



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS

JOANNA CAROLINA MIRANDA DE MOURA

**ELAS ANDAM PELO MUNDO: ESPAÇOS LÉSBICOS E *QUEER* POSSÍVEIS EM
*CONTROLE E TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS***

Recife
2024

JOANNA CAROLINA MIRANDA DE MOURA

**ELAS ANDAM PELO MUNDO: ESPAÇOS LÉSBICOS E *QUEER* POSSÍVEIS EM
*CONTROLE E TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS***

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de
Bacharelado em Letras como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Postal.

Recife
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Moura, Joanna Carolina Miranda de.

Elas andam pelo mundo: espaços lésbicos e queer possíveis em Controle e Todos nós adorávamos caubóis / Joanna Carolina Miranda de Moura. - Recife, 2024.

60 p.

Orientador(a): Ricardo Postal

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura comparada. 2. Autoria lésbica. 3. Geografias lésbicas. I. Postal, Ricardo. (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

JOANNA CAROLINA MIRANDA DE MOURA

ELAS ANDAM PELO MUNDO: ESPAÇOS LÉSBICOS E *QUEER* POSSÍVEIS EM
CONTROLE E TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Data: 11/03/2024

Orientador

Prof. Dr. Ricardo Postal

UFPE

Examinadora

Prof.^a Dr.^a Rafaella Cristina Alves Teotônio

UPE

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Deus da minha mãe, a quem ela chama carinhosamente de pai. Sou grata por toda a proteção a que me foi estendida. E a Jesus, pois minha mãe afirma que ele foi um aliado. E às Marias, à Marta e a todas as outras mulheres a quem a minha mãe gosta de contar histórias toda quarta-feira.

Agradeço à minha mãe, Izabel, a mulher mais fantástica de todas, saída direto de um romance. Sou muito grata pelo seu amor e seu apoio incondicional. Você sempre se enche de orgulho para falar da gente, mas nós só somos o que somos devido a você. Obrigada por me apresentar ao mundo dos livros e, conseqüentemente, trazer-me até aqui: nunca vou esquecer que o meu primeiro livro de capítulos foi *A Bolsa Amarela*, da Lygia Bojunga, dado por ti.

Ao meu pai, Marcelo, pelos grandes e pequenos atos de afeto. Por dirigir todo dia pelo menos quatro horas para que a gente pudesse ter acesso à educação. Por aceitar os choros nas horas de nota baixa. Da mesma maneira, ao meu irmão e minha irmã, André e Anna Beatriz, por estarem sempre comigo e por terem me acompanhado durante esse (e tantos outros) processo. Amo vocês.

Agradeço, de igual forma, às mulheres da minha vida: às minhas avós, Lindinalva e Severina, exemplos de perseverança. À minha segunda mãe, Bi. Às minhas tias e às minhas primas, principalmente Tia Zane, Tia Virgínia e Joane, que cansei os ouvidos de tanto falar do meu TCC. Às minhas queridas, Ligian e Hanna, que nunca desistiram de mim. E, particularmente, ao meu relacionamento platônico mais duradouro: Andrezza, Louisie e Renata. Vocês são a minha rede de apoio, o meu segundo lar. À minha amiga, Larissa, e a todas as minhas colegas do curso, pelos momentos de companheirismo no corredor de Letras.

Agradeço, de igual forma, aos meus primos e aos meus tios, por todo o suporte oferecido. Aos meus colegas de Letras e Design, por toda troca que tivemos. Sem esquecer do meu querido Otto, que sempre me faz rir.

Em especial, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Postal, pela paciência extrema, por toda ajuda e dedicação que eu sou incapaz de medir. Pelas indicações, pelos apontamentos feitos, por todos os e-mails respondidos (e foram muitos). Sou muito grata.

Estendo os agradecimentos às minhas professoras e aos meus professores do departamento de Letras, pelos conhecimentos compartilhados e pelo apoio prestado ao longo da graduação. À Profa. Dra. Fernanda Galli, por todo entusiasmo com as minhas ideias, mesmo quando eram incertas, e à Profa. Dra. Suzana Cortez, por todo o suporte (desde o Estágio até a cadeira de TCC II).

“Nós, os que temos um sonho, os que nos inventamos a cada dia, os que fazemos as nossas viagens sem saber se é de ida ou de volta, mas que desejamos que seja para sempre.”
(Vigna, 2002, p. 14).

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise comparada entre dois romances brasileiros contemporâneos, *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), da Carol Bensimon e *Controle* (2019), da Natalia Borges Polezzo. Através da investigação das interações de personagens lésbicas e *queer* com o espaço, utilizando o referencial teórico das “Geografias lésbicas”, busca-se compreender as negociações feitas, as violências sofridas e a constante vigilância a que se submetem essas mulheres, reconhecendo a importância da *alteridade espacial* (Leal, 2011) para a plena expressão de suas identidades e sexualidades. A pesquisa se estrutura em seis capítulos, refletindo, a princípio, questões interseccionais de identidade de gênero e sexualidade, com base em Butler (2003), Louro (2000, 2003, 2008a), Navarro-Swain (2000) e Rich (2012). Sucessivamente, contextualizam-se, dentro da realidade brasileira, noções de autoria e representações lesbianas, a partir dos escritos de Holanda e Paiva (2015) e Silva (2021). Ademais, trabalham-se princípios espaciais, literários e geográficos, conforme as considerações de Browne e Ferreira (2016) e Leal (2011). Por fim, o que se tenciona é perceber como as mulheres lésbicas e *queer* se relacionam com o espaço nos livros supracitados.

Palavras-chave: Literatura comparada. Autoria lésbica. Geografias lésbicas.

ABSTRACT

This study proposes a comparative analysis of two contemporary Brazilian novels, *Todos nós adorávamos caubóis* (2013) by Carol Bensimon, and *Controle* (2019) by Natalia Borges Polesso. Through an investigation of the interactions of lesbian and queer characters with space, using the theoretical framework of 'Lesbian Geographies', we aim to understand the negotiations undertaken, the violence endured, and the constant surveillance these women are subjected to, recognizing the importance of spatial otherness (Leal, 2011) for the full expression of their identities and sexualities. The research is structured into six chapters, initially reflecting on the intersectional issues of gender identity and sexuality, based on Butler (2003), Louro (2000, 2003, 2008a), Navarro-Swain (2000), and Rich (2012). Subsequently, the notions of authorship and lesbian representations are contextualized within the Brazilian reality, drawing from the works of Holanda and Paiva (2015) and Silva (2021). In addition, we engage with spatial, literary, and geographical principles, according to the considerations of Browne and Ferreira (2016) and Leal (2011). Ultimately, the study seeks to understand how lesbian and queer women relate to space in the aforementioned books.

Keywords: Comparative literature. Lesbian authorship. Lesbian geographies.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. TRANSITANDO ENTRE NOÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE	13
2.1 GÊNERO E IDENTIDADE(S)	13
2.2 SEXUALIDADES DISSONANTES	14
2.3 SEXUALIDADES FEMININAS DIVERGENTES E A HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA	15
3. PERCORRENDO OS CAMINHOS SINUOSOS DE AUTORIAS E REPRESENTAÇÕES LESBIANAS	18
3.1 CONTEXTUALIZANDO	18
3.2 PENSANDO A REALIDADE BRASILEIRA	19
4. DESLOCANDO-SE ESPACIAL, LITERÁRIA E SEXUALMENTE	23
4.1 NOÇÕES INICIAIS	23
4.2 GEOGRAFIAS DISSIDENTES	25
4.3 GEOGRAFIAS LÉSBICAS	26
4.4 DESLOCAMENTOS FÍSICOS E DE SEXUALIDADE	28
5. CORPOS SÁFICOS EM CONSTANTE MOVIMENTO	31
5. 1 QUEERIZANDO AS ESTRADAS SUL-RIO-GRANDENSES EM <i>TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS</i>	31
5.1.1 Pensando o queer	31
5.1.2 Espacializando o queer	34
5. 2 LOCALIZANDO DESEJOS EM <i>CONTROLE</i>	41
5.2.1 Refletindo afetos lésbicos	42
5.2.2 Posicionando afetos lésbicos	46
6. CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55

1. INTRODUÇÃO

A princípio, o termo lésbica carrega uma história de apagamentos que vão desde o direito à existência até à marginalização de suas produções artísticas. Quando (ou melhor, *se*) representadas na literatura, suas figuras eram retratadas de forma negativa ou estereotipada, e relegadas a um fim infeliz – o sanatório, o abandono ou a morte (Silva, 2021). É com a emergência de figuras como a “Safo de Perdizes” (Holanda; Paiva, 2015, p. 112), Cassandra Rios, que produções de temática lesbiana passaram a conquistar algum espaço, mesmo ao enfrentar censura e perseguição.

Recentemente, com o aparecimento de produções autônomas, editoras dedicadas à publicação de obras LGBTQIAP+ e o lançamentos de obras por grandes editoras, as autorias, produções e personagens lésbicas (e *queer*) têm, timidamente, aumentado. Isto é, em sua pesquisa sobre “Geografias lésbicas”, Polesso (2018) levantou pelo menos 500 nomes, nacionais e internacionais, do que considera como partícipes de uma “literatura lésbica”. Outro fator que podemos considerar é a atual popularização (e produção) de obras com temática lesbiana e bissexual entre os jovens adultos, as chamadas “YA sáficas” (de *young adult*, termo em inglês para designar uma literatura voltada à parcela jovem adulta da sociedade) (Gabriel, 2023, n.p).

Ao transcenderem a mera questão temática, nossas considerações abrangem também aspectos de autoria e representação, revelando um leque diverso de produções. Isto é, uma mesma autora, como Luisa Geisler, produz *Enfim, Capivaras* (2019), *Luzes de Emergência se Acenderão automaticamente* (2014) e *Corpos secos* (2020), cujos temas desenvolvidos (e públicos-alvo) se diferenciam. Cidinha da Silva transita entre a literatura infantil, *Os nove pentes d'Africa* (2009), as crônicas, *Parem de Nos Matar* (2016), e os contos, *Um Exu em Nova York* (2018). Por sua vez, Cíntia Moscovich fala sobre a (im)possibilidade do amor lésbico em *Duas iguais* (2004), mas discorre sobre a relação da mulher com o seu corpo em *Por que sou gorda, mamãe?* (2006).

Ademais, é necessário compreendermos que a interação de mulheres lésbicas e *queer* com o espaço, e o seu deslocamento através dele, ocorre de forma diferenciada do que aconteceria com uma pessoa heterossexual, por exemplo. Isso implica dizer, assim como postulado por Massey (2008) e Browne e Ferreira (2016), que a interação com o espaço varia consoante indicadores sociais, como gênero, sexualidade, raça, classe. Dessa forma, através da análise das interações das personagens lésbicas e *queer* com o espaço, utilizando o referencial teórico das “Geografias lésbicas”, busca-se compreender as negociações feitas, as

violências sofridas e a constante vigilância a que se submetem, reconhecendo a importância da *alteridade espacial* (Leal, 2011) para a plena expressão de suas identidades e sexualidades. Então, torna-se fundamental introduzir ao leitor os dois romances que serão objeto de estudo neste trabalho.

Para tanto, *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), escrita por Carol Bensimon e publicado pela Companhia das Letras, narra a história de Cora, que, por sua vez, não fala com a amiga, Julia Ceratti, desde uma briga que antecedeu a partida da última para Montreal, Canadá, tornando-se uma das razões que levam Cora a se mudar para a França. O romance se inicia com o reencontro de ambas para a realização de uma viagem idealizada anteriormente à separação: *A Viagem sem Planejamento*, pelas cidades do Rio Grande do Sul. Obra que mescla presente e passado (a vida de Cora, os anos de faculdade, o tempo em Paris e a viagem), é a partir dos vislumbres da memória de Cora, e por atos que se desenvolvem no decorrer da narrativa, que podemos inferir que algo além de amizade aconteceu e acontece entre as duas personagens principais, mas cuja relação só se concretiza com o auxílio da noite, ou em uma “cidade fantasma” (Companhia das Letras, [s.d]) no interior do estado.

No que lhe diz respeito, *Controle* (2019), primeiro romance da escritora Natalia Borges Polezzo, publicado pela Companhia das Letras, narra a história de Maria Fernanda, acompanhando seu crescimento e grandes acontecimentos da sua vida, desde a construção da pista de bicicross, o acidente e o diagnóstico de epilepsia até o seu pleno amadurecimento, que vem como uma percepção sobre si, a partir de uma viagem a São Paulo. Antes, a protagonista percebia o tempo passar, a vida seguir, mas encontrava-se imobilizada, visto que até mesmo os seus desejos eram sufocados. Em uma obra de temporalidade não-linear, sabemos do segundo acidente de Maria Fernanda antes de saber sua motivação: a de se declarar para Joana, amiga por quem é apaixonada desde a infância.

Nesse sentido, a atual pesquisa se divide em seis capítulos. Posterior à presente introdução, em *Transitando entre noções de gênero e sexualidade*, abordamos questões de gênero e sexualidade a partir das teorias de Judith Butler (2003), Guacira Lopes Louro (2000, 2003, 2008a), Tania Navarro-Swain (2000) e Adrienne Rich (2012). No terceiro capítulo, *Percorrendo os caminhos sinuosos de autorias e representações lésbicas*, debruçamo-nos sobre a parcela da literatura brasileira constituída por autorias e temáticas lésbicas. O quarto capítulo, *Deslocando-se espacial, literária e sexualmente*, por sua vez, é integrado por estudos do espaço, da relação entre esse e a literatura, de “Geografias dissidentes” e das “Geografias lésbicas”. Por fim, em *Corpos sáfcos em constante movimento*, realizamos as análises de ambas as obras estudadas.

