era comum em rituais sob o olhar religioso. A isso se assemelha o vampirismo e todo o seu ritual que inclui o primeiro contato de maneira sedutora entre vampiro e sua vítima, a mordida e a eventual

⁴⁷ There is a tendency in contemporary scholarship to assume that vampires have completely changed, abandoning their blood-thirsty, murderous ways, and embracing love-sick performances that have very little to do with killing and fear, instead.” (Piatti-Farnell, 2014, p.9)

morte ou transformação de suas vítimas. No conto, a sequência de eventos se dá pela traição na sala, um anúncio que inexplicavelmente chega a Débora, a oferta da bebida, a mordida e a morte final.

Ainda que o vampirismo (ato de se alimentar de sangue humano) não possa ser considerado como canibalismo, Vanessa prepara ritualisticamente o sacrifício de Débora, que cede seu corpo e sangue à vampira. A personagem oferta a bebida de maneira similar que acontece em outros rituais religiosos: vinho como sangue de Jesus Cristo e a relação dionisíaca mencionada anteriormente. Dessa maneira, Vanessa se coloca na posição religiosa e ritualística de preparar Débora, oferecendo-lhe de forma erótica a troca pelo sangue humano. A protagonista aceita a bebida e a troca se conclui com as repetidas mordidas na noite. Mesmo que o vampirismo e o canibalismo sejam considerados tabus dentro da humanidade, Débora viola o interdito e transgride o tabu para atingir o prazer através do sacrifício e desejo.

A carne humana comida é então considerada sagrada: estamos longe de uma volta à ignorância animal dos interditos. O desejo não recai mais sobre o objeto que teria cobiçado o animal indiferente: o objeto é "interdito", é sagrado, e é a interdição que pesa sobre ele que o conduz ao desejo. O canibalismo sagrado é o exemplo elementar do interdito criador do desejo: o interdito não cria o sabor da carne, mas é a razão por que o "piedoso" canibal a consome. (Bataille, 1987, p.47)

A vampira não apenas é quem se mantém no controle ao deixar Débora amarrada, como também orienta que a protagonista beba água e conduz a velocidade em que a humana o faz. A água aparece como um alívio da sede que Débora sente, mas também para limpar o sangue que verte da mordida provocada por Vanessa. Já no final do primeiro parágrafo que cumpre a contextualização do conto, as personagens se beijam enquanto Débora perde o foco e o resto de suas forças, enfatizando a *petite mort* como complemento indissociável do erotismo.

Assim, Vanessa age como elemento essencial para a compreensão do lesboerotismo no conto. Desde a escolha da fantasia de vampira, que revela uma duplicidade característica de Eros, até a conquista e desejo entre as personagens, todo o contato entre elas é marcadamente lesboerótico. A morte, a violência e o desejo mesclados à dor não são ao acaso. De fato, pertencem ao universo vampiresco que envolve a mulher fantasiada e sua amante. Porém, também fazem parte de uma vertente do erótico. Por essa razão, a vampira de Polesso apresenta o monstruoso em uma duplicidade com o desejo, conduzindo a experiência lesboerótica entre as personagens através do horror e do erótico.

4.2 O erótico e a dor

Através da ambiguidade própria dos domínios do erotismo, medo, dor e desejo, a relação entre Débora e Vanessa é marcada por uma conexão fatal e quase predestinada. É Vanessa quem está com Moira no início do conto, embora Débora não saiba disso. No decorrer do conto não temos informações sobre Vanessa, uma vez que a narração é centrada em Débora, é a vampira que se aproxima da vítima na festa. A relação predatória entre Vanessa e Débora configura um aspecto importante do erotismo que é a conquista, e para os vampiros, a caça. Quando Débora chega em casa e presencia a traição de Moira no chão da sala, “há uma cabeça cujos cabelos estão esparramados, caídos, misturados ao tapete. Essa cabeça é de uma mulher com costas ossudas que, ao ver Débora, se assusta” (Polessso, 2021, p.94). Paradoxalmente ao susto que Débora terá posteriormente ao ver os dentes de Vanessa na festa, a vampira se assusta ao ser pega sobre o ventre de Moira. Ao fim do conto, enquanto as personagens Débora e Vanessa estão sexualmente envolvidas, é informado que Vanessa é “a mesma mulher que dias atrás estava em sua sala. Com a língua entre as pernas de Moira. Mas Débora não sabe. Ela não vai saber” (Polessso, 2021, p.99). O que poderia ser apenas coincidência narrativa, pode também ser interpretado como uma caça de Vanessa, assim como mencionado anteriormente.

O conto não segue uma linearidade padrão, se iniciando já com os eventos que serão apresentados e descritos ao final do conto. Débora, a protagonista, se encontra amarrada em um ambiente estranho, caracterizado com cortinas vermelhas, discos de Leonard Cohen (músico canadense que trazia sexualidade, religião e morte como temas principais em suas obras), um pequeno altar em uma parede preta com velas, estátuas e desenhos feitos com giz de cera. A descrição do ambiente com elementos do ocultismo é um aviso ao leitor em relação à temática que será abordada no conto, e que difere consideravelmente dos outros presentes na coletânea.

Ainda em relação ao quarto que Débora está, é descrito que ela está pendurada por uma “corda de sisal grossa com as pontas revestidas em couro cru que descem de dois ganchos presos no teto” (Polessso, 2021, p.92). Estando amarrada há quatro horas, a protagonista já não possui forças para se manter de pé. Assim, as primeiras sensações presentes no conto são de confusão e dor em decorrência das manchas arroxeadas em seus pulsos. A presença da dor ao longo do conto é constante, ora sendo associada com irritação pela enxaqueca, ora com prazer. Antes caracterizada como algo que lhe incomodava profundamente, o incômodo é substituído pelo prazer quando Débora está com Vanessa. Na cultura popular, o relacionamento entre um humano e um vampiro é constantemente

associado a dor. A mordida em si é um dos exemplos emblemáticos do paralelo entre algo que tanto pode causar dor, como também prazer. De forma semelhante, dois temas comuns às histórias de vampiro são o amor e morte, elementos fundamentais do erotismo.

Durante as sete páginas do conto, Débora sofre com dores incessantes. A primeira a ser informada são as dores causadas pelas amarras e pela posição que se encontra. Porém, a história se concentra em uma oposição entre as dores da enxaqueca e as causadas por Vanessa que a morde e se apossa de seu corpo. Seu corpo pulsa de dor e é tensionado pela presença dos minis demônios que tornam a enxaqueca pior. De forma análoga à parte do corpo que vampiros, e na sequência, Vanessa, costumam morder, Débora sente seus vasos sanguíneos saltarem.

Esses demônios têm cascos ⁴⁸e pisoteiam em voltas, fazendo com que a enxaqueca invada a cabeça toda, tensionando seu pescoço. Uma veia salta. Ou artéria. Ela não sabe. Ouviu dizer que veias não pulsam, as artérias pulsam. Apenas onde o sangue é novo, limpo e se alastra com oxigênio para todas as células do corpo é que as coisas pulsam, mas Débora não acredita que veias não pulsem. Mesmo com sangue velho, asfíxiado. (Polessio, 2021, p.93)

Segundo Meireles e Barbosa (2012, p.111), os rituais que se referem ao sangue contribuíram para o desenvolvimento do folclore que associa sangue e alma. Ao penetrarem na consciência popular, em específico no Leste Europeu (região também de origem de mitos sobre vampiros que inspiraram personagens na literatura), a palidez e a ausência de calor corporal em decorrência da falta de circulação sanguínea, eram considerados como abandono da alma e prova de que o indivíduo havia de fato morrido. Para Débora, mesmo com o sangue asfíxiado ainda há pulsão e vida correndo. Diferente da crença popular, o sangue morto sem circular oxigênio e sujo não caracteriza falta de pulsão. Comparando o pensamento da personagem acerca do próprio corpo com as características físicas da vampira que já não circula sangue e oxigênio, é possível considerar que para Débora, ainda há vida e pulsão em Vanessa.

O que se inicia como uma enxaqueca que a faz voltar mais cedo do trabalho se desenvolve para uma dor que se estende por dias. Durante todos os dias subsequentes, Débora procura sentir algo que não seja enxaqueca, até mesmo se auto infligindo dor com cacos de vidro. É o desejo pelo sentir que move os acontecimentos da narrativa. O desejo de sentir a continuidade que não encontrou com Moira, uma vez que ela a traiu; o sentir de uma angústia cujas lágrimas não saíam; o sentir de uma dor e prazer só encontrados no momento em que

⁴⁸ A caracterização dos demônios mais uma vez faz alusão ao deus Dioniso, uma vez que um dos seus símbolos são os faunos/sátiros.

conhece Vanessa. Moira, assim como o nome sugere, está vinculada à morte.⁴⁹ A Moira de Polesso é responsável por precipitar Débora a um estado depressivo, equivalente à morte em vida, uma vez que Eros é impulso de vida. Ou seja, o erotismo se vincula a Eros e Tanatos, os polos antitéticos, o estado depressivo ou luto vivido por Débora equivale ao oposto de Eros. Todavia, Débora encontra Eros ironicamente naquela que simbolicamente está fantasiada de morta, a vampira. Seguindo a oposição entre vida e morte, Débora se sentirá viva quando se encontra amarrada no início do conto, sugerindo o sacrifício final, de matriz sádica.

Ainda que estivesse em um local desconhecido com uma mulher que lhe mostra os dentes e a assusta, Débora não foge, tampouco continua com medo. A relação de medo e desejo é comum e compreensível para o erotismo, pois é nos

momentos de pleora em que os animais estão dominados pelo desejo sexual são momentos de crise de seu isolamento. Nesses momentos o medo da morte e da dor é ultrapassado. Nesses momentos, o sentimento de continuidade relativa entre animais da mesma espécie, que não cessa de manter à parte, mas sem graves consequências, uma contradição da ilusão descontínua, é bruscamente revigorado (Bataille, 1987, p.65).

A experiência erótica vivida por Débora confirma um impulso de vida que “se aproxima do impulso de morte, elevado e confirmado até o extremo. O eros é o médium da elevação da vida até a morte” (Han, 2017, p. 50) porque mesmo que a atividade erótica seja inicialmente uma inundação da vida, o objeto da busca psíquica não é estranho à morte. Procurando se sentir viva através da dor, Débora sente a inundação da vida quando está com Vanessa, ainda que esteja aos poucos morrendo conforme perde o sangue que alimenta e mantém Vanessa viva. A relação entre as duas é inversamente proporcional, sendo também assimétrica, conforme discutido no capítulo anterior. Débora sente a vida renascer através do corpo de Vanessa, e a partir disso, nada mais importa do que a experiência lesboerótica entre as duas.

Débora não se afasta quando é mordida pela primeira vez, tampouco demonstra vontade de ir embora enquanto Vanessa a amarra, morde, domina e a enfraquece. Com requintes de sadomasoquismo, a protagonista sente prazer e se sente viva enquanto é dominada pela vampira. “Aproxima a boca de seu pescoço e morde com força. Débora se assusta. É a primeira vez que realmente sente alguma coisa em dias” (Polesso, 2021, p.99). Através do susto e da dor, Débora sente que está viva, diferente de toda apatia que ela sente ao longo do conto, com exceção de sua enxaqueca mascarada pelos remédios. A forma

⁴⁹ Moiras, Parcas e Queres estão vinculadas à morte. São anunciadoras da morte ou responsáveis por cortar o fio da vida. Além disso, Moira, “o destino cego, em tese, é fixo, imutável, não podendo ser alterado nem pelos próprios deuses” e é a personificação do destino individual (Brandão, 2014, p.1051), um destino em que cada indivíduo possui sua moira.

violenta e sedutora que Vanessa trata Débora é inebriante para a protagonista, que afirma morrer e acordar enquanto é beijada após a mordida (Polesso, 2021, p. 99). “A violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema” (Bataille, p.1987, p.30). Débora fica fascinada por Vanessa, ainda que a vampira a assuste. Essa fascinação é própria dos domínios do erotismo, uma vez que o caráter abismal é imposto pelo erotismo. Para a protagonista, o desejo arde como uma chama, a matando aos poucos para que se sinta viva.

A morte é um elemento importante tanto para as teorias de Bataille (1987) e Han (2017) quanto para a experiência erótica no conto. Para a protagonista, a morte é a redescoberta da própria vida através do encontro com Vanessa. É na passagem para a cupidez erótica que atua o fascínio fundamental da morte (Han, 2017) e sem ela na experiência erótica, não haverá amor (Bataille, 1987). Fascinada pelo perigo que Vanessa oferece, Débora encontra o sentimento de estar viva quando está em uma situação que lhe ameaça. Enquanto Vanessa suga o sangue de seu pescoço, Débora se regozija ao finalmente sentir algo após os dias letárgicos que viveu. Ainda que sinta suas forças se esvaindo, a protagonista continua na dança erótica que ao mesmo tempo lhe mata e devolve a vida. “Amolece. Segue. As pernas afrouxam, mas anda. Morre e acorda. Morre” (Polesso, 2021, p.99). Através do encontro que coloca sua vida em risco, Débora sente que toda a letargia e, como descrito pela protagonista, um pesadelo, que lhe acompanhou nos últimos dias pode se dissipar. Quando morre em Vanessa, Débora retorna a si mesma, pois o poder de Eros implica uma impotência que faz o indivíduo se perder para um outro que novamente o coloca de pé (Han, 2017, p.49).