Assim, o que buscamos é contribuir para a visibilidade e valorização das narrativas lésbicas e *queer* na literatura contemporânea brasileira, destacando a importância da análise espacial para a compreensão das identidades e das sexualidades aqui representadas.

2. TRANSITANDO ENTRE NOÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE

2.1 GÊNERO E IDENTIDADE(S)

Sob a perspectiva da filósofa Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão*, de 1990, a construção do sujeito mulher pelo feminismo é questionada devido ao desafio político encontrado na suposição de que o termo *mulheres* denotaria uma identidade unificada (Butler, 2003). A impossibilidade disso ocorrer se daria ao fato de que “o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (Butler, 2003, p. 20). Modalidades essas que constituiriam a identidade e tornariam equívoca sua noção una (Butler, 2003, p. 20).

Diante disso, *ser mulher* (a identidade de gênero), não seria algo fixo, pré-determinado, mas sim um *dever*, um processo contínuo e em evolução, que não possui uma origem ou um fim, e cuja noção é moldada a partir da linguagem e pelas práticas sociais (Butler, 2003, p. 58-59). Embora possa parecer sólido e definitivo, ou, em suas palavras, *cristalizado*, uma prática que considera induzir ao erro, essa cristalização seria fruto das práticas sociais que a regulam e a suportam. Tendo isso em vista, o gênero seria “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (Butler, 2003, p. 59). Isso equivale a dizer que “a identidade de gênero é *performativamente* constituída”, ou seja, “os atos que regem a formação da identidade do gênero são performativos porque são fabricados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos” (Figueiredo, 2018, p. 44, grifo da autora). E a repetição desses atos levaria à crença de que essas características são *naturais*, *inatas* e *quem somos* (Browne; Ferreira, 2016).

No que lhe diz respeito, é a partir de uma noção múltipla de identidade que Guacira Lopes Louro, em seu livro *Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista* (2003), discorre sobre gênero. Melhor dizendo, o gênero (assim como a etnia, a classe, a nacionalidade, a sexualidade) comporia a identidade dos sujeitos, pensada como plural, passível de se transformar, podendo até ser contraditória (Louro, 2003). Essa afirmação pretende fazer menção a algo que vai além do “mero desempenho de papéis” e cuja

“idéia [*sic*] é perceber o gênero fazendo parte do sujeito, constituindo-o” (Louro, 2003, p. 25). Nessa perspectiva, se pensaria o sujeito como mulher, brasileira, negra, lésbica.

2.2 SEXUALIDADES DISSONANTES

Em um artigo denominado *Gênero e Sexualidade: pedagogias contemporâneas*, de 2008, Louro (2008a, p. 21) observa que “as fronteiras sexuais e de gênero vem [*sic*] sendo constantemente atravessadas”, sendo um desafio para a sociedade aceitar a impossibilidade de lidar com as suas novas posições de maneira binária. Nesse contexto, a sexualidade permaneceria “como alvo privilegiado da vigilância e do controle das sociedades. Ampliam-se e diversificam-se suas formas de regulação, multiplicam-se as instâncias e as instituições que se autorizam a ditar-lhe normas” (Louro, 2008, p. 21).

Nesse viés, ao discutir *Pedagogias da Sexualidade* em seu livro *O corpo educado*, de 2000, a referida acadêmica discorre sobre as atribuições socioculturais de “naturalidade” no que diz respeito à sexualidade (e ao gênero). Desta maneira, os corpos ganhariam sentido a partir do social (Louro, 2000). Isto equivale a dizer que:

A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade (Louro, 2000, p. 9).

Portanto, ponderar sobre sexualidades *ex-cêntricas*¹ significa pensá-las em relação ao que seria considerado padrão, normal. Isso implicaria dizer que a diferença não existiria previamente ao sujeito “ou a um corpo, uma prática, ou seja lá o que for”, mas lhe seria atribuída ao se tomar outro por referência (Louro, 2008, p. 22). Ou seja, ao se adotar o “homem branco [cisgênero] heterossexual de classe média urbana” como referencial, todas as identidades que não lhe são compatíveis seriam percebidas como diferentes (Louro, 2008, p. 22). Consoante Louro (2008a, p. 22), “a posição normal é, de algum modo, onipresente,

¹ O termo seria proveniente da teoria desenvolvida por Linda Hutcheon em *A Poética do Modernismo*: “o ex-cêntrico, o *off*-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (Hutcheon, 1991, p. 88 *apud* Dias, 2013, p. 62, grifo do autor). Isto é, consoante Bertolotti e Porto (2020, p. 1), em termos de sexualidade, a expressão corresponderia ao que está “fora de centro”, que, por sua vez, “é dada a sexualidades não associadas ao padrão heteronormativo”.

sempre presumida, e isso a torna, paradoxalmente, invisível. Não é preciso mencioná-la. Marcadas serão as identidades que dela diferirem”.

Em última análise, outro aspecto que se relaciona à sexualidade é a presença metafórica do “armário”, como postulado por Eve Sedgwick em seu livro *A epistemologia do armário*, de 1993. A pesquisadora discute o conceito do “armário” como um dispositivo sociocultural que é regulador do que chama de “identidade gay” e discorre sobre o processo complexo e traumático de *sair* dele (Sedgwick, 2007). Entretanto, aponta que até uma pessoa em aberto quanto à sua sexualidade, ou com uma rede de apoio, encontraria situações sociais nas quais continua *no armário* (Sedgwick, 2007).

2.3 SEXUALIDADES FEMININAS DIVERGENTES E A HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA

Historicamente, as sexualidades desviantes femininas são compostas por apagamentos. Em uma sociedade na qual a heterossexualidade compulsória passa a ser a norma a ser seguida, sustentada pela divisão binária de papéis de gênero, Navarro-Swain (2000, p. 17), em seu livro *O Que é Lesbianismo*, discorre que os “limites de tolerância de práticas sexuais diversas dependem do grau de hegemonia da heterossexualidade enquanto norma absoluta [...]”. As mulheres lésbicas [e *queer*], que são partícipes das parcelas à margem do que seria considerado o normal ou a regra, além de sofrerem com a falta de uma preocupação historiográfica a seu respeito, já tiveram até o direito de nomeação negado em determinadas épocas, o que implica diretamente no seu direito à existência (Navarro-Swain, 2000).

Segundo Leal (2011), em seu artigo *Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina*, mulheres engendradas “como mulheres, mas [que] direcionam a sua sexualidade [...] e seu desejo para uma pessoa do mesmo sexo” (Leal, 2011, p. 43) transgrediriam a matriz de inteligibilidade de gênero², pensando na perspectiva butleriana, que teria como uma das suas marcas a heterossexualidade compulsória³. As mulheres analisadas em seu estudo, como mulheres que se relacionam com outras mulheres, “redimensionariam” essa matriz (Leal, 2011, p. 43-44).

² Para Butler (2003, 38), “gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. Adicionalmente, segundo a filósofa, “a matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de identidade não possam ‘existir’” (Butler, 2003, p. 39).

³ A pensadora estadunidense (Butler, 2003, p. 215-216) usa da expressão *matriz heterossexual* para “designar a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados”, a partir de noções de Witting (“contrato heterossexual”) e Rich (“heterossexualidade compulsória”).

Ambas as autoras acima citam a chamada heterossexualidade compulsória como fonte de dominação, regulação e definição nas sociedades (Navarro-Swain, 2000). Consoante a pensadora Adrienne Rich (2012, p. 21), em seu artigo *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, é a partir da heterossexualidade compulsória que a lesbianidade é percebida em “uma escala que parte do desviante ao odioso ou a ser simplesmente apresentada como invisível [...]”. Assim, ela se delinearía a partir de considerações acerca da divisão sexo (biológico) e gênero (social) e, tendo a biologia como forma de classificação, funcionaria como uma divisão entre o que seria “normal” e “anormal”, dela colhendo os benefícios quem se encaixaria nas suas premissas (Navarro-Swain, 2000).

A partir do escrito de Gough (1975), *The Origin of Family*, Rich (2012) usa as características de poder masculino apresentadas como uma mostra não só de dominação (e da manutenção desse poder), mas como um reforço da própria heterossexualidade, sendo elas: quando os homens negam a sexualidade das mulheres; quando comandam ou exploram o trabalho feminino para fins de controle; quando controlam ou roubam-nas de suas crianças; quando as confinam e as privam do seu direito de ir e vir; quando as usam como objeto em transação masculinas; quando restringem sua criatividade; quando as retiram de áreas de conhecimento e de procedimentos culturais da sociedade. A pesquisadora aponta que esses aspectos apresentados são como um “feixe de forças pelo qual as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas” (Rich, 2012, p. 26). Ademais, a existência lésbica seria – não só, como também – a suspensão e a rejeição tanto de tabus quanto da heterossexualidade compulsória, tal como uma investida contra a dominação masculina (Rich, 2012).

Lenzi e Silva (2018, p. 120), em “*Faço de conta que eu não existo e você faz de conta que não me vê*”: geografias lésbicas na ditadura militar em Florianópolis - SC, Brasil, estipulam que “o fato de ser lésbica estar interceptado por vários outros eixos de poder, como raça, classe, idade, gênero, e assim por diante, faz com que seja impossível imaginar que haja uma identidade essencializada ou universal lésbica”. Isso significa dizer que seria inverossímil desassociar a sexualidade de outras categorias, o que põe em dúvida a ideia de lesbianidade como algo uno e imutável.

De mesma forma, mulheres bissexuais e de outras sexualidades fluidas sofrem em decorrência da heterossexualidade compulsória, por se desviarem da norma heterossexual ao possuírem desejo por outras mulheres. Por sua vez, elas encontram dificuldades de aceitação até mesmo dentro da comunidade LGBTQIAP+ (Jaeger *et al.*, 2019). Documentalmente, suas

sexualidades foram consideradas “ao longo do tempo, e ainda são, de forma marginalizada, como práticas sexuais ilegítimas, relacionadas à [sic] não monogamia, à infidelidade e à transmissão de ISTs (Infecções Sexualmente Transmissíveis)” (Jaeger *et al.*, 2019). São corpos femininos sujeitos a violências como a *bifobia*, termo que “está relacionado ao processo de invisibilização e deslegitimação das experiências bissexuais” (Jaeger *et al.*, 2019), e o *monossexismo*, “usado para se referir à crença social de que as monossexualidades [...] são superiores e mais legítimas do que as não monossexualidades [...]” (Jaeger *et al.*, 2019).

3. PERCORRENDO OS CAMINHOS SINUOSOS DE AUTORIAS E REPRESENTAÇÕES LESBIANAS

3.1 CONTEXTUALIZANDO

Ao refletir sobre escritoras lésbicas, Gloria Anzaldúa⁴, em seu ensaio *To(o) queer the writer – loca, escritora, y chicana* (2009), considera que o/a outro/a, pertencente à cultura dominante, assim as rotula para diminuir, rebaixar e marginalizar. Contudo, conforme a autora, “quando eu defendo colocar Chicana, tejana, trabalhadora, poeta feminista-sapatão, escritora-teórica na frente do meu nome, eu faço isso por razões diferentes das da cultura dominante⁵” (Anzaldúa, 2009, p. 164, tradução nossa).

Em outras palavras,

Meu rotular a mim mesma é para que a Chicana e lésbica e todas as outras pessoas em mim não sejam apagadas, omitidas ou mortas. Nomear é como eu faço minha presença conhecida, como eu afirmo quem e o que eu sou e como quero ser conhecida. Nomear-me é uma tática de sobrevivência. (Anzaldúa, 2009, p. 164, tradução nossa)⁶.

A saber, face ao apagamento e à violência enfrentados por mulheres lésbicas, bissexuais, pansexuais, *queer*, dentro e fora das esferas literárias, nomear-se, adjetivar-se, é um ato de resistência, de permanência, de requerer seu próprio espaço.

É importante mencionar que nem todos os autores e críticos gostam de adjetivações. Anzaldúa (2009) atenta que, quando analisam seus escritos, esses são rotulados de “lésbica” e “Chicana” como uma forma de marginalizar e de estigmatizar o que foi produzido, mais do que se referir a quem os produziu. Além disso, é como se existisse uma obrigatoriedade de conteúdo que “confirmasse” suas identidades sexual e étnica (Anzaldúa, 2009).

Outro aspecto significativo a ser abordado é o “vazio simbólico” apontado por Gomyde em seu artigo *Existe uma cultura literária lésbica?* (2021, p. 440), com o qual se

⁴ Glória Anzaldúa se configura como uma das vozes que instituem, no “bojo do feminismo norte-americano” questões relativas às diferenças (Costa; Ávila, 2005, p. 692): “Anzaldúa trouxe, a partir de seu lugar de escritora chicana às margens do cânone, intervenções das mulheres feministas de cor, lésbicas, judias e [consideradas] mulheres do Terceiro Mundo, entre outras, para o centro do debate feminista norte-americano, até então dominado pela miopia das feministas (...) brancas, anglófonas, heterossexuais, protestantes e de classe média” (Costa; Ávila, 2005, p. 692).

⁵ “While I advocate putting Chicana, tejana, working-class, dyke-feminist poet, writer-theorist in front of my name, I do so for reasons different than those of the dominant culture” (Anzaldúa, 2009, p. 164).