Na psicanálise freudiana, enquanto o prazer é um meio termo entre excesso e falta, a pulsão de morte é “uma satisfação que excede ao prazer e, ao contrário da pulsão sexual, produz desconexões” (Holck, 2006, p.227). Débora vive no limiar da pulsão de morte ao longo do conto, mantendo comportamentos autodestrutivos, procurando sentir algo. Ela consome álcool, come mal, se machuca com cacos de vidro, vive sem saber que dia é, apenas dormindo e acordando. Em oposição a essa autodestruição, Débora descobre que por meio de sua aniquilação em Vanessa, ela pode se inscrever em outros termos, mudando a forma como sente dor e a percebe em sua vida. Assim, a protagonista experimenta o paradoxo de se sentir viva estando tão perto do abismo da morte. Longe de ser apenas uma experiência erótica que lhe causa prazer físico, o encontro erótico com Vanessa lhe devolve o desejo pela vida. É a vampira que, com sua boca, pode matar Débora, mas também suga e cospe os demônios (Polesso, 2021, p.99) que perturbavam Débora durante todo o conto, sendo a única coisa que

ela era capaz de sentir. Vanessa substitui a dor cotidiana causada pelos demônios na vida de Débora, ora advindos da enxaqueca, ora do término, trazendo novas experiências que as conectam tanto física quanto emocionalmente ao permitir que Débora sinta estar viva novamente.

Ainda na psicanálise, Holck (2006) analisa a perspectiva lacaniana e a erótica que o autor apresenta a partir de Sade.

De Sade, Lacan (1960-1961/1991) retira a idéia de duas mortes: a primeira morte estaria ligada ao fim da vida, seu desenlace acidental ou na velhice; a segunda morte é relativa à pulsão de morte e define-se sob a fórmula paradoxal de que o homem aspira a aniquilar-se para eternizar-se, inscrever-se em outros termos do ser, como ocorre no espaço da tragédia antiga. (Holck, 2006, p.232).

Em “Os demônios de Renfield”, a morte não é apenas como a primeira é descrita, sendo o fim da vida. Ela é a consumação do prazer máximo que um corpo pode alcançar. Diferentemente do que acontece com outros animais, o sexo entre seres humanos não visa unicamente a procriação, sendo também a exploração dos prazeres corporais e coloca em questão a experiência interior, ou seja, é uma busca psicológica. Origina-se, supostamente, quando se tem consciência do fim da vida (Bataille, 1987). A partir disso, o que seria a “primeira morte” para Lacan, é dissolvida em “pequenas mortes” ao longo da vida. Essas pequenas mortes são o orgasmo, no qual o indivíduo perde o controle pleno de seu corpo e se entrega ao prazer. Por essa razão, Débora morre e acorda para morrer de novo. Ela aniquila-se em sua relação com Vanessa, se inscreve em outros termos e acorda para reviver a mesma experiência. Ela morre inicialmente quando está dançando e é mordida, mas ainda que sinta medo, Débora prossegue em seu encontro ao ponto de estar, posteriormente, em um quarto amarrada por Vanessa.

No conto, o caos que Débora sentia era em decorrência da falta de percepção dos dias e da sensação de decadência no relacionamento. Nesse sentido, a protagonista se perdia nas datas, sem saber quando era dia e quando era noite, ao acordar apenas para tomar remédio para enxaqueca e dormir novamente. Aliado a isso, Débora se sentia deslocada e vazia em sua própria casa, uma vez que estava sem a presença de Moira. Entretanto, a desordem se apresenta como ausência de controle por parte de Débora após conhecer Vanessa. Ela aceita ser amarrada e abandonar o espaço central do controle de sua vida para que Vanessa a toque. “Débora está amarrada. Vanessa encontra sua artéria. Ela pulsa em descompasso. Débora ensaia um grito. E cala. Vanessa morde, suga, engole, morde, suga, cospe os demônios” (Polesso, 2021, p.99). Nas linhas finais do conto, o silêncio após o grito pode ser interpretado tanto como o silêncio da morte de Débora, quanto como a realização de que Vanessa está

cuspidando seus demônios e lhe tirando da desordem pós término, além de sugerir o ápice da relação erótica, o orgasmo.

O silêncio inconclusivo deixa em aberto possibilidades sobre o desfecho erótico das personagens. Débora pode ter morrido tanto de forma literal quanto pela *petite mort*, o orgasmo. Seja no orgasmo ou na morte, Débora se encontra a partir do contato com Vanessa. Assim, “o amor, enquanto conclusão absoluta, atravessa a morte. É bem verdade que morremos no outro, mas dessa morte surge um retorno a si mesmo” (Han, 2017, p.47). O erótico permite que Débora tenha acesso ao conhecimento de si mesma, explorando novas sensações, não temendo a morte e se entregando à Vanessa. Conforme observado por Loehnen (2024), quando mulheres se soltam e permitem experimentar prazeres no próprio corpo através do orgasmo, elas ressuscitam e voltam renovadas. Por essa razão, é com a morte e com o lesboerotismo que Débora silencia seu grito e retorna a si mesma.

Nesse sentido, lesboerotismo em “Demônios de Renfield” pode ser compreendido como uma forma profunda e única de autoconhecimento, na medida em que Débora descobre sobre si mesma ao se entregar à Vanessa. Além disso, o lesboerotismo rompe com os paradigmas heteronormativos que historicamente moldaram a compreensão do desejo e da identidade feminina. Ao narrar o desejo entre Débora e Vanessa, o lesboerotismo no conto afirma a autonomia do corpo da protagonista e a legitimidade de suas experiências sensoriais com a vampira. Essa troca de experiências culmina na descoberta do outro, Vanessa, e no reencontro de si mesma. Assim, no lesboerotismo, o desejo e o medo tornam-se instrumento de emancipação e de construção de um saber sobre si.

4.3. Amor, dependência e continuidade

Conforme discutido anteriormente, a presença da vampira é essencial para o conto. O vampiro não apenas simboliza o gótico e o erótico, mas também graças aos “seus instintos entre assassinato e erotismo, tem sido conquistado pelo mercado mainstream e transformado em ícones de mudança e conflito” (Piatti-Farnell, 2014, p.6, tradução minha). Diferentemente de histórias clássicas vampírescas nas quais a mudança central seria a passagem de humano para um ser imortal, Vanessa representa uma mudança após o conflito de Débora e Moira. A vampira traz liberdade para uma humana que se sentia apática e dependente no relacionamento recém acabado. Assim, Vanessa traz duas mudanças. A primeira instaura o estado de luto (Tânatos), enquanto a segunda traz impulso vital (Eros). Configurada pela experiência erótica, a mudança na vida de Débora é o autoconhecimento e a conexão com outra mulher.

Primeiramente, o relacionamento de Moira e Débora não pode ser definido como amoroso⁵⁰. hooks entende o amor como uma ação e o relacionamento tóxico, ou marcado pela dominação patriarcal, indica que o amor fracassou. O relacionamento entre Moira e Débora é marcado por esse fracasso. A traição não era a primeira por parte de nenhuma das duas, não haviam fotos juntas ou registros que marcassem que Moira havia morado na casa e o motivo que ainda mantinha aquele relacionamento era o sentimento de dependência entre elas. Antes de dormir no dia em que a traição se confirma, Débora “pensa que aquilo tudo era uma consequência. Consequência um tanto adiantada de uma briga. Uma briga que se arrastava há meses. Meses que tinham sido cruéis. Cruéis como a imagem de Moira e da mulher no meio da sala” (Polesso, 2021, p.94). Afirma até mesmo que sabia desde o início que Moira era um erro. Porém, “não consegue desfazer a relação de dependência que criaram, não era a primeira traição, ambas já tinham procurado em outras aquilo que lhes faltava juntas” (Polesso, 2021, p.97).

hooks (2021) analisa como os relacionamentos se desenvolvem sem o amor e as consequências que isso traz. Para a autora, há uma normalização das mentiras e ausência de amor, fazendo com que muitas mulheres não conheçam de fato o sentimento que é ser amada. Dessa maneira, o amor é substituído por codependência e posse, fazendo com que o verdadeiro amor⁵¹ não só não é experimentado, como também é erroneamente compreendido. Moira e Débora são exemplos de um relacionamento sem amor. Ambas procuram pelo amor em relações com outras mulheres, já que entre elas não há sentimento amoroso. Entretanto, mesmo com essa busca pelo amor, fica evidente que não o acharam em outra pessoa, uma vez que continuam juntas até a traição final de Moira. Por acreditar que não conhecerão um amor completo, Débora e Moira enveredam para o que hooks (2021, p.54) chama de acomodação de estratégias para amenizar a dor e aumentar o prazer em relacionamentos românticos. Assim, aceitam e se conformam com um relacionamento que é baseado em traições mútuas para amenizar a ausência de amor entre elas.

Quando uma alma é impulsionada por eros, ela “produz coisas belas e sobretudo ações belas, que possuem um valor universal. [...] Quando o amor é profanado, hoje, e transformado em sexualidade, o traço universal do eros também se retira dele” (Han, 2017, p.75). A vida de Débora já não possuía amor e erotismo, sendo apenas a experiência de sua

⁵⁰ Conforme discutido em seções anteriores sobre o amor, e posteriormente nesta mesma seção, a definição de amor e relacionamento amoroso é adotada seguindo a proposta de bell hooks.

⁵¹ hooks define o amor como uma ação que envolve cuidado, respeito e compromisso permitindo crescimento mútuo. Assim, a autora entende o amor como “a vontade de se empenhar ao máximo para promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa” (hooks, 2021, p.52).

sexualidade. Isso já está simbolizado no nome de sua parceira: Moira. Já não há o desejo de viver que o erotismo pode proporcionar, nem harmonia ou reavaliação da qualidade de vida (Lorde, 2019, p.69). Ao contrário, Débora se encontra tão letárgica e desgastada pelo relacionamento com Moira que mesmo diante da raiva pela traição, apenas segue para o quarto a fim de acabar com sua dor de cabeça. Han (2017) analisa como os relacionamentos atuais são dominados pela cupidez, uma das partes de eros que dirige a alma. *Thymos* é traduzido como coragem na obra de Han (2017) e o autor utiliza a ira como um exemplo do sentimento que faz parte do eros platônico. É através do *thymos* que surge algo novo a partir de um rompimento radical (Han, 2017, p.76). Ao descobrir a traição, Débora é tomada por uma ira que rompe com o vigente e faz surgir um novo estado, sendo este de letargia. Ainda que passe por uma fase introspectiva e com ausência de um sentir ao estar enclausurada em sua casa, Débora rompe com o relacionamento já fracassado e marcado por dependência emocional. De fato, o caso amoroso entre Moira e Débora fracassa em decorrência do que hooks (2024) chama de dominação/violência patriarcal, sendo também um atributo feminino. Mesmo quando presencia a traição, Débora não reage; quando sente falta de Moira, sabe que não deve ir atrás e se entrega à letargia.

O eros, que segundo Platão, dirige a alma, tem o poder sobre todas as suas partes: cupidez (*epithymia*), coragem (*thymos*) e razão (*logos*). Cada uma das partes da alma possui sua própria experiência de prazeres e interpreta o belo conforme seu modo próprio. [...] Hoje ele⁵² evita aborrecimentos e insatisfações. Falta a essas a negatividade da ruptura. E assim permite-se a permanência do estado vigente. E, sem eros, decai também o logos num cálculo impulsionado por dados, que não podem contar com o acontecimento, com o ingovernável (Han, 2017, p.76).

A letargia e estagnação no estado de Débora somente se interrompe quando ela encontra Vanessa. É a vampira quem interrompe a inércia de Débora através do erotismo, faz com que ela descubra novas fontes de prazer e que conheça a si mesma, explorando a vida e o sentido de estar viva. O que está em jogo não é a exploração de uma sexualidade, e sim do autoconhecimento decorrente do erótico. Débora deixa de procurar na outra pessoa algo que lhe faltava, passando então a identificar na própria experiência o que a fazia sentir viva.

Com Moira, Débora tentava encontrar o que faltava para se sentir completa. Essa busca pela falta é identificada por Bataille (1987) ao teorizar a continuidade dos seres. Uma vez que somos seres descontínuos, procuramos a continuidade através do contato com o outro. Entretanto, por mais que tentemos nos aproximar do outro, sempre haverá um abismo entre as duas pessoas envolvidas. Compreender isso é necessário para que a relação se desenvolva e para que haja amor no relacionamento. O medo, a ruptura e a negatividade

⁵² Aqui o autor se refere ao *thymos*.

fazem parte de um relacionamento amoroso, e somente quando aceitamos o risco, é possível conhecer o amor. Como citado em capítulos anteriores, a experiência erótica é marcada pela ambiguidade. Carson (2022) ressalta essa ambiguidade através do paradoxo e da sensação de “doce-amargo”. Enquanto a doçura é óbvia, o amargor do erotismo não é. “A palavra grega eros denota ‘querer’, ‘falta’, ‘desejo pelo que não está lá’. Quem ama quer o que não tem. É, [...] impossível para o amante ter o que deseja se, assim que ele tem, não quer mais” (Carson, 2022, p.27).