⁶ “My labeling of myself is so that the Chicana and lesbian and all the other persons in me don’t get erased, omitted, or killed. Naming is how I make my presence known, how I assert who and what I am and want to be known as. Naming myself is a survival tactic” (Anzaldúa, 2009, p. 164).

deparam as escritoras ao tentar expressar o que se presume ser “indizível” (Gomyde, 2021, p. 440). Mediante a exclusão de seus escritos da cultura patriarcal, pelo suposto caráter “criminoso” ou de “loucura” (Gomyde, 2021), as autoras têm “em suas mãos [...], sua imaginação e criatividade para adaptar linguagens e gêneros disponíveis e também criar novas formas de contar. A cultura literária lésbica é marcada por essa natureza pioneira e de vanguarda [...]” Gomyde, 2021, p. 440).

Isso nos faz pensar, por exemplo, na *subversão* (Pinto, 1992) de gêneros literários considerados exclusivamente “masculinos” para a temática da relação entre mulheres, como os romances de formação. Essas obras, que originalmente referiam-se a um “herói” (Pinto, 1992), são apropriadas por autoras como Natalia Borges Polezzo, que as reconfiguram com enredos e personagens lésbicas. Dessa forma, é através da liberdade de adaptação e de criação, possibilitadas por escritoras que subvertem a ordem, que se tornam possíveis romances como *Controle* (2019), capazes de desafiar e expandir convenções literárias.

3.2 PENSANDO A REALIDADE BRASILEIRA

Segundo a pesquisa realizada entre os anos de 1990 e 2004 pela professora Regina Dalcastagnè, divulgada em *A personagem do romance brasileiro* (2011a), poderia se afirmar que as narrativas, seja em questão de autoria ou de personagem, em sua grande maioria, eram protagonizadas por homens brancos, heterossexuais, sem deficiência e urbanos (Dalcastagnè, 2011a). No que diz respeito à sexualidade, “a orientação sexual das personagens dos romances também mostra uma clara preponderância, com uma ampla maioria heterossexual” (Dalcastagnè, 2011a, p. 38), ilustrando-se, assim, a invisibilidade daqueles que são considerados à margem.

Apesar de afirmar em seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012) a condição de “território contestado” da literatura brasileira e sinalizar a emergência de novas vozes “não autorizadas” (autores, críticos) que buscam o seu espaço e o poder de “falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” (Dalcastagnè, 2012, p. 5), logo após volta a asseverar a homogeneidade do campo literário nacional, a despeito de haver a “ampliação dos espaços de publicação”, visto que os autores reconhecidos continuam a pertencer a uma classe, uma etnia, um gênero (Dalcastagnè, 2012, p. 5). Conforme a professora, “por isso, a entrada em cena de autores ou autoras que destoam desse perfil causa desconforto quase imediato” (Dalcastagnè, 2012, p. 5).

Dito isso, apesar de editoras e premiações de renome na presente data publicarem e premiarem obras de autoria ou temática lésbicas (por exemplo, o livro de contos lésbicos *Amora*, de Natalia Borges Polesso, que venceu o Prêmio Jabuti e o Prêmio Açorianos em 2016), ainda há um mal-estar, visto que suas autoras e produções se encontram na periferia do âmbito literário, principalmente quando relacionada a outras categorias, como etnia e classe social (Cf. Luz; Miranda; Silva, 2019; Silva, 2020).

Segundo Holanda e Paiva (2015), em seu artigo *A literatura lésbica entre o virtual e o impresso*, no contexto brasileiro, houve personagens lésbicas anteriores a (e desde) uma contemporaneidade, como em poemas de Gregório de Matos, no século XVII, “que representaria a primeira manifestação literária brasileira em que há referência à ‘homossexualidade feminina’, utilizando-se dos termos que na época eram considerados vulgares” (Mott, 1987 *apud* Silva, 2021); as *Mulheres de Mantilha*, de Joaquim Manuel de Macedo, no século XIX, que expõe o romance entre duas mulheres, apesar de, ao final, descobrir-se que uma era um homem travestido; *Usina*, de José Lins do Rego, publicada em 1936, que exhibe o relacionamento entre uma dona de prostíbulo e uma prostituta (Holanda; Paiva, 2015).

Pontes (2019, p. 2), ao escrever sobre *A invisibilidade da literatura lésbica*, recorda que Machado de Assis, no século XIX, “publica na série ‘A semana’, da Gazeta de Notícias, uma narrativa [*D. Benedita*] que conta a história de uma mulher que se matou para cessar o sofrimento de sua amiga que era espancada todos os dias por causa desse relacionamento afetuosos”. Já Silva (2021, p. 13) aponta as personagens Elsa e Elisa, do conto *Histórias de gente alegre* (1910), de João do Rio e a personagem Laura, de *Condessa Vésper* (1882), de Aluísio de Azevedo como figurações da existência lésbica na nossa história literária.

Estas são representações que, na maioria das vezes, seguiam estereótipos ou lançavam mão de (e reforçavam) certos estigmas sociais em relação à lesbianidade. Um exemplo disso, é o eu lírico do poema de Gregório de Matos, *A uma dama que macheava outras mulheres* (Matos, [s.d] *apud* Valentin, 2013, n.p), que atribui a Nice, sua musa, palavras como “louca” (pois “[...] só por Damas suspiras”) e diz se tratar de um “vício”. Traz, ainda, na quarta estrofe, os versos “se és mulher, não para homem, / e és homem para mulheres?”, que remetem a questões de gênero e ao que já foi dito sobre a heterossexualidade como norma a ser seguida (Cf. Butler, 2003; Navarro-Swain, 2000; Rich, 2012).

É a partir de Cassandra Rios em que há “a primeira obra (*A volúpia do pecado*, 1948) centrada em, e que mostra explicitamente, um romance sexual e afetivo entre mulheres” (Holanda; Paiva, 2015, p. 111). Contudo, isso não significou uma nova ordem a ser seguida,

visto que em obras posteriores, as quais possuem personagens lésbicas, essas não se encontram na posição de protagonistas (Holanda; Paiva, 2015). Os mesmos pesquisadores citam, para ilustrar, as obras de Lygia Fagundes Telles, como *Ciranda de pedra* (1954), *As Meninas* (1973) e *A Escolha* (1985).

Ao levantar questões acerca de desfechos positivos em narrativas envolvendo casais lésbicos, Silva (2021, p. 13) afirma que:

Se o protagonismo era praticamente nulo, o que dizer do desfecho, pois muitas vezes a personagem lésbica era punida com uma morte prematura ou internada em um sanatório [...]. Outra possibilidade é a prostituição como destino e o casamento de aparência [...]. Quando não há um fim melancólico ou trágico que deixe explícito o preço do desvio, percebe-se [*sic*] narrativas com termos pejorativos e estereotipados [...].

O fim trágico das personagens não se limita aos escritos masculinos supracitados, pois, consoante Holanda e Paiva (2015, p. 114), “mesmo com o surgimento de personagens homossexuais em livros de consagradas escritoras brasileiras e mesmo com a vasta obra de Cassandra Rios, somente no ano de 1999 foi publicado no Brasil um romance (*Julieta e Julieta*, de Fátima Mesquita) com protagonistas lésbicas no qual havia um final feliz”.

No que diz respeito ao mercado editorial, destaca-se a existência do selo GLS, já extinto, que, no entanto, era mais orientado ao público homossexual masculino e a editora Brejeira Malagueta, direcionada à publicação de obras literárias criadas por e centradas em mulheres lésbicas, que funcionou entre os anos 2008 e 2015 (Holanda; Paiva, 2015). Essa editora contou com, entre as obras publicadas, autoras como Lúcia Facco, Fátima Mesquita, Karina Dias.

Atualmente, existe, por exemplo, a Editora Vira Letra, cujo início data de 2018, que trabalha com “literatura lésbica para mulheres lésbicas, escrita por mulheres lésbicas e publicada por mulheres lésbicas” (VIRA LETRA, c2022, n.p). Entre suas publicações, há obras das autoras Diedra Roiz, Hanna K e a coletânea *diversidades [in]contadas*, composta por quinze autoras e organizada por Karina Dias, Lis Selwyn e Manuela Neves. Ademais, vale destacar a existência de sites destinados a publicações de narrativas com temática LGBTQIAP+, como é o caso do *Lesworld* e do *Lettera*.

Em suas *Geografias Lésbicas: literatura e gênero* (2018), Natalia Borges Polesso faz um estudo geográfico e literário composto por pelo menos quinhentos nomes (internacionais e nacionais) de autoras que se encaixam nos parâmetros levantados e/ou que consentiram com a

inclusão de suas obras dentro do que considera como “literatura lésbica”⁷. A autora gaúcha traz nomes como o da supracitada Cassandra Rios (pseudônimo de Odete Rios), de absoluta relevância. Essa escritora e ativista, abertamente lésbica, escreveu mais de trinta volumes em vida e foi perseguida pela ditadura em decorrência do teor homoerótico dos seus livros. Conforme Holanda e Paiva (2015, p. 112), “as censuras aplicadas aos livros de Rios foram todas baseadas na moral e nos bons costumes, o que lhe rendeu apelidos como ‘A grande pornógrafa’, ‘A safo de Perdizes’, ‘Papisa da homossexualidade’.”

Com efeito, outras, dentre os nomes nacionais que compõem o estudo, são citadas, como Cíntia Moscovich (*Duas iguais* [1998], *Arquitetura do arco-íris* [2004], *O reino das cebolas* [1996]), Cidinha da Silva (*Cada tridente em seu lugar* [2007], *Um Exu em Nova York* [2018]), Myriam Campello (*Como esquecer: anotações quase inglesas* [2003], *Palavras são para comer* [2017]), Conceição Evaristo (*Insubmissas lágrimas de mulheres* [2011], *Olhos d’água* [2014]), Carol Bensimon (*Todos nós adorávamos caubóis* [2013], *Diorama* [2022], *Pó de sinuca* [2009]), na prosa. Angélica Freitas (*Um útero é do tamanho de um punho* [2012], *Rilke Shake* [2007]), Marília Kosby Floor (*Mugido* [2017]), Ryane Leão (*Tudo nela queima e brilha* [2017], *Jamais peço desculpas por me derramar* [2019]), Maria Isabel Iorio (*Dia sim dia não fazer chantagem* [2021], *Aos outros só atiro o meu corpo* [2019]), Simone Brantes (*Pastilhas brancas* [1999], *Quase todas as noites* [2016]), Tatiana Nascimento (*Palavra preta* [2021]), na poesia.

⁷ Contudo, nem todas se identificam como lésbicas (algumas não se rotulam, por exemplo). Isto se deve ao fato de que a “literatura lésbica” foi considerada no que diz respeito às “representações de lesbianidade em termos de autoria e personagens” (Polesso, 2018, p. 5, grifo nosso). Tendo-se em conta, portanto, a literatura escrita por e/ou sobre mulheres que se relacionam com mulheres.

4. DESLOCANDO-SE ESPACIAL, LITERÁRIA E SEXUALMENTE

4.1 NOÇÕES INICIAIS

Em primeiro lugar, antes de pensar a relação entre espaço e literatura, é importante deslocar a noção de espaço de algo fixo, acabado, singular e descontextualizado para uma noção que abarque sua composição enquanto 1) *produto de inter-relações*, 2) *esfera da possibilidade de existência da multiplicidade* e 3) *em permanente construção*, conforme estipulado por Doreen Massey (2008) em seu livro *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Isso significa dizer que, pensar o espaço a partir dessas proposições, é pensá-lo como “sendo constituído através de interações”, no qual “distintas trajetórias coexistem” e sempre “no processo de fazer-se” (Massey, 2008, p. 29). Dessa maneira, o espaço torna-se intrinsecamente político. Ademais, imaginar o espaço como possibilidade de existência de diversidade seria ir além da história (e geografia do mundo) que se baseia na visão “daquela figura clássica [...] do macho branco, heterossexual”, que seria particular e não universal como se propunha ser (Massey, 2008, p. 31).

Dito isso, existiriam relações de poder (hierárquicas) dentro do espaço físico, que não seria vivido, e/ou acessado, de forma similar por homens e mulheres, pobres e ricos, por exemplo (Dalcastagnè, 2015). Isso nos interessa à medida que é importante para se compreender, em romances, a implicação dessas hierarquias “na construção da subjetividade dos personagens” (Dalcastagnè, 2015, p. 88).

No que diz respeito à relação entre espaço e literatura, Brandão e Oliveira, em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, de 2001, iniciam a discussão com uma pergunta: “é possível *ser* sem *estar*?” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 67, grifo dos autores). Ao refletirem sobre *situar o ser*, isto é, sobre como ocorre a produção de um espaço para ele, pensam-no em relação aos elementos ficcionais:

[...] fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outros personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço pela linguagem), e assim por diante. (Brandão; Oliveira, 2001, p. 67-68).

Para os autores, “o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa um espaço na narrativa” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 68, grifo dos autores). Melhor dizendo, eles

pensam a identidade do sujeito a partir de uma perspectiva relacional, inclusive com o espaço: “percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 68).

Ademais, haveria uma tendência de se pensar no espaço como físico, ou seja, por onde as personagens circulam (Brandão; Oliveira, 2001). No entanto, a literatura questionaria “a primazia dos espaços concretos sobre outros tipos de espaços” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 68-69). Existiria, portanto, uma indagação, por parte da literatura, dos valores atribuídos ao espaço, isto é, da forma como esse é percebido e da possibilidade de se ver além (Brandão; Oliveira, 2001, p. 69).