Em seu livro, hooks (2021, p.32) traz a fala de Harold Kushner sobre a preocupação com uma cultura cínica em relação ao amor e como as pessoas possuem tanto medo da dor e decepção que renunciam às possibilidades do amor e da alegria. Pela dependência criada entre elas, e tendo medo de uma possível dor da separação, Débora não consegue finalizar o relacionamento ao mesmo tempo em que busca pelo amor que lhe falta. Estando presa em um relacionamento sem amor, o erotismo não consegue alcançar outras áreas de sua vida. Evita o confronto a fim de evitar a negatividade da relação e também não se desvencilha de Moira, embora saiba que não será feliz com ela.

Por ser filho da pobreza, Eros nos provoca uma busca no outro para encontrarmos o que nos falta. Acreditamos que poderemos nos sentir completos em um relacionamento perfeito e livre de negatividade. Entretanto, “cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. [...] Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade” (Bataille, 1987, p.11). Débora deve aceitar que não haverá conexão com outra pessoa em que encontrará o que lhe falta. Com Vanessa, a protagonista encontra o erótico que lhe abre portas para novas descobertas e por um breve momento ela encontrará a continuidade. Ainda assim, segundo Bataille (1987), a continuidade não é eterna, e logo o indivíduo volta para o estado de descontinuidade. Somente na morte é que Débora alcança a continuidade. Assim como a morte é simbólica, a continuidade é ilusória. Com a mordida final de Vanessa, Débora se cala enquanto a vampira suga seus demônios. O silêncio da morte é a constatação de que Débora encontrou o que procurava: o que lhe faltava era o erotismo vivido com Vanessa. Na morte, Débora encontra o sentimento de continuidade que não tinha no relacionamento com Moira.

Ao se entregar para Vanessa, Débora aceita o que pode lhe acontecer, ainda que seja a morte. O erótico a domina e a faz perceber os sentimentos que ela vinha negligenciando desde que estava com Moira. Se não podemos definir o relacionamento entre elas como amoroso, o mesmo não pode ser feito entre Vanessa e Débora. “O amor é atração por uma

única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (Paz, 1994, p.34). Débora encontra sua própria alma conforme Vanessa a devolve após sugar e cuspir os demônios da humana com suas mordidas. A humana aceita que deseja o corpo da vampira, acreditando que é o corpo dela que a libertará de seu pesadelo ao esfregar o rosto no ventre de Vanessa. Segundo (Lévy, 1997), os ritos dionisíacos representavam também o esquecimento do passado através da tragédia báquica. Débora, de maneira similar, deseja esquecer o que passou, se entregando por completo à Vanessa. Nesse sentido, o relacionamento entre as duas configura uma cena erótica na qual ambas escolhem dominar e ser dominadas pelo erotismo.

“Muitos de nós desejamos amor, mas nos falta coragem para correr riscos. Embora sejamos obcecados com a ideia do amor, a verdade é que a maioria de nós leva uma vida decente, relativamente satisfatória, ainda que sintamos falta de amor” (hooks, 2021, p.53). A falta de amor faz com que a briga que durava meses entre Débora e Moira se arraste e seja mais tolerável do que a ideia de uma separação. O erótico é temido por ser capaz de nos empoderar e fazer com que exijamos mais de nós mesmas além de nos forçar avaliar cada aspecto da nossa existência com honestidade (Lorde, 2019, p.71). Durante os dias que seguem à partida de Moira, Débora constantemente avalia sua vida amorosa, utilizando dos exercícios que a terapeuta ensinou. Também sonha que Moira chorava e tentava acordá-la para pedir desculpa. Esse período de reclusão em sua casa faz com que Débora se questione sobre sua própria vida e se arrisque em uma boate para experimentar algo novo. Ao decidir sair em busca de ar, Débora se arrisca e permite que viva o erotismo ao lado de Vanessa.

O lesboerotismo envolve o autoconhecimento e Débora descobre mais sobre o próprio prazer ao lado de Vanessa. Finalmente se permite chorar e sentir as lágrimas em seu rosto. Permite que Vanessa sugue e cuspa os demônios que lhe atormentavam, dança e sente que está livre dos dias apáticos que seguiram em sua vida. A partir do contato com Vanessa, Débora sente uma conexão consigo mesma. Para Lorde (2019, p.70), a autoconexão compartilhada é um lembrete do gozo e da capacidade de sentir. A partir do momento que se tem conhecimento da capacidade para o gozo, isso exigirá que a vida inteira seja vivida com a compreensão dessa possibilidade de satisfação. Dito isso, graças a relação erótica vivida com Vanessa, Débora se liberta e descobre o prazer em estar viva naquele momento. O desfecho do conto permite compreender o sexo casual com um final relativamente trágico ao narrar Débora amarrada como parte do jogo sádico no qual ela se encontra com Vanessa.

5. CONCLUSÃO

Este trabalho contou com três capítulos que visaram a análise da coletânea de contos *Amora* de Natália Borges Polezzo. Os capítulos foram divididos conforme eixo temático de cada um: o primeiro capítulo analisou a presença do lesboerotismo de forma geral na obra, enquanto o segundo se dedicou ao conto “Flor, flores, ferro retorcido” e o último foi uma análise de “Os demônios de Renfield”. Ao longo de todo o processo de escrita, a presente dissertação foi norteadada pelos princípios e teorias feministas, em especial pela noção de lesbofeminismo, uma vez que *Amora* é singular ao abordar somente histórias protagonizadas por mulheres lésbicas. O que partiu de um interesse particular e pessoal ainda durante o Trabalho de Conclusão de Curso durante a graduação, se tornou uma dissertação que objetivou analisar os contos de *Amora* sob uma perspectiva lesboerótica, propondo o termo não apenas como nomenclatura, mas também como possibilidade de leitura dos contos.

Na tradição literária, é comum a representação das relações entre mulheres lésbicas com foco nas relações sexuais e através de visões estereotipadas, ignorando as subjetividades e as características que pudessem dar maior profundidade para essas personagens. Nesse sentido, *Amora* apresenta uma diversidade de relações lesboeróticas, e as narrativas do livro apresentam complexas relações sociais, afetivas e interpessoais vividas por mulheres lésbicas. As personagens dos contos de Polezzo não experienciam somente lesbofobia ou descobertas sexuais, mas também término, relações familiares conturbadas ou bem consolidadas, medo da morte e do envelhecimento, intrigas entre amigas e memórias de infância. Por essa razão, as personagens de Polezzo não são definidas e reduzidas a sua sexualidade, mas sim apresentam como o fato de ser lésbica é parte da identidade de mulheres sem reduzi-las a um estereótipo.