Pensando algumas perspectivas acerca do espaço na literatura, os estudiosos citam, por exemplo, quando o “espaço era pensado mais como geografia, território demarcado, do que desdobramento de vivências” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 78), sendo a sua exageração uma visão determinista. Ainda, refletem brevemente sobre o espaço social e psicológico. No entanto, chamam atenção para o fato de que “não se deve reduzir o espaço narrativo a essas duas perspectivas” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 81). Apresentando o gênero da narrativa de viagem como um exemplo, os autores observam que “é a representação do espaço – sua novidade, sua descoberta – que regula a construção do relato, em um processo que acaba por se projetar sobre o próprio sujeito da viagem, também ele uma categoria em transformação. Sujeito e espaço acham-se intimamente interligados nessas narrativas” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 81). Isso iria além das categorias apresentadas previamente e tal aspecto é observado em uma das obras analisadas no presente estudo, *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon.

Desse modo, “na narrativa contemporânea, o espaço constrói-se a partir do cruzamento de variados planos espaço-temporais experimentados pelo sujeito, apresentando uma dimensão múltipla e um caráter aberto” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 82). Existiriam, contudo, narrativas nas quais há a preponderância do espaço, em que “detecta-se a necessidade de desterritorializar-se, não pertencer a lugar nenhum, estar em trânsito permanente” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 82).

Por fim, é apresentada a figura do *flâneur*, pensada por Walter Benjamin a partir da obra de Baudelaire, um “andarilho e estrangeiro” que atravessaria a cidade a observar (Brandão; Oliveira, 2001, p. 88). Essa cidade, “feixe de relações, é o lugar onde algo começa a desmoronar” (Brandão; Oliveira, 2001, p. 88). Isto é,

No cenário urbano, o sujeito se dissemina em múltiplos papéis. A cidade apresenta um tabuleiro de xadrez em que identificações e movimentos emergentes se cruzam. Nessa cartografia, se esboça uma nova figura: a do estrangeiro na própria terra, aquele que experimenta viver nas bordas de um palco de migrações, etnias, de subjetividades. O habitante do espaço urbano é concebido como um sujeito rasurado, deslocado. (Brandão; Oliveira, 2001, p. 88).

Dito isso, Almeida, ao elaborar que o espaço, enquanto categoria enunciativa, é um tema que atravessa a literatura brasileira contemporânea, em seu artigo *Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea* (2015), afirma que o ambiente urbano se destaca, visto que “não se pode falar em experiências do espaço na contemporaneidade sem abordar o espaço urbano como locus privilegiado das narrativas literárias da atualidade” (Almeida, 2015, p. 26). De igual forma, Dalcastagnè (2011b, p. 34), em *Sombras da Cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*, aponta para a primazia do espaço urbano, afirmando que mesmo “quando a literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela o faz já com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole”.

4.2 GEOGRAFIAS DISSIDENTES

As ciências sociais têm mostrado um crescente interesse pelas relações entre espaço e sexualidade, com ênfase na Geografia Humana, cujos subcampos têm sido cenário de extensa produção teórica e empírica acerca desse tema (Vieira, 2010). Desse modo, refletir sobre o espaço geográfico a partir da perspectiva de grupos sociais que abrangem uma ampla diversidade de orientações sexuais e identidades de gênero “implica questionar e ultrapassar as noções de espaço fixo, material ou passível de ser compreendido por uma perspectiva sincrônica em que partes e todo apresentam uma coerência” (Ferreira, Moreira e Lenzi, 2018, p. 3).

A existência de diversidade permite o reconhecimento de que o espaço simultaneamente nega e, de maneira paradoxal, oferece a possibilidade de existência de sexualidades que fogem aos padrões normativos heterossexuais e cisgênero (Ferreira, Moreira e Lenzi, 2018). Daí reside a importância de Geografias “dissidentes” (das sexualidades, feministas) que questionam o saber geográfico produzido, isto é, as verdades “consagradas” (Cf. Silva, 2009), no qual há a nítida exclusão ou o escanteio de grupos à margem.

Por sua vez, Polesso (2018) propõe que a lesbianidade na literatura seja pensada via geografia. Ao refletir acerca de sujeitos marginais, de sexualidades consideradas *ex-cêntricas*, que possuem desejos, esses que se realizam no mundo, na ocupação de espaços, a autora institui que essas mulheres à margem, no que lhes diz respeito, acabam por criar novos significados para os espaços, isto é, “criam até mesmo novos espaços e novas geografias; e [...] criam novas metáforas de existência” (Polesso, 2020, p. 6).

4.3 GEOGRAFIAS LÉSBICAS

Em sua obra *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power* (2016), Browne e Ferreira fornecem uma explicação sobre o que constitui e quais são as preocupações das Geografias lésbicas:

[...] [são] onde, e como, indivíduos que se identificam como, reivindicam o termo, ou podem ser vistos como, ‘lésbicas’ (e mulheres *queer*) vivem, trabalham e se divertem. É sobre como essas pessoas se encontram em certos lugares e também como negociam lugares onde não são bem-vindas, sujeitas a abusos e onde se sentem inseguras. Trata-se também de como as possibilidades de encontrar e criar espaços mudaram como resultado de mudanças sociais, políticas e legais [...] ⁸ (Browne; Ferreira, 2016, p. 1, tradução nossa).

Subdisciplina dos estudos geográficos, as Geografias lésbicas surgem nos anos 80 “para abordar as interseções entre as geografias das sexualidades/queer e de gênero/feministas⁹” (Browne; Ferreira, 2016, p. 1, tradução nossa). Estabelecendo-se como uma necessidade mediante às Geografias feministas que, inicialmente, presumiriam a heterossexualidade das mulheres, e às Geografias das sexualidades, que, a princípio, se concentrariam em homens gays (Browne; Ferreira, 2016).

Apesar das inúmeras contribuições das Geografias feministas e das sexualidades aos estudos de gênero e sexualidade, isso não anula o fato de que as Geografias lésbicas questionaram e desafiaram normatividades que continuavam a ser reproduzidas nessas discussões (Browne; Ferreira, 2016). Consoante Browne e Ferreira (2016, p. 1, tradução nossa), “as Geografias lésbicas fornecem uma crítica importante das interseções de

⁸ “[...] is about where, and how, individuals who identify as, claim the term, or might be seen as, ‘lesbians’ (and queer women) live, work and play. It is about how these people find each other in certain places and also how they negotiate places where they are not welcome, subject to abuse and where they feel unsafe. It is also about how the possibilities for finding and creating spaces have changed as a result of social, political and legal changes [...]” (Browne; Ferreira, 2016, p. 1)

⁹ “[...] to address the intersections between sexualities/queer and gender/feminist geographies.” (Browne; Ferreira, 2016, p. 1).

patriarcado, sexismos, homofobia e heterossexismos, bem como garante que as espacialidades de lésbicas e mulheres *queer* sejam visíveis¹⁰.” Isso é, diante de uma realidade heterossexista e machista, permanecem como um ponto crucial para se analisar questões de exclusão, inclusão, diferenças e alteridade (Browne; Ferreira, 2016).

Dito isso, as pensadoras buscam superar indagações levantadas em estudos anteriores, ao questionar, por exemplo, a alegação de que o espaço urbano seria um espaço de acolhimento e o espaço rural seria um espaço de exclusão. Pois, conforme o que estabelecem, “essas afirmações simplistas negam as formas como os contextos urbanos são locais de ataque homofóbico [...] e as vidas rurais podem ser refúgios de segurança e onde vidas alternativas podem ser planejadas e vividas¹¹” (Browne; Ferreira, 2016, p. 2, tradução nossa).

Logo, o que as autoras implicam na obra “é que as liberações sexuais e de gênero são construídas em relação ao lugar onde elas ocorrem¹², pois, no que concerne a ele, o lugar “importa para como fazemos política, como criamos nossas identidades, relacionamentos, desejos e comunidades¹³” (Browne; Ferreira, 2016, p. 2, tradução nossa). O que significa dizer que ele é mais do que uma ambientação para as atividades humanas, e, sim, exerce um papel na sua construção (Browne; Ferreira, 2016).

Ao refletirem sobre uma (im)possível conceitualização de lesbianidade, as estudosas destacam que “onde sexo/gênero/sexualidade são ‘realizados’ importa, porque isso desempenha um papel no que acontece¹⁴” (Browne; Ferreira, 2016, p. 4, tradução nossa). Em suas palavras, isso seria mais fácil de se perceber através das “normas assumidas de um lugar” (Browne; Ferreira, 2016, p. 4, tradução nossa). Por exemplo, a conformidade ou violação dessas normas por casais lésbicos pode influenciar a percepção do espaço como heterossexual ou não. As reações provenientes de uma demonstração de afeto em público (como um beijo) reajustam não apenas o espaço, mas também a aceitação do casal, que pode ou não sofrer algum tipo de violência. Ademais, as interações moldam dinamicamente os lugares e as

¹⁰ “Lesbian geographies provides an important critique of the intersections of patriarchy, sexism, homophobia and heterosexism, as well as ensuring that lesbians and queer women’s spatialities are made visible” (Browne; Ferreira, 2016, p. 1).

¹¹ “[...] these simplistic assertions negate the ways that urban contexts are places of homophobic attack [...] and rural lives can be havens of safety and where alternative lives can be planned and lived” (Browne; Ferreira, 2016, p. 2).

¹² “What this book instead shows is that sexual and gender liberations are constructed in relation to the place where they occur” (Browne; Ferreira, 2016, p. 2).

¹³ “[...] place matters to how we do politics, how we create our identities, relationships, desires and communities” (Browne; Ferreira, 2016, p. 2).

¹⁴ “Where sex/gender/sexuality is ‘performed’ matters, because this plays a part in what happens” (Browne; Ferreira, 2016, p.4).

identidades, variando conforme as normas são desafiadas e reforçadas (Browne; Ferreira, 2016).

Em suas discussões acerca da negociação do tempo e do espaço, Browne e Ferreira (2016), guiando-se a partir dos estudos de Gil Valentine, discorrem que mulheres lésbicas [e *queer*] contestam e negociam as normas heterossexuais ao usarem estratégias que dizem respeito ao espaço-tempo. O que significa dizer que, em diferentes horas do dia ou em diferentes dias da semana, elas “reproduzem” espaços de maneiras diferentes. O exemplo apresentado é o da apropriação de clubes noturnos heterossexuais ou de saunas gays por lésbicas, ressignificando, dessa forma, aquele espaço pelo tempo utilizado (Browne; Ferreira, 2016).

Contudo, não é apenas através de reivindicações e/ou criações de espaços que se pode resistir às normas heterossexuais. Há estudos que consideram que espaços de resistência podem ser criados através de atividades cotidianas, como a música, a televisão e até mesmo através das roupas, que, por sua vez, criam “espaços reais e imaginados que desafiam as exclusões e opressões que podem ser sentidas nos espaços cotidianos¹⁵” (Browne; Ferreira, 2016, p. 9, tradução nossa). Por outro lado, há os que levam em conta que as mulheres lésbicas nem sempre podem resistir a essas normas ou criar e ressignificar espaços, estando sujeitas a violências que as levam a querer esconder, disfarçar ou minimizar suas identidades, seus desejos e seus relacionamentos (Browne; Ferreira, 2016).

4.4 DESLOCAMENTOS FÍSICOS E DE SEXUALIDADE

Um dos conceitos basilares que constituem a fundamentação da presente pesquisa é a noção de *alteridade espacial* estabelecido pela pesquisadora Virgínia Vasconcelos Leal (2011). Ao estudar a obra de Cíntia Moscovich, a autora percebe que “essas mulheres de diferentes idades e perfis necessitam de um ‘outro’ espaço, distante das relações cotidianas, para esta vivência amorosa” (Leal, 2011, p. 34). Ademais, Leal (2011, p. 36) afirma que “personagens de Cíntia Moscovich, como Marilina, que encontra seu amor em Paris, refletem uma característica dos textos literários com temática homoerótica”, que seria o deslocamento. Para corroborar sua hipótese, a autora se apoia em Lopes (2002), em *Entre homens, entre*

¹⁵ “[...] create real and imagined spaces that challenge the exclusions and oppressions that can be felt in everyday spaces” (Browne; Ferreira, 2016, p. 9)

lugares, e Louro (2008b), no capítulo *Viajantes Pós-Modernos*, do livro *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*.

Conforme Leal (2011), Louro (2008b) utiliza-se da viagem como uma metáfora, relacionando-a a questões de gênero e sexualidade. Isto é, os viajantes pós-modernos seriam “aqueles que ousam sair do roteiro pré-estabelecido da matriz de inteligibilidade de gênero, nos termos de Judith Butler” (Leal, 2011, p. 36).

Nas palavras de Louro (2008b, p. 13, grifo nosso),

A imagem da viagem me serve, na medida em que a ela se agregam idéias [*sic*] de deslocamento, desenraizamento, trânsito. Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que *o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante*. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não o chegar. Não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixo, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto. [...] Por certo também há, aqui, formação e transformação, mas num processo que, ao invés de cumulativo e linear, caracteriza-se por constantes desvios e retornos sobre si mesmo, um processo que provoca desarranjos e desajustes, de modo tal que só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio ao viajante.

A viagem, como potência transformadora, iria além das alterações superficiais e poderia afetar o corpo e as identidades “em dimensões aparentemente definidas desde o nascimento (ou até mesmo antes dele)” (Louro, 2008b, p. 15). A autora passa a pensar em termos de gênero e sexualidade: o próprio ato de *decidir* ou *definir* o gênero de uma criança seria uma viagem, pois “instala um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção” (Louro, 2008b, p. 15). Por sua vez, essa inscrição de gênero e sexualidade considerados *legítimos* nos corpos se daria através de regras, que encontrariam certas dificuldades no percurso. Isto é, a matriz heterossexual, responsável pela delimitação dos padrões a serem seguidos, “paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem” (Louro, 2008b, p. 17). Isso significa dizer que “eventualmente, em vez de serem repetidas, as normas são deslocadas, desestabilizadas, derivadas, proliferadas. Aventureiros ou desviantes, seduzidos ou empurrados por quaisquer razões, há aqueles e aquelas que se desviam das regras e da direção planejada” (Louro, 2008b, p. 17). Dessa forma, pensam-se os seres que cruzam as fronteiras, que demoram a cruzá-las e/ou estão *na* fronteira, isto é, os *viajantes pós-modernos*.

No que lhe diz respeito, para Leal, Moscovich trabalharia a viagem em um sentido tanto literal quanto metafórico. Quando discorre acerca da produção de Fernanda Young, Leal (2011) retoma: “como nas outras narrativas citadas, a vivência lésbica dá-se em outro lugar, como se não houvesse possibilidade no espaço cotidiano, exigindo um deslocamento” (Leal, 2011, p. 41).

Ou seja,

[...] na maior parte das narrativas analisadas, as personagens precisam estar fora de suas vidas cotidianas, em um deslocamento causado por uma viagem, uma doença (ou ambos), em um encontro com a morte ou com o sobrenatural, em desvios astronômicos, ou em quartos separados. (Leal, 2011, p. 44)

Desse modo, no contexto desta pesquisa, a noção de deslocamento (principalmente através da viagem) e espaço são essenciais para se pensar a construção das subjetividades e das sexualidades das personagens dos dois romances estudados, *Todos nós adorávamos caubóis* e *Controle*. É a partir da *alteridade espacial*, como pensada por Leal (2011), que se torna possível às personagens terem uma vivência amorosa com outra(s) mulher(es). E é a partir das Geografias lésbicas, que se pode pensar a existência, a reivindicação e a construção desses espaços (físicos ou não).

5. CORPOS SÁFICOS EM CONSTANTE MOVIMENTO

5.1 QUEERIZANDO AS ESTRADAS SUL-RIO-GRANDENSES EM *TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS*

5.1.1 Pensando o queer

A princípio, em *Todos nós adorávamos caubóis*, percebemos a construção da personagem narradora, Cora, como desviante de determinados padrões esperados, sejam eles sexuais ou de gênero. Consoante Louro (2008a), diante da diversidade crescente de identidades de gênero e orientações sexuais, as categorias tradicionais e binárias não são mais suficientes para abranger a variedade de existências. E as fronteiras não são fixas, mas sim possíveis de serem atravessadas. Algumas pessoas, inclusive, estariam *na* fronteira, refletindo a natureza fluida e transgressora das experiências de gênero e sexualidade. Desse modo, podemos entender Cora como um ser que *atravessa* ou *está na fronteira*, a própria personagem referindo-se a sua identidade sexual como *meio instável* (Bensimon, 2013, p. 166).

Ao afirmar sua atração por mulheres, a narradora discorre sobre sua bissexualidade¹⁶:

Mas eu disse *bissexual*. Garotas e alguns garotos. Ou, para ser mais exata: garoto. Garota. Garota. Garota. Garoto. Garota. Garota. Garoto. E daí seguindo usualmente essa proporção. Com os garotos, eu ficava por inércia. Com as garotas, por encantamento. Com os garotos, tudo transcorria como em um roteiro de comédia romântica para grande público (salvo que eu estava justamente fingindo o papel que me cabia). Com as garotas, tudo começava, continuava e acabava no mais puro melodrama. (Bensimon, 2013, p. 46, grifo da autora).

Para tanto, a narradora apresenta uma cartilha de atos que dariam “todos os indícios” (Bensimon, 2013, p. 45) de sua sexualidade *ex-cêntrica*, que se oporiam às expectativas de performances de gênero e sexuais exercidas por uma mulher presumidamente heterossexual, ou que pertenceriam ao universo de projeções do que se concebe socialmente como uma mulher cujo desejo está direcionado (não só, mas também) a outras mulheres:

Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras. Gostou de um seriado de ficção científica cuja vilã era na verdade um lagarto e absolutamente tentadora.

¹⁶ Apesar de ao presente trabalho interessar a faceta da sexualidade da Cora que diz respeito aos seus relacionamentos com outras mulheres, não se desconsidera o seu caráter fluído.

Quis falar sobre isso e apaixonou-se pela psicóloga. Frequentou boates gay com identidade falsa. [...] Beijou colegas em banheiros públicos. Escreveu frases feministas nos jeans rasgados. (Bensimon, 2013, p. 45).

Ademais, Cora rejeita características que atribui à feminilidade e opta por um estilo que se afasta do que considera estereótipias tradicionais do feminino:

Isso não queria dizer tornar-se mais feminina. Ao contrário, minha tendência era rejeitar tudo o que estivesse contaminado com os conceitos de fragilidade ou excesso de fofura, como laços, petit-pois, rendas, sapato boneca, acessórios dourados, estampas de coração. Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo (Bensimon, 2013, p. 51).

A personagem, contudo, não está livre de reproduzir certas normatividades de gênero e sexualidade. Isso se inicia com a atribuição de características como *fragilidade* e *excesso de fofura* ao feminino, que se configurariam como estereótipos de gênero. Nas palavras de Butler, “feminilidade não é o produto de uma escolha, mas a forçosa citação de uma norma, pelas quais a historicidade complexa é indissociável das relações de disciplina, regulação, punição” (Butler, 1993, p. 23 *apud* Souza, 2017, p. 315). Em outro momento, Cora reproduz o discurso, produto de uma sociedade patriarcal, de que o homem seria o *chefe da família*: ao se referir a uma família indígena acampada na rodoviária de Soledade, enuncia que “o chefe da família devia estar em algum outro lugar [...]” (Bensimon, 2013, p. 170). Outrossim, quando conversa com Jean-Marc, afirma que “quando você gosta de pessoas do mesmo sexo [...] a relação pode ficar realmente confusa, quero dizer, os sinais, os sinais são mais óbvios entre um homem e uma mulher, certo?” (Bensimon, 2013, p. 78), ao que o amigo rebate “isso é um problema universal, Cora” (Bensimon, 2013, p. 78).

Seu estilo e jeito de ser gerariam estranhamento em outros personagens, isso sendo percebido ou conjecturado pela narradora. O caso mais direto é o do homem das bombachas, que bate nas janelas do carro para apontar-lhe que suas botas *Doc Martens* “são de homem” (Bensimon, 2013, p. 13), o que lhe impacta: “embora tivesse a mais fortes convicções sobre moda e estilo, sobre gênero [...]. Mas ler *O segundo sexo* ou seja lá o que for não o faz ficar imune a opiniões tolas” (Bensimon, 2013, p. 14, grifo da autora).

Mais adiante, há a situação da mulher do hotel, cuja atitude distante Cora supõe ser motivada devido à sua aparência:

Talvez ela fosse mais amável com outros hóspedes [...]. Mas nós não parecíamos ser o tipo de gente que ela tinha prazer em servir. Que tipo de gente? Para começar, eu era uma loira platinada, cabelos emaranhados, dois dedos de raízes castanhas intencionais. Além das botas Doc Martens, eu

usava um jeans apertadíssimo (pernas finas desde criança), uma regata e uma jaqueta de couro vermelha e justa com capuz [...]. Desde que eu morava em Paris, eu carregava no lápis preto (Bensimon, 2013, p. 21).

Como podemos observar, a personagem parece não perceber os seus privilégios. A impressão de que sua aparência causaria a atitude fria da atendente, leva-nos a questionar até que ponto isso se realizaria, pois, pela descrição, apesar da opção por vestimentas de um estilo menos usual, Cora estaria inserida em uma camada privilegiada da sociedade: pelo próprio trecho, pode-se inferir certos aspectos estéticos, de moda ou de estilo de vida associados a um nível socioeconômico favorecido.

Em outro momento, Mathias, irmão de Julia, olha para Cora e “de repente parecia chocado com o fato de que havia na sua sala de jantar uma garota com o cabelo tingido, lápis preto, alça do sutiã visível, a qual devia lembrar-lhe certamente uma putinha que alguém catara em uma estrada vazia no meio do deserto [...]” (Bensimon, 2013, p. 161). Em outras palavras, Cora percebe certo choque/represália ao seu estilo por parte do irmão da amiga/namorada por ser mais ousado ou menos convencional (a partir da comparação com o termo *putinha*, que no presente caso é pejorativo). Poderíamos interpretar essa reação como fruto do *background* religioso e tradicional da família Ceratti (sendo possível depreender essa informação através de vislumbres da vida de Julia mediados por Cora).

No tocante à sexualidade de Cora, a mãe é sua maior reguladora. Figura constante na narrativa, seja através de comentários ou ligações telefônicas, ela permanece inominada até o final. A princípio, Cora a engana:

Pela nossa casa ia passando um desfile interminável de "melhores amigas"; se uma sumia sem muita explicação, logo havia outra atravessando a sala de meias para pegar um copo d'água na cozinha. Onde nós duas tínhamos nos conhecido? Isso ficava um tanto vago. E minha mãe, ainda que tivesse todos os indícios disponíveis sem sequer precisar sair de casa, havia decidido evitar confrontos. Por um tempo, ao menos. (Bensimon, 2013, p. 47)

Até que ocorre o flagrante, em que a mãe a pega no meio de uma relação sexual com uma “colega”. O que leva a uma situação de crise dentro de casa:

Eu e minha mãe choramos em quartos separados durante algumas semanas. Minhas lágrimas eu comprimia entre as bochechas e duas camadas fofas de travesseiro, exclusivamente para mim. Quanto às da minha mãe, elas pareciam mero detalhe em uma pirotecnia de tragédia grega, como se a distância entre atriz (ela) e público (eu) obrigasse seu corpo inteiro a demonstrar que chorava, em sopros e tremores e assobios e suspiros e objetos que caíam do seu lugar original, por exemplo, um pato de vidro

comprado em Murano, os fascículos encadernados da Cozinha de A a Z, um pote de cerâmica que desde sempre fora o pote de açúcar, o único porta-retratos contendo uma foto dos meus avós maternos. (Bensimon, 2013, p. 48).

O espaço que deveria ser seguro, pois “[a casa] é [...] importante na criação de um sentimento de pertença e na construção de identidades sexuais¹⁷” (Hardie; Johnston, 2016, p. 119), torna-se um lugar de repressão, mentiras e não aceitação, “que reforça a heteronormatividade¹⁸” (Hardie; Johnston, 2016, p. 119). Isto é, mesmo quando a situação melhora, Cora continua, diante dos questionamentos da mãe: “falando a verdade somente quando me interessava, isto é, nas ocasiões em que minha programação noturna envolvia alguém do sexo masculino” (Bensimon, 2013, p. 50).

O que nos remete ao conceito de “armário” explorado por Sedgwick (2007), como regulador de sexualidades, em que mesmo a pessoa mais segura e/ou aberta quanto à sua, como Cora, encontra-se *no armário* em certas ocasiões sociais. No presente caso, em ambas as situações, anterior e posterior ao flagra, a narradora busca ocultar da genitora a faceta da sua sexualidade que é considerada desviante.

Outro ponto a ser explorado é o fato da progenitora não gostar de Julia (talvez por supor que algo além de amizade possa estar acontecendo, já que Cora sempre usou a desculpa de “amigas” para trazer seus interesses românticos femininos para casa) e, em paralelo, reclamar da *Viagem sem Planejamento*, pelo sul do país, chamando-a de “situação de risco” (Bensimon, 2013, p. 33). O que podemos interpretar, com os devidos riscos, de que, além de ser uma preocupação materna quanto à segurança da filha, a companhia e os possíveis significados simbólicos da viagem geram ansiedade na mãe no que diz respeito à sexualidade da sua progênia.

5.1.2 Espacializando o *queer*

Todos nós adorávamos caubóis é uma *road novel* que se desenvolve nas estradas físicas e metafóricas (das lembranças) de Cora, em hotéis, restaurantes de beira de estrada e banheiros públicos, entre espaços públicos e privados. Segundo Valério e Silva (2013, p. 103):

A recorrência de personagens desenraizados, exilados, viajantes cosmopolitas ou urbanos, migrantes e imigrantes configuram um quadro

¹⁷ “It is an important space in creating a sense of belonging and in the construction of sexed identities” (Hardie; Johnston, 2016, p. 119).

¹⁸ “Furthermore, the home can be a space that reinforces heteronormativity” (Hardie; Johnston, 2016, p. 119).

temático persistente também na literatura contemporânea. Tais narrativas tomaram o movimento como um lugar privilegiado de observação das relações humanas, que ocorrem a partir do encontro entre indivíduos oriundos de diversos espaços, ordens sociais, origens étnicas, tradições e orientações religiosas.

Contextualizando brevemente, os espaços que compõem o mosaico do livro são em sua maioria citadinos (entre estradas e pontos turísticos): *A Viagem sem Planejamento* é composta por cidades como Antônio Prado, São Francisco de Paula, Cambará do Sul, Caçapava do Sul, Minas do Camaquã, Soledade. Ademais, Paris é sempre revisitada e é onde se encerra a estória. Em cada uma delas, há elementos que se destacam: desde cânions, um antigo cassino, a ambientação de um filme, uma colônia italiana, as origens de Julia, até os charmes (e as decepções) de uma cidade global. A cidade como elemento privilegiado (Almeida, 2015; Dalcastagnè, 2011b) torna-se uma malha de relações em que Cora e Julia transitam e se associam: com Beto e Pétala em Cambará do Sul, Lauro em Caçapava do Sul, Lucian em Minas do Camaquã, Mathias em Soledade, Jean-Marc em Paris, ou entre si.