As personagens lésbicas que são retratadas em *Amora* não são descritas sob a perspectiva única de serem lésbicas como centro da narrativa, mas sim como a sua vivência é atravessada por esse fator. É indispensável considerar como isso afeta os afetos desenvolvidos entre elas e as problemáticas enfrentadas pelas personagens. A experiência erótica entre mulheres lésbicas possui especificidades diferentes das vividas por mulheres heterossexuais ou homens gays. Consequentemente, nomear esse tipo de experiência e marcar que se trata unicamente do erótico entre mulheres também é necessário, utilizando a expressão lesboerotismo para retratar essa experiência.

Na coletânea, existe um foco nas representações lesboeróticas porque o erotismo é a parte problemática dos indivíduos, conforme observado por Bataille (1987). Não há como representar toda a complexidade das personagens se essa representação não passar pelo

erótico. Polesso escreve suas personagens sob um olhar atento e minucioso, passando diretamente pelo que há de mais íntimo e subjetivo nas personagens. Nesse sentido, a autora inova na tradição literária ao trazer uma pluralidade de personagens que são representadas sob uma perspectiva lesboerótica. Uma vez que o erotismo permite problematizar o ser, Polesso utiliza o lesboerótico como escolha estética e política.

O lesboerotismo em *Amora* problematiza a heteronormatividade, que regula os corpos, afetos e desejos das mulheres. Em “Flor, flores, ferro retorcido” o discurso da sociedade da época retratada no conto reflete o que ainda é dito na contemporaneidade, considerando que ser lésbica é um tipo de patologia. É através do lesboerotismo, enquanto decisão estética e política, que Polesso problematiza este discurso ao mesmo tempo em que sugere como o lesboerotismo pode ser utilizado como ferramenta de libertação das mulheres. O discurso de uma sociedade heterossexista é tensionado pela presença da personagem lésbica que desafia as convenções de gênero e vive de forma lesboerótica. Flor, por quem a narradora se vê fascinada, articula o processo de descobrimento da criança e torna natural a possibilidade de ser lésbica, ao contrário do que a criança encontra entre sua mãe e na vizinhança.

Consciente do poder da escrita e da importância de retratar mulheres lésbicas de forma natural, fugindo de estereótipos, Polesso desloca o conceito do erótico como algo meramente sexual e o representa conforme definido por pensadoras feministas, sendo tanto uma celebração das diversas ações da vida, seja profissional ou pessoal. As sutilezas apresentadas nos contos permitem identificar as trocas de afetos únicas de relações entre mulheres, mesmo quando não são sexuais. Nesse sentido, o carinho e cuidado que Flor demonstra para a narradora é um exemplo do fortalecimento de uma amizade que ultrapassa os limites de idade, agindo como uma guia e exemplo para a menina cogitar que existem outros tipos de existência além da heterossexual.

O lesboerotismo opera e articula através de Flor, no conto, sendo uma personagem que vive de forma lesboerótica ainda que não seja descrita nenhuma relação amorosa ou sexual. Esse fato naturaliza a existência de personagens lésbicas, demonstrando que não é porque não se está se relacionando com outra mulher que a lesbianidade deixa de ser presente na vida dessas mulheres. Além disso, Flor é um respiro que aborda a dualidade comum a Eros. Ela apresenta elementos da masculinidade enquanto seu nome remonta a estereótipos do feminino. É animalizada por outros ao mesmo tempo que é sempre descrita como bela e carinhosa pela narradora. Graças à visão de uma criança fascinada pela figura de uma mulher

lésbica, é possível perceber como o amor ao próprio corpo e a perspectiva lesboerótica permite admirar uma beleza que não é destinada ao padrão heterossexual.

É preciso que as mulheres tenham consciência de que amar o próprio corpo, sentir-se bem consigo mesmas e celebrar a vida é também um modo de desafiar o patriarcado que regula e dita como mulheres devem viver. Todas estas ações são ações eróticas e quando destinamos nossa energia e atenção para o cuidado com outras mulheres, não só estamos criando uma rede de fortalecimento entre mulheres, mas também quebrando um ciclo de ódio e supressão do lesboerotismo. Flor rompe com esse movimento de ódio e destina seu carinho e atenção para uma criança que já é tão censurada pela presença de uma mãe reprodutora de discursos patriarcais. Através de Flor, a narradora pode conhecer o que é ser aceita pelo que é, sem sentir que sua curiosidade e interesse devem ser minados pela presença de uma outra figura adulta. A liberdade em ser lésbica floresce através de pequenas sementes do cuidado e amor, germinando nas meninas que desde cedo aprendem que não há nada de errado em gostar e destinar seu afeto para outras mulheres.

Se é necessário que ensinemos às crianças que ser lésbica é uma possibilidade real e que não há nada de errado nisso, também é necessário que mulheres adultas experienciem o lesboerotismo de formas diferentes. No conto “Os demônios de Renfield” a experiência lesboerótica é uma descoberta de diferentes prazeres, ao invés de descobrir a sexualidade lésbica propriamente dita. No jogo da sedução e da conquista com Vanessa, Débora compreende que mesmo dentro de um relacionamento com outra mulher, Moira, existirá uma vastidão de sentimentos a serem explorados. O relacionamento de dependência emocional é exemplificado por Polesso como um relacionamento sem a presença do lesboerotismo, levando Débora a manter por conveniência, embora a personagem saiba que seria um relacionamento sem perspectiva de futuro.

O conto retrata a quebra de idealização de relacionamentos lésbicos, demonstrando que mesmo entre mulheres é possível haver o desgaste emocional, traição e conformidade em relacionamentos ruins. Mais uma vez, Polesso traz a universalidade do tema de relacionamentos amorosos fracassados, porém através das particularidades lésbicas. A dor da enxaqueca, da traição, do término, do fracasso amoroso é substituída pela dor prazerosa das mordidas de Vanessa. O sexo lesboerótico subverte a posição tipicamente masculino do homem enquanto dominador e a mulher dominada, conforme era estruturado em correntes mais tradicionais das teorias do erotismo. Não há espaço para homens e sua posição de poder e dominação.

Assim, após analisar a presença do lesboerotismo nos contos, é possível identificar que ele transforma as normas sociais assim como transforma o modo de se relacionar em um ciclo de influência mútua. Nos contos de Polesso há a presença forte do lesboerotismo porque é graças ao erótico que se alcança a liberdade de ser quem se é, seja pelo desejo, pela busca por continuação, pelo celebrar de uma descoberta, pelo compartilhar de sentimentos com outra mulher. *Amora* é antes de tudo uma coletânea sobre amores e amoras, mas também é uma história marcada pelo erótico em cada conto analisado.