Em uma narrativa que mescla passado e presente, Cora passeia entre os anos de infância, os dias com Julia, a vida em Paris e a atualidade da *Viagem Sem Planejamento*. Essa intercalação temporal pode ser vista, por exemplo, quando, no meio de uma conversa, em uma sequência de parágrafos, ela revive os *wild times* com a companheira (“*Wild times* de verdade. Julia nua diante de mim [...]”), e volta para a realidade de uma cidade do interior esvaziada (“Eu voltava para Minas do Camaquã”). Contudo, lembra-se que uma vez uma amiga disse algo sobre correntinhas (“Um dia, uma amiga me disse [...]”), e torna a observar Julia no presente (“Fiquei olhando para Julia”) (Bensimon, 2013, p. 110, grifo da autora). Em alguns momentos, no entanto, a mobilidade temporal vem indicada por um espaço em branco ou por marcadores de tempo.

Segundo Almeida (2015, p. 31), perceber o espaço através de narradores em trânsito “nos leva a vislumbrar possibilidades multifárias de se conceber a cosmópolis contemporânea e os trânsitos culturais, bem como os corpos, gendrados ou não, que por ela circulam” (Almeida, 2015, p. 31). É através da perspectiva de Cora, personagem narradora, que o leitor é apresentado ao universo de *Todos nós adorávamos caubóis*. Espaço, tempo, personagens, enredo – tudo e todos atravessam seus olhos pintados de lápis preto e seu pensamento veloz, imbuídos de seus julgamentos e das suas impressões. Comentários esses que ambientam o leitor em cidades interioranas sul-rio-grandenses, na noite agitada ou em um silencioso pensionato de Porto Alegre, na Paris para além dos guias turísticos ou em uma música do *Led Zeppelin*.

As descrições espaciais da obra revelam um esforço adicional, de forma a localizar o leitor. Contudo, isso só ocorre quando Cora presta atenção ao seu redor, pois é a partir *dela* que se tem acesso ao espaço: quando seu foco está em outro lugar, os detalhes se perdem. Um exemplo é quando a narradora está preocupada em achar uma cabana para ficar com Julia, nos arredores de Antônio Prado, “eu dirigia sem me ater aos detalhes. Estava pensando em um lugar com cabanas”, mas logo retoma o foco para descrever o local que encontraram:

Uma estrada de terra nos levou até a pousada. Era um casarão de 1946, a data em baixo-relevo na base de pedra, o que me dava a estranha sensação de que as pessoas daquele tempo já estavam pensando em nós, ou aquela inscrição podia ter sido algo mais do que *ridícula* em 1947, simplesmente o ano seguinte olhando como um estúpido para o ano anterior? (Bensimon, 2014, p. 21, grifo nosso)

Como podemos perceber, as descrições acerca do espaço são atravessadas pelas impressões de Cora, muitas vezes traduzidas em adjetivos ou substantivos de conotações positivas, ou negativas. Um exemplo é o adjetivo *ridícula* da citação anterior. Em outro momento, quando Cora descreve a pousada, “para falar a verdade, a sala era meio *sufocante*; o acúmulo de objetos rústicos, ferramentas rurais presas ao teto, velhos lampiões, pratos, retratos em molduras ovais [...]” (Bensimon, 2013, p. 21, grifo nosso). E, ao deixar a cidade, ela decreta que “não havia dúvida de que era um caminho muito *cênico*, que a melhor forma de se chegar a algum lugar, ao próximo lugar, só podia ser aquela, com a neblina esparramada sobre o topo das montanhas, o ar fresco, os pinheiros, alguns parreirais, Julia, a quietude” (Bensimon, 2013, p. 39, grifo nosso). São duas impressões opostas que nos são apresentadas: de forma negativa, temos “ridícula” e “sufocante”, e de forma positiva, “cênico”.

Por sua vez, Brandão e Oliveira (2001) discorrem que, à medida que o viajante explora novos territórios, sua identidade e perspectiva também passam por mudanças. A experiência da viagem não é apenas física, mas também uma jornada interior. Isto é, ao mesmo tempo em que Cora percebe um espaço, que o atravessa, que o habita, ela passa por mudanças que afetam sua visão de mundo, seus valores e sua autopercepção (e, por mais que não tenhamos acesso aos pensamentos de Julia, podemos inferir que o mesmo acontece com ela).

Um exemplo disso é que, ao iniciar sua viagem, Cora está fugindo do nascimento do irmão, filho do pai e de Jaqueline, a quem ela não aceita totalmente (chega a descrevê-la como *jovem* e *burra*) e, ao final, a personagem liga para o pai, desculpa-se pela fuga e pede que o irmão aguarde sua visita “com os olhos bem abertos” (Bensimon, 2013, p. 142). Ou seja, podemos observar certo crescimento pessoal da personagem. Outro exemplo é o

relacionamento entre as protagonistas, que ancorado aos lugares por onde passam, vai se transformando progressivamente. Isso, contudo, abordaremos mais adiante.

Viajando (física e metaforicamente) ao lado de Cora e Julia, com os vidros das janelas do carro abaixados, e a observar o pampa gaúcho, compreendemos que há uma relação intrínseca na obra entre espaço e sexualidade. Isso é perceptível à medida que, como estipula Virgínia Vasconcelos Leal (2011), em certas narrativas de teor homoerótico femininas, as personagens precisam de *outro espaço* para uma vivência amorosa, longe do seu cotidiano: Cora e Julia precisam constantemente deslocar-se, seja dentro de Porto Alegre, ou através da *Viagem Sem Planejamento* e da viagem final a Paris, para que o relacionamento possa se concretizar – sair de Soledade, de Porto Alegre, de Paris e de Montreal em que ambas vivem cotidianamente, das suas rotinas, e deixar para trás os impedimentos que cercam seus corpos, como a mãe, no caso de Cora, ou a família e um fato trágico do passado de Julia, a que Cora atribui sua natureza mais rígida,

Além de uma vontade irresistível de explicar toda a sua personalidade pelo que já estava decidido desde antes de ela nascer. Se tivesse se chamado, digamos, Roberta, será que seria tão preocupada em andar sempre na linha, ou melhor, em manter a aparência de quem anda na linha e nunca vacila? (Bensimon, 2013, p. 154)

A compreensão de que as performances de gênero e sexual de Cora e Julia são espacializadas nos levam a pensar em como se configuram os espaços nos quais elas transitam, sobre as dinâmicas sociais, culturais e de poder que os significam (Silva; Pereira, 2020), bem como sobre os possíveis abusos aos quais elas podem ser submetidas.

Portanto, as Geografias lésbicas ocupam-se dos espaços de habitação, trabalho ou lazer de mulheres lésbicas e *queer*. Trata-se de como certos locais são ocupados, negociados ou até mesmo criados para fins de existência livre das amarras da heteronormatividade (Browne; Ferreira, 2015). No decorrer da narrativa, há um certo número de espaços, privados e públicos, citadinos e interioranos, ocupados pelo casal. Como já foi dito anteriormente, a casa de Cora, que deveria ser um espaço seguro no qual a garota pudesse exercer livremente sua sexualidade, acaba por se tornar um espaço de segredos, no qual a heteronormatividade, como padrão, é reforçada.

Ademais, Cora habita e ressignifica espaços noturnos como “os três andares subterrâneos de um clube gay” (Bensimon, 2013, p. 70), “o bar onde o cover do Doors se apresentava” (Bensimon, 2013, p. 69), o “meu bar favorito, o Pop In” (Bensimon, 2013, p. 184). Banheiros de postos de gasolina e motéis são negociados, por uma determinada

quantidade de tempo, para servirem de espaço onde as relações sexuais entre ambas possam acontecer. Em alguns espaços, no entanto, é possível perceber tensões: como a casa de Mathias, que, ao brigar com Julia por não se hospedar lá, insinua que “desse jeito todo mundo ia ficar pensando que eles não eram bons o suficiente para ela ou alguma coisa muito pior do que isso. *Ou alguma coisa muito pior do que isso*” (Bensimon, 2013, p. 163, grifo nosso). O que podemos compreender como uma alfinetada à possível relação da irmã e da companheira de viagem: como se a estadia de ambas, juntas, desafiasse a ordem heterossexual a ser seguida.

Conforme Hardie e Johnston (2016, p. 122), “o consumo de música também pode ser constituir como um espaço *queer*¹⁹”. Em outras palavras, a música é como um espaço imaginado (Browne; Ferreira, 2015) e seguro para ambas, onde é possível que exerçam suas identidades sexuais. Isso pode ser ilustrado em certas situações: desde uma banda *indie* no começo da viagem, para aliviar a tensão, “as alegrias de uma banda *indie* escorregou dos alto-falantes como um líquido viscoso” (Bensimon, 2013, p. 15); ou uma música simbólica do *Led Zeppelin* que embalava as noites no pensionato Maria Imaculada, “do meu lado esquerdo há um toca-discos do qual a família de Julia estava pensando em se desfazer, e o vinil que está rodando um dia pertenceu ao irmão dela [...] Houses of the Holy, o álbum de 1973 do Led Zeppelin” (Bensimon, 2013, p. 18); até um rock aleatório no *Pop In* em que Julia “estava realmente curtindo adoidado, ao mesmo tempo era como se ela não estivesse ali, não de todo. Então eu [Cora] resolvi não estar também” (Bensimon, 2013, p. 189), em que a música transporta ambas para outro espaço-tempo: Cora desliza por suas memórias, relembrando-se da primeira vez em que levou Julia à sua casa. Mesmo o momento da relação sexual, a narradora descreve em termos musicais: “a voz já havia passado para outro registro, o lado B de um disco delirante” (Bensimon, 2013, p. 114)” e “ficamos ouvindo Julia dedilhar a canção mais macia e doce do universo” (Bensimon, 2013, p. 115).

Podemos observar a vivência diferenciada do espaço por mulheres *ex-cêntricas* na narrativa a partir de dois fatores: a figura da noite e do vazio (de pessoas). Isto é, a relação de Cora com Julia se perfaz ao anoitecer, em casa (às escondidas), em motéis, em banheiros de postos de gasolina. A imagem da noite atravessa a narrativa, seja na ânsia em pegar uma estrada ao anoitecer, “um súbito desejo de pegar a estrada [...]. Eu queria dirigir no escuro” (Bensimon, 2013, p. 133); na obscenidade de “uma estrada à noite no sul do Rio Grande do Sul” (Bensimon, 2013, p. 136); ou, em paralelo, como elemento para a possibilidade de acontecimento de relações amorosas/sexuais entre ambas: “nós nunca tínhamos feito sexo em

¹⁹ “[...] the consumption of music may also constitute queer space” (Hardie; Johnston, 2016, p. 122).

lugares iluminados, exceção feita aos banheiros dos postos de gasolina e, mesmo nesses casos, assim que cruzávamos a porta, lá estávamos eu e Julia de novo no meio da noite” (Bensimon, 2013, p. 114-115).

Pois, “a noite é permissiva como um tio distante. Basta ela terminar para que terminem também toda a flexibilidade de regras e todos os atalhos possíveis” (Bensimon, 2013, p. 115). É na noite que Julia e Cora podem realizar seu relacionamento, longe dos olhares julgadores da heteronorma. É na noite que se conhecem, em uma festa. Que, em outro momento, Julia chega mais perto e beija Cora. É a obscuridade noturna que embala as aventuras da narradora, em Porto Alegre ou Paris; que propicia cenas de ambas no pensionato Maria Imaculada, e que as acompanha até o final do livro, no bar *Pop In*, onde Julia, mais uma vez, “me beijou. Foi muito rápido e podia significar qualquer coisa” (Bensimon, 2013, p. 188). Nas palavras de Cora, “como quase todas as noites, eu tinha um encontro marcado com Julia” (Bensimon, 2013, p. 52).

O vazio, ou a ausência de pessoas, por sua vez, é outro elemento presente/necessário. Desde “a estrada era macia, *ninguém queria estar lá*, portanto nós desejávamos aquelas estradas desesperadamente” (Bensimon, 2013, p. 76, grifo nosso), até o desejo de um espaço vazio em que pudessem fugir, “[...] ‘[e se] a gente fosse até bem longe e daí chegasse nesse lugar, tá, e esse lugar ia ser bonito pra caralho, e *não ia ter ninguém lá*, e a gente podia ficar vários dias, ou tipo semanas, e daí pensar se a gente voltaria ou não”’ (Bensimon, 2013, p. 56, grifo nosso).

Desse modo, a figura da noite (e do vazio) ancora “o discurso espacial e temporalmente e concretiza o tema da vida clandestina dos homossexuais numa sociedade heteronormativa que os rejeita” (Lima; Oliveira, 2022, p. 226). Pois é fora da vista de outrem que Cora e Julia se relacionam.

É em Minas do Camaquã onde, de fato, o relacionamento se concretiza às claras, pela primeira vez: “os caminhos são sempre mais longos de dia. O que quer dizer que nós nunca tínhamos transado antes do sol se pôr. Nunca com luz natural, sempre na penumbra desenhada por uma lâmpada acesa [...]. À tarde, nítidas. À noite, um borrão” (Bensimon, 2013, p. 115). É a passagem parcial da clandestinidade para a possibilidade de existência, mas não de todo, pois se concretiza em um espaço que Cora descreve como “um lugar fora do lugar, um lugar que fosse mais ou menos lugar nenhum” (Bensimon, 2013, p. 109). Saídas desse *não-lugar*, ambas retornam ao estado de furtividade.

Browne e Ferreira (2016, p. 14, tradução nossa) estipulam que:

‘Um beijo não é apenas um beijo’ quando duas mulheres se beijam em espaços públicos [...]. Existem códigos heteronormativos de comportamento penetrantes, ocultos, sutis, não verbalizados e implícitos que inscrevem paisagens socioespaciais cotidianas e, como consequência, demonstrações públicas de afeto do mesmo sexo são modificadas ou totalmente ausentes²⁰.

Isso significa dizer que as normas sociais, especialmente aquelas ligadas à heteronormatividade, impactam em como casais de mesmo gênero se relacionam no espaço público. Cora e Julia (quando juntas) acabam por não performar sua sexualidade em áreas públicas (ou o fazem de forma contida, longe de possíveis espectadores). Em dois momentos da obra, percebe-se esse movimento: quando Julia afasta-se de Cora, na ocasião em que essa tenta beijá-la na frente da responsável pelo hotel e de sua filha, sob a desculpa de como a mãe explicaria à criança a situação: “que às vezes duas...” (Bensimon, 2013, p. 146); e quando Julia beija Cora em Soledade, apenas quando garante que não há ninguém ao redor, “Julia olhou para os lados, ninguém, ninguém, ninguém, daí ela se esticou sobre o câmbio e me deu um beijo” (Bensimon, 2013, p. 155, grifo nosso).

Podemos ligar essa falta de demonstrações públicas de afeto ao sentimento de insegurança e ao medo de discriminação sentido por mulheres que se relacionam com outras mulheres (dentre outros fatores, que serão explorados a seguir) (Browne; Ferreira, 2016). Cora, contudo, mostra mais resistência às regras heterossexuais dos espaços, desejando desafiá-las, o que a leva a atritos com Julia, que se mostra mais temerosa. Em uma discussão, Julia acusa Cora de querer *se mostrar e mostrá-la*. A narradora, por sua vez, pensa:

De qualquer maneira, eu admitia que uma parte de mim se deliciava em deixar os outros confusos. Era meu lado meio adolescente rebelde que ainda não havia se apagado de todo. Outra muito maior, no entanto, estava apenas a fim de ter uma vida normal. Isso incluía demonstrações públicas de afeto. Quem poderia me culpar? (Bensimon, 2013, p. 150)

Em síntese,

O espaço público se faz da produção sistemática do poder heteronormativo e as mulheres lésbicas [e *queer*] estão em permanente vigilância de suas expressões corporais e de afeto que podem permitir o reconhecimento de sua orientação sexual, assim como alerta Ferreira (2014). Esse comportamento de vigilância e regulação reforça o poder heteronormativo do espaço e, ao mesmo tempo, evidencia que o espaço é vivenciado de formas diversas por variadas identidades sexuais. (Lenzi; Silva, 2018, p. 119).

²⁰ “‘A kiss is not just a kiss’ when two women kiss in public spaces (Blidon, 2008). There are pervasive, hidden, subtle, non-verbalised and implicit heteronormative codes of behaviour that inscribe everyday socio-spatial landscapes and as a consequence same-sex public displays of affection are modified, or entirely absent (Ferreira and Salvador, 2014).” (Browne; Ferreira, 2016, p. 14).

Essa vigilância pode ser percebida principalmente na figura de Julia. Contextualizando-a brevemente, Cora a descreve como alguém com “uma vida regular com uma família regular, a mãe uma das últimas donas de casa de que eu teria notícia, o pai que media ascensão social pelo tamanho da garagem, o irmão cuja futura esposa não por acaso havia sido sua única namorada” (Bensimon, 2013, p. 23-24). E chega a dizer que, a princípio, “se me pedissem que escolhesse palavras que definissem Julia Ceratti em um cesto cheio delas, eu procuraria por comum ou séria ou dedicada” (Bensimon, 2013, p. 25). Ademais, a narradora chama-a de “lésbica ocasional quando ninguém está vendo” (Bensimon, 2013, p. 134), referindo-se ao fato de que Julia só toma a iniciativa de beijá-la quando sozinhas e/ou ocultas pela noite, ao que Cora atribui questões morais e de religiosidade, simbolizadas pela correntinha que Julia carrega no pescoço. Implicando assim uma discrepância entre as instâncias privadas e públicas da vida de Julia, sendo a sexualidade relegada ao espaço privado, sempre oculta, fora do alcance visual alheio.

Em última análise, até mesmo o espaço de origem de Julia se configuraria como um dos fatores para o seu receio: crescer em Soledade, como cidade de interior, possuiria a desvantagem de, conforme a Ceratti, “todo mundo pode estar conversando sobre você ou sobre seus pais em todas as salas de jantar iluminadas em um raio de três quilômetros. Por isso o melhor é não dar munição para o falatório” (Bensimon, 2013, p. 23). Desse sentimento de insegurança decorre uma parte do seu cuidado extremo com suas ações.

5. 2 LOCALIZANDO DESEJOS EM *CONTROLE*

5.2.1 Refletindo afetos lésbicos

Pensar *Controle* é pensar a imagem pungente do desejo. Isto é, refletir as vontades de Maria Fernanda, nossa narradora personagem, equivale a compreender sua existência no corpo e no mundo, manifestas de maneira espacializada. Isso implica pensarmos, de igual forma, os impedimentos que impossibilitam a protagonista de performar seu gênero e sua sexualidade livremente.

Antes de prosseguirmos no assunto, podemos identificar dois marcos temporais na narrativa: o passado e o presente, que se apresentam de forma não-linear. Esse segundo, diz respeito ao acidente de bicicleta sofrido por Nanda, como é chamada, a caminho de sua confissão para Joana, motivação que se desvela só ao final da obra. Aquele primeiro, por sua

vez, é constituído a partir das memórias da narradora, que giram em torno, principalmente, dos períodos anterior e posterior ao diagnóstico de epilepsia, grande marco divisor na sua vida.

É no período *anterior* às crises que podemos observar situações que dizem respeito ao gênero, ou seja, quando a maior das preocupações de Fernanda (e da sua mãe) ainda giram em torno de situações com os amigos. Essas questões dizem respeito, principalmente, aos discursos do que pertenceria aos supostos domínios do feminino e do masculino: o fato de Maria Fernanda andar com meninos incomoda sua mãe, que serve, nesse primeiro momento, como a principal reguladora da feminilidade da filha – definido por Butler (1993, *apud* Souza, 2017) como algo que não é escolhido, mas imposto por normas socioculturais.

São questionamentos relativos ao que seria apropriado ou não para Fernanda quanto à idade e ao gênero, “[amigos] da rua, vocês só ficam aí na rua, no mato. Aliás, não acha que tá na idade de parar de se embarrar no mato com esses guris, Maria Fernanda?” (Polesso, 2019, p. 25). A própria forma como Maria Fernanda se veste causaria uma reação contrária por parte da progenitora, “camiseta, short, cabelo penteado e gritei que estava pronta. Minha mãe me olhou como se eu não tivesse jeito mesmo” (Polesso, 2019, p. 34), que sugere “nem um brinco, filha? Um anelzinho? Aquele que a vó te deu? A correntinha, quem sabe?” (Polesso, 2019, p. 34). Podemos inferir que as joias serviriam ao propósito de maior feminilização de Nanda, em contraste com a escolha de roupas, que estaria mais próxima, aos olhos da mãe, de uma masculinização.

Pensando em termos de espaço, temos a construção da pista de bicicross:

Eu devia ter uns treze, catorze anos, não lembro bem. O Alexandre e eu costumávamos fazer corridas de bicicleta no matagal na frente de casa. Não era só um matagal. Tínhamos transformado aquilo numa pista de bicicross. Levou mais de um mês inteiro até terminarmos. Trabalho intenso depois da escola. Um mês de deveres de casa esquecidos ou feitos às pressas, mas ficou espetacular. Enquanto a construíamos, planejavamos todos os saltos possíveis e fazíamos cálculos de velocidade para que as curvas não nos derrubassem. Construimos tudo com barro, galhos, pedras e um pouco de cascalho e tijolos roubados da obra do prédio da esquina. Ninguém ia notar. Perto da pista da cidade, era uma coisa boba, mas, para nós, era legítima aventura (Polesso, 2019, p. 24).

É um espaço que se relaciona ao gênero à medida que Alexandre sugere que Nanda corra primeiro, “primeiro as damas” (Polesso, 2019, p. 30), fato que ela vê como uma ofensa: “o Alexandre disse isso querendo ser gentil, mas me irritou um pouco, porque, durante a construção da pista, eu não tinha sido dama, eu tinha sido peão” (Polesso, 2019, p. 30). Isso é,

a expressão “primeiro as damas” reforça estereótipos de gênero à medida que funciona como uma concessão de Alexandre para Fernanda, “a dama”. O termo significaria, tanto para Alexandre quanto Fernanda, uma figura frágil, portanto “feminina”, já o peão seria uma figura forte, feita para o trabalho braçal realizado, “masculina”.

O mesmo ocorre com o fato de Nanda utilizar a bicicleta do amigo para correr, pois a sua:

Era uma Monark Brisa com cestinha e flores que eu achava ridícula mas que *servia ao propósito de bicicleta de menina*. Então, para nossa pista de barro, dividíamos a bicicleta dele, uma BMX com solda reforçada entre o guidão e o quadro, e um pedal assassino que em minutos retalharia a minha canela (Polesso, 2019, p. 31, grifo nosso).

Mais uma vez a atribuição de características estereotipadas ao feminino: o entendimento de que “cestinhas” e “flores” diriam respeito a uma bicicleta “de menina”. Enquanto “solda reforçada” e um “pedal assassino” pertenceriam a uma bicicleta “de menino”. O próprio uso de Fernanda da bicicleta do amigo sugeriria uma masculinização, iniciada na construção da pista de bicicross como “peão” e simbolizada, de igual forma, no seu modo de vestir.

No âmbito da sexualidade, é interessante pensarmos que, durante a maior parte da narrativa, os desejos de Fernanda encontram-se suprimidos, compartimentados: “não é que eu não sentisse, que não tivesse desejos, eu só não sabia administrá-los. Então eu ignorei o tempo, ignorei os ritos. Fui estocando tudo num lugar bem fundo, sem fresta ou possibilidade de fuga. Tudo controlado” (Polesso, 2019, p. 103). Maria Fernanda encontra-se, portanto, *dentro do armário*. O que se mostra um contraponto ao fato de que, dentro do enredo, os desejos são ligados à figura do dente-de-leão, cuja simbologia reside na realização de desejos “jogados ao vento” (GREENME, 2022): “dente-de-leão. Parece que vai ser uma coisa dura. Dente-de-leão. Te rasga. Mastiga teu corpo. Mas nem é. Sopra e pede alguma coisa. Tipo um desejo. As coisinhas brancas voam. Não tem como acompanhar. Não tem como agarrar” (Polesso, 2019, p. 7). Podemos interpretar que, apesar do seu comedimento, os desejos escapam para o mundo, isto é, manifestam-se corporal, global e, portanto, espacialmente.

Ademais, é interessante notarmos que, quando fala sobre *estar no armário*, Fernanda o faz em paralelo à epilepsia, que já podemos começar a identificar como um dos obstáculos a sua expressão irrestrita da sexualidade. Melhor dizendo, ao observar um folheto sobre a condição neurológica, que tem dentro do armário do quarto, Maria Fernanda pensa: “eu tinha acreditado tanto naquele papel, que minha vida tinha adquirido as dimensões dele. E pior, agora, trancada num armário. Finas ironias da vida” (Polesso, 2019, p. 106)”. O que, em seu

sentido metafórico, sugere que Fernanda foi restringida pela doença, da mesma forma que está restrita, presa, ao espaço simbólico do armário, regulador sociocultural da sua sexualidade (Sedgwick, 2007).

Desse modo, faz-se importante compreendermos melhor os impedimentos que circundam o corpo de Maria Fernanda e que interferem no seu estar no mundo. Dito isso, aqui são identificados dois: a epilepsia e a superproteção familiar. Em primeiro lugar, “condição neurológica” (Polesso, 2019, p. 46), a epilepsia seria “a repetição de duas ou mais CE [crises epilépticas] não provocadas” (Silva; Cardoso; Machado, 2013, p. 72). As crises, por sua vez, caracterizam-se enquanto “descarga anormal, excessiva, sincrônica, de neurônios que se situam basicamente no córtex cerebral” (Silva; Cardoso; Machado, 2013, p. 72).

Dito isso, alguns estudos revelam que outros aspectos da vida do paciente, além do físico, são afetados, como mental, social e econômico, por exemplo. A saber, incidiria sobre a epilepsia uma alta carga de estigmatização, que afetaria “as pessoas de diferentes maneiras, podendo influenciar as relações sociais, as oportunidades escolares e de emprego e os aspectos emocionais” (Fernandes; Li, 2006, p. 2010). Mais pesquisas apontam que o ambiente familiar poderia “favorecer práticas parentais inadequadas, como atitudes de vigilância desmedida e superproteção, [...] dificultando o processo de aquisição de autonomia e, por conseguinte, influenciando negativamente a construção das identidades pessoal e social” (Lima; Rizzutti, 2021, p. 88264-88265).