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, M Jacqui. *Erotic Autonomy as a Politics of Decolonization: An Anatomy of Feminist and State Practice in the Bahamas Tourist Economy*. Oxfordshire: Routledge, 1997.

ALEXANDER, M Jacqui. *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. Duke University Press, 2005. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smh19>.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos feministas*. Florianópolis, v. 8, n. 1, p.229-237, 2000.

ARGYLE, Michael. *The psychology of happiness*. Nova Iorque: Taylor & Francis, 2001.

AZEVEDO, José Henrique Alexandre; RODRIGUES JÚNIOR, Ruy de Carvalho. Cultura e Catástrofe no Capitalismo Neoliberal. *Kalágatos*. Ceará, v. 19, n. 1. 2022. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/7907/6768>. Acesso em 15 out. 2025.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BARBOSA, Camila P. Múltiplas Construções da Identidade Lésbica: Uma Análise Das Narrativas Teóricas de Formação da Subjetividade. *D'GENERUS: Revista de Estudos Feministas e de Gênero*, v. 1, n. 1, p. 698-717, 1 mar. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/dgenerus/article/view/23249/19516>. Acesso em: 14 jan. 2025.

BONA, Fabiano Dalla. Vista do Comer e ser comida: corpo, gastronomia e erotismo. *Revista Interfaces*. Rio de Janeiro, vol. 2, 189-198, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29935/16878>>. Acesso em: 24 ago. 2025.

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

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico etimológico*. Petrópolis: Vozes. Acesso em 07 de ago. de 2025.

CALASSO, Roberto. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAREAGA, Gloria. Relaciones entre mujeres. Primeira Reunião Regional sobre Sexualidades, Salud y Derechos Humanos. América Latina, 2003, n.5.

CARSON, Anne. *Eros, o Doce-Aamargo*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CASE, Sue-Ellen. *Tracking the Vampire. In Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-1>. Acesso em: 25 fev. 2025.

CAVALIERI, Rosalia. Il gusto alimenta l'eros // The taste feeds eros. *CONJECTURA: Filosofia e Educação*, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 23–37, 2015. Disponível em: <https://sou.uces.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/3095>. Acesso em: 23 nov. 2025.

CÉSAR, Caio. 342 projetos de lei anti-LGBT+ tramitam no Brasil, aponta levantamento. *Carta Capital*, 12 nov. 2024. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/politica/342-projetos-de-lei-anti-lgbt-tramitam-no-brasil-aponta-levantamento/>. Acesso em 23 jan. 2026.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

COSTA, Ana Alice Alcântara; SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Teoria e práxis feministas na academia: Os núcleos de Estudos sobre a mulher nas universidades brasileiras. *Estudos Feministas*, 1994, pp. 387–400. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/24327184>. Acesso em 6 out. 2025.

DAFLON, Claudete. *Meu país é um corpo que dói*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DINIZ, Rozeane Porto. *As representações léxico-semânticas das lesbianidades no cordel*. Tese de Mestrado em Literatura e Interculturalidade. Paraíba: Universidade Estadual da Paraíba, 2013.

DOVER, Kenneth James. *A homossexualidade na Grécia Antiga*. Trad. Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*.

FREITAS, Sérgio Luiz Ferreira de. A compreensão da literatura gótica na história da literatura brasileira e as bases para sua reavaliação. *Muitas Vozes*, v. 7, n. 2, p. 467–486, 14 mar. 2019. DOI: 10.5212/MuitasVozes.v.7i2.0010

GARG Suneela, ANAND Tanu. Menstruation related myths in India: Strategies for combating it. *Journal of Family Medicine and Primary Care*. Nova Delhi, 2015, v. 4, n. 2, p.184-186. DOI: 10.4103/2249-4863.154627

GINWAY, M. Elizabeth. Vampiras Tropicais. *Zanzalá - Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais*, Juiz de Fora, 2019, v. 4, n. 1, p. 3-9. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/issue/view/1421>. Acesso em: 3 maio. 2025.

GOTTLIEB, Alma. *Menstrual Taboos: Moving Beyond the Curse*. The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies. Singapore, Palgrave Macmillan, p. 143–162, 2020.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: Silva, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2017, p.103-133.

HAN, Byung Chul. *Agonia do Eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HELISINGER, Natasha Mello. A cultura da melancolia de gênero ante o tabu da homossexualidade: o Édipo e suas identificações, 100 anos depois. *Cad. psicanal.*, Rio de Janeiro, v. 43, n. 45, p. 83-113, dez. 2021. Disponível em https://www.cprj.com.br/ojs_cprj/index.php/cprj/article/view/308/214. Acesso em 05 mar. 2025.

HOLCK, Ana Lucia. As eróticas lacanianas e a inexistência do outro. *Ágora*, Rio de Janeiro, 2006, v. 9, n. 2, 225-240.

HOOKS, bell. *Comunhão: a busca das mulheres pelo amor*. São Paulo: Elefante, 2024.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.

HOOKS, bell. *E eu não sou uma mulher?*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

JONES, Lucy. Lesbian Identity Construction. *Oxford Handbooks Online*. Oxford, 2018. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190212926.013.28.

JUSTAMAND, M. et al. O cotidiano ancestral e as representações sexuais rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara – PNSC/PI – Brasil. *Research Society and Development*, v. 10, n. 8, p. e43610817095-e43610817095, 9 jul. 2021. Acesso em: 19 feb. 2025.

LÉVY, Ann-Déborah. Dioniso: a evolução do mito literário. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind... et al. Rio de Janeiro; Brasília: José Olympio, 1997, p. 233-238.

LOEHNEN, Elise. *Bem-comportadas: Os sete pecados capitais e o preço que as mulheres pagam para provar seu valor*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2024.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pensamento Feminista, conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.235-236.

NAÇÕES UNIDAS. *Nações Unidas Brasil*. 2021. 62% das jovens que menstruam já deixaram de ir à escola ou a outro lugar por causa da menstruação. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/136226-62-das-jovens-que-menstruam-j%C3%A1-deixaram-de-ir-%C3%A0-escola-ou-outro-lugar-por-causa-da>. Acesso em 21 nov. 2025.

MACKAY, Danielle. The Maenads: The Women of Bacchus. *The Collector*, 2021. Disponível em: <https://www.thecollector.com/maenads-women-bacchus/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

MARTINS, Paula Gruman. A Norma do Falo e a Abjeção da Mulher na Psicanálise. *Revista Subjetividades*, [S. l.], v. 21, n. 1, p. Publicado online: 01/05/2021, 2021. DOI: 10.5020/23590777.rs.v21i1.e10945. Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/e10945>. Acesso em: 18 nov. 2025.

MEINERZ, Nádia Elisa. *Etnografia sobre relações homoeróticas femininas em segmentos médios urbanos na cidade de Porto Alegre*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 2011.

NATÁLIA, Livia. *Comunhão*. Prefácio. São Paulo: Elefante, 2024.

NOVAES, Beatriz Bannwart. *Estes sapatos são grandes demais para um armário: Uma análise sobre a vivência lésbica desfem e suas “fronteiricidades”*. Trabalho de Conclusão de Curso- Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

PALMER, Paulina. Lesbian Gothic: Genre, Transformation, Transgression. *Gothic Studies*, v. 6, n. 1, p. 118–130, maio 2004.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERROT, Michele. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo. In: Matos, Maria Izilda (org.) e Soihet, Rachel (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo, Editora Unesp, 2003. p. 13-26.

PIATTI-FARNELL, Lorna. *The Vampire in Contemporary Popular Literature*. Oxfordshire: Routledge, 2018.

POLESSO, Natalia. *Amora*. São Paulo: Não editora, 2021.

POLESSO, Natalia. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 61, 2020, DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018611>.

POLESSO, Natalia. De literatura, política e muitos outros afetos: entrevista com Natalia Borges Polesso. *Deus ateu*, 7 ago. 2024. Entrevista concedida a Flávio Adriano Nantes. Disponível em: <https://deusateucombr.wordpress.com/2024/08/07/de-literatura-politica-e-muitos-outros-afetos-entrevista-com-natalia-borges-polesso-por-flavio-adriano-nantes/>. Acesso em: 14 de ago. 2025.

PRODANOV, Cleber Cristiano; MAGALHÃES, Magna Lima.; METZ, Rogério de Vargas. Sopa, família e trabalho: percepções constituídas entre Forqueta e Itália. *Polêm!ca*, v. 18, n. 4, p. 46–59, 31 dez. 2018. DOI: 10.12957/polemica.2018.45072.

PUFF, Jefferson. *LBGTs sofriram torturas mais agressivas, diz CNV*. BBC, 2014. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/12/141210_gays_perseguiacao_ditadura_rb. Acesso em 20 nov. 2020.

RAGUSA, Giuliana. Safo revisitada: viagem pela poesia grega antiga. *Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.

RIBEIRO, Cláudia Maria. O imaginário das águas e o aprendizado erótico do corpo. *Educar em Revista*, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-40602009000300009>. Acesso em: 22 mar. 2025.

RICARDO, Paulo. Padre Paulo Ricardo. *Posso casar no religioso sem casar no civil?* Disponível em: <https://padrepauloricardo.org/episodios/posso-casar-no-religioso-sem-casar-no-civil>. Acesso em: 24 ago. 2025.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 8 maio. 2025.

SAMPAIO, Denise; BERNARDINO, Maria Cleide. Lesbianidade e perspectivas informacionais para o enfrentamento da lesbofobia. In: BORGES, Jussara et. al. (org.). *Saberes informacionais na América Latina*. Porto Alegre: Polifonia, 2023. p. 180-213.
SIEKIERSKI, Paulette et. al. Cultura e Estilos de Vida nos Hábitos Alimentares. *Estudo dos Imigrantes Italianos Residentes no Brasil*. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <https://spers.pro.br/site/wp-content/uploads/2021/05/2011-cultura-e-estilo.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2025.

SALDANHA, Mônica. Feminismos lésbicos e a indagação dos conceitos de erotismo e lesbianidade. In: 13º CONGRESSO MUNDOS DE MULHERES (MM), 13., 2017, Florianópolis. *Anais* [...]. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. Disponível em: https://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499392946_ARQUIVO_Feminismoslesbicoeaindagacaodosconceitosdeerotismoelesbianidade.pdf. Acesso em: 22 out. 2025.

SANTOS, Claudiana Gois dos. *Mirada feminista sobre o discurso amoroso: uma leitura de Amora, de Natalia Borges Polesso*. 2024. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/T.8.2024.tde-07012025-112715. Acesso em: 2025-12-03.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 29 nov. 2025.

SILVA, Alexander; SILVA, Veridiana. Porque a alma da carne está no sangue: Uma leitura queer do vampiro na literatura brasileira finissecular. *Ângulo 130 - Literatura Comparada*, Lorena- SP, v. 1, p.109-117, jul. 2012.

SILVA, Ronaldo Manoel. Clara Fernandes, uma lésbica perante o Tribunal da Inquisição (1555-1560). *Revista Estudos Feministas*, v. 26, n. 3, 11 out. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n348787>. Acesso em 11. jul. 2025.

SILVA, Samara Mariana Cândida. *Erotismo x Religião: Paradoxos bíblicos e suas interferências do conto “O vestido cor de fogo”, de José Régio*. 82 (f.) Literatura, memória e identidade. Unidade acadêmica especial de Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2020. Disponível em: [//files.cercomp.ufg.br/weby/up/570/o/Erotismo_x_Religia_o_paradoxos_bi_blicos_e_suas_inferencias_nas_personagens_do_conto_o_vestido_cor_de_fogo_de_Jose_Regio.pdf?1618413137#:~:text=O%20erotismo%20sempre%20foi%20visto,o%20caminho%20para%20a%20condena%C3%A7%C3%A3o](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/570/o/Erotismo_x_Religia_o_paradoxos_bi_blicos_e_suas_inferencias_nas_personagens_do_conto_o_vestido_cor_de_fogo_de_Jose_Regio.pdf?1618413137#:~:text=O%20erotismo%20sempre%20foi%20visto,o%20caminho%20para%20a%20condena%C3%A7%C3%A3o). Acesso em 14, jun. 2025.

SINVAL, Maria Julianna Formiga Moura. *“O ‘X’ da questão: O fenômeno Xuxa e a construção das crianças com o ‘X’*. Dissertação, Mestrado, Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

SWAIN, Tania Navarro. *O que é o lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WESTIN, Ricardo. *Aids chegou ao Brasil há 40 anos e trouxe terror, preconceito e desinformação*. Agência Senado, 2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/aids-chegou-ao-brasil-ha-40-anos-e-trouxe-terror-preconceito-e-desinformacao>. Acesso em 02 dez. 2025.

WITTIG, Monique. 1980. La mente hétero. Disponível em: https://we.riseup.net/assets/134062/Wittig,+Monique+O+pensamento+Hetero_pdf.pdf

WOLF, Naomi. *O mito da beleza*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

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