Em *Controle*, a epilepsia passa a definir (e a podar) a vida de Maria Fernanda, principalmente através da imprevisibilidade das crises, da superproteção dos pais, dos amigos e do grande grau de estigmatização da doença, o que leva a narradora a criar uma bolha de segurança e consequente isolamento (principalmente através da música, como veremos mais adiante). É preciso uma cirurgia que cesse as crises (quando os remédios passam a não fazer mais efeito) para que ela possa exercer livremente a sua sexualidade. Já no âmbito familiar, é a superproteção que inibe Fernanda. Isto é, a protagonista passa a ser tratada como criança e, mesmo quando adulta, necessita da aprovação dos pais para cada movimentação:

Eu não podia sair de casa e, quando saía, não podia ir longe. E tinha que dizer onde e com quem estaria, e não mudar de lugar nem de ideia no meio do caminho, levar os remédios e mil recomendações. Dormir fora? Raro. Apenas na casa da Joana, porque os pais dela eram enfermeiros. Antes de sairmos de casa, meus pais ligavam para os pais dela. Implorávamos que meus pais me deixassem ir e com muito custo começamos a estabelecer uma espécie de costume (Polesso, 2019, p. 69).

Mesmo na faixa etária dos trinta anos, Maria Fernanda precisa mentir que vai até a casa de praia dos pais da Joana para poder viajar sozinha a São Paulo: “menti que ia passar o fim de semana na casa de praia dos pais da Joana, com a Joana e os pais. Só que eu estava na sala de embarque do Salgado Filho, nas costas uma mochila cheia de sei lá eu o quê, porque fiquei tão nervosa que nem sei se peguei calcinhas” (Polesso, 2019, p. 140). O que ilustra um ambiente que tolhe a personagem, a qual não possui liberdade para se movimentar, para crescer e, se pensarmos, para exercer sua sexualidade.

Pensar em *movimento* e *imobilidade*, conceitos cruciais para o enredo, é também pensar no percurso da sexualidade desviante de Maria Fernanda. Anteriormente à doença, Fernanda catalogava as memórias com os amigos como: *movimento*. Um exemplo que podemos citar é a festa de um colega de escola em que ela e Joana beijam um mesmo garoto, e dançam em proximidade: “Joana nas minhas costas e a gente balançava a cabeça de um lado para outro na hora do *doo doo doo doo*, nucas coladas, braços pra cima e depois para baixo, onde nossas mãos, naquela altura, já meio sem graça, embaraçavam e desembaraçavam” (Polesso, 2019, p. 10). Assim como, durante sua primeira crise, remete a si mesma como *em movimento*. Nos dois momentos (mesmo que se distingam quanto à conotação positiva e negativa, respectivamente), a palavra movimento pode ilustrar *ação*.

No entanto, quando paramos para pensar em sua vida após o diagnóstico de epilepsia, a maioria dos momentos são de imobilidade, de paralisação: “acho que a última vez que me empolguei mesmo foi logo depois da construção da pistinha de bicicleta, a primeira volta pra valer que dei. Depois foi sempre medo. Retração. Autopiedade” (Polesso, 2019, p. 165). A própria sexualidade da personagem encontra-se estacionada, ao ser suprimida pela narradora. Contudo, com a realização da cirurgia, Maria Fernanda sente-se livre para se movimentar novamente, inclusive sexualmente: desde o abandono dos remédios que a tornavam apática, “aos outros, desejei a calma das daquelas poções. A mim, desejei movimento” (Polesso, 2019, p. 139), até a ida a São Paulo, o beijo com Flávia e Bárbara e a corrida de bicicleta para se declarar à Joana. Depois de um longo momento de imobilidade, “tenho fucking trinta e quatro anos. Para onde o tempo tinha ido?” (Polesso, 2019, p. 141), há ação, realização de desejos, *movimento*.

5.2.2 Posicionando afetos lésbicos

Atravessado pelas impressões de Fernanda, como narradora-personagem, o espaço ganha uma dimensão subjetiva: é sua percepção que se destaca, simbolizada na primeira

pessoa do discurso. Isso significa dizer que a preocupação maior está nas próprias impressões da narradora, nas suas vivências, nos seus sentimentos, relativos àquele espaço em específico. Por exemplo, pequenas opiniões escapam entre os detalhamentos espaciais: a descrição da rua em que costumava andar de bicicleta com Joana se transforma em uma série de impressões sobre desejos.

Naquela parte da ciclovia, as raízes das árvores criavam uma série de elevações que a gente sempre encarava como um desafio, lembro bem. Desviar das rachaduras do asfalto, com a graminha que crescia plena dentro da pedra e as flores pequenas e amarelas que brotavam no meio daquilo tudo. (Polesso, 2019, p. 7).

Um esboço da pequena cidade em que vive é entrecortado por pequenos comentários (a vontade da bicicleta, o nojo das banquetas):

Fui andando, como sempre ia, não era longe. Nada era longe naquela cidade minúscula. Segui até a esquina, tomei a rua da ciclovia. Pensei que poderia ter pegado minha bicicleta, mas o pai e a mãe teriam achado a ideia ruim. Subi pela rua da rodoviária. Os bêbados habituais já se instalavam nas banquetas vermelhas da lancheria. Eu tinha nojo de encostar nelas, estavam sempre sebosas. Peguei o avenidão, uma reta de uns cinco minutos, até entrar na rua da escola (Polesso, 2019, p. 41).

O caráter subjetivo das observações espaciais é confirmado pelo uso da primeira pessoa no tempo verbal, do pronome pessoal *eu* ou da adjetivação (como em “minúscula”). Ademais, é interessante notarmos que, quando não físicos, os espaços que ganham relevo são abstratos, interiores. Em dado momento, durante sua primeira crise, Fernanda descreve um espaço interno, que se configura quase como um estado, “mas estou no fundo de mim. Longe. Deito no fundo de mim. Um leito macio. Fluo” (Polesso, 2019, p. 37). Isto é, Fernanda se ocupa do interior, enquanto o exterior é apenas um borrão que vai se materializando com a progressão do ganho de consciência da personagem (passa a perceber o automóvel e o hospital, por exemplo):

Meu pai e minha mãe, um vácuo e muitas luzes passando. Tempo estranho, e luz não há mais muita. Agora parecia o chão. Sentia o chão tremer por baixo de mim. *Burn my skin in the heat*²¹ a música não saía da minha cabeça. A terra sacode ainda, sinto os sismos, as cismas todas dentro e ao redor. Fluo. Na madeira macia do chão que estala. Lá está meu corpo deitado. Meus dedos formigas caminham pelo que entendo ser o estofado do carro. Lá está

²¹ A própria música possui uma relação espacial, relacionando-se com o momento. Em *Ultraviolence*, canção do New Order citada nesse trecho, assim como na passagem retirada de *Controle*, é representado um espaço abstrato, emocional: “Touch my skin/Deep within/Burn my soul/Fell to the ground/Where I was found” (VAGALUME, c2002).

meu corpo. Eu no fundo, indo encontrá-lo, tentando emergir (Polesso, 2019, p. 38).

Para tanto, perceber os desejos de Nanda (e possivelmente os de Joana) como espacializados é realizá-los em seu estar no mundo. Como já explicado, o espaço familiar dificulta a protagonista de se desenvolver e, por conseguinte, de performar livremente seu gênero e sexualidade. Como escape, para provar-se “normal” (no que diz respeito a sua condição de epilética, mais do que sua sexualidade), Maria Fernanda passa a namorar Antonio, um rapaz que conhece pela internet, mas impede que qualquer avanço físico ocorra entre ambos (negando sempre que ele se propõe a visitá-la). A própria personagem, posteriormente, assume que ele não se configuraria como um namoro *real* e sim como um teatro, em que todos teriam assumido papéis: “será que tudo aquilo não era um teatro ridículo? Um teatro dele, meu, de todos?” (Polesso, 2019, p. 102). É interessante refletirmos se a motivação de escolha de Antonio se fez mais por ele ser epilético (e, por sua vez, entender melhor a condição da própria Fernanda), do que por ser um homem, ou se ambos os fatores influenciaram a escolha.

Prosseguindo, Hardie e Johnston (2016) concebem a música como um espaço *queer*, onde é possível para mulheres lésbicas e *queer* exercerem sua sexualidade de forma segura. Em *Controle*, a música é um dos constituintes da narrativa, inclusive no nível da linguagem. Isto é, ela auxilia a traduzir sentimentos, sensações e combina com as situações, ao mesmo tempo em que faz parte da sentença. Por exemplo, no trecho “*i’ve been waiting for a guide to come and take me by the hand*” eu pedia a mão de Joana, ao mesmo tempo que não oferecia nada” (Polesso, 2019, p. 9), desvela-se um anseio da personagem de alguém para lhe auxiliar, ou seja, guiar-lhe, inferido a partir da letra da música *Disorder*, do *Joy Division*, cujo sentido se complementa quando pede a mão da amiga/amada, em que deixa o sentimento de “desordem”. Em outro momento, “me estatelei de bicicleta sozinha. Porque perdi o controle. Perdi o controle *we’re like crystal we break easy*” (Polesso, 2019, p. 19), o pequeno fragmento de *Crystal*, do *New Order*, expressa uma ideia de vulnerabilidade, de sensibilidade, relacionada à perda de controle, seja literal (o acidente) ou metafórica (refere-se a própria vida de Fernanda), em que ecoa *She’s lost control* do *Joy Division*.

Brevemente, podemos perceber que as letras utilizadas na obra são todas da banda que Maria Fernanda admira, a *New Order*, grupo musical que sucedeu a *Joy Division* após a morte de Ian Curtis. Isto é, além de compor as sentenças, as músicas e álbuns do grupo musical nomeiam os capítulos do livro (Segunda-feira Triste seria *Blue Monday*; Movimento, *Movement*; Poder, corrupção e mentiras, *Power, corruption and lies*; e assim por diante).

Ademais, quando pensamos no título do livro, podemos inferir a possibilidade dele ser uma referência (mesmo que de forma não exclusiva) ao filme que conta a vida de Curtis, *Control*, de 2007, ou a sua música *She's Lost Control*, cuja letra dizia respeito a uma mulher com epilepsia que o cantor conheceu e que teria falecido em decorrência de uma crise epilética (O'Gorman, 2023).

A presença da música é perceptível, de igual forma, nos momentos com Joana, que desde a infância tem a imagem atrelada ao mundo musical. Isto é, atributos ligados à música são sempre destacados na personagem, como a proficiência no violão, a participação no coro municipal, o gosto musical “peculiar” (Polesso, 2019, p. 53) e, posteriormente, a graduação em música com especialização em regência. Após a emergência da epilepsia e o início das crises, a combinação entre Joana e música passa a ser uma espécie de refúgio para Maria Fernanda: “[a Joana] volta e meia chegava lá em casa com violão, fitas, CDs, papéis e sei lá mais o quê. Queria me animar” (Polesso, 2019, p. 51) e “ela [Joana] gravava umas fitas e deixava lá em casa ou me emprestava CDs, que eu ouvia muito e sempre que possível para criar uma espécie de bolha, até a visita seguinte, até o momento bom seguinte” (Polesso, 2019, p. 53).

É através do espaço imaginado (Browne; Ferreira, 2016) da música e dentro do espaço privativo do quarto, longe de espectadores, que Maria Fernanda afirma pela primeira vez seu desejo por Joana, “meio envergonhada de mim mesma de estar desejando coisas estranhas, desejando com o corpo” (Polesso, 2019, p. 73), e que ambas possuem momentos de intimidade, “tu me separava também, Joana. Me guardava protegida. Na tua cama. Nossas noites. Sozinhas eu e tu. Na companhia do inefável” (Polesso, 2019, p. 17). Isso significa dizer que a música permitiria transformar o espaço físico do quarto em um espaço seguro e identitário (Hardie; Johnston, 2016), sendo “através desses espaços privados do quarto que as performances de identidade lésbica são ‘experimentadas’ e testadas, livres do escrutínio dos outros²²” (Hardie; Johnston, 2016, p. 120). Pois é sempre longe dos olhares públicos que Maria Fernanda e Joana dividem momentos de intimidade, o que nos remete ao caráter de clandestinidade a que estão sujeitas as sexualidades *ex-cêntricas* (Lima; Oliveira, 2022).

Isso não significa dizer que os outros espaços atravessados por Fernanda não sejam importantes para suas performances sexuais (por exemplo, a festinha frequentada por ela e Joana). A questão é que, como depois da emergência da epilepsia os seus pais limitam muito a sua liberdade de movimento, ela acaba restringida apenas a certos espaços, em sua grande

²² “Hence, it is through these private bedroom spaces that performances of lesbian identity are ‘tried out’ and tested, free from the scrutiny of others” (Hardie; Johnston, 2016, p. 120).

maioria sua casa e a de Joana. E mais restrita ainda ao espaço do quarto, apartada do mundo. É com o passar do tempo que ela vai conquistando acesso a outros lugares, como a rua (sempre próxima de casa), o consultório de Jaque (uma amiga dos pais, que é médica e para quem Fernanda passa a trabalhar). E, por fim, São Paulo, onde pode exercer livremente sua sexualidade pela primeira vez.

O conceito de *alteridade espacial* de Leal (2011) está presente na narrativa à medida que Nanda precisa deixar o espaço cotidiano para se permitir uma vivência amorosa homoafetiva. Isto é, a personagem precisa se deslocar de Campo Bom, no Rio Grande do Sul, para São Paulo. É onde conhece um casal, Flávia e Bárbara, com o qual se envolve brevemente durante o festival de música, em que assistiria ao *New Order*, e onde Joana se encontra no presente da narrativa. Mesmo em Campo Bom, sua primeira tentativa de flerte (que ela supõe que ocorreu) é quando decide ir para São Paulo, na agência de turismo, com Eduarda. Isto é, Fernanda precisa deixar para trás os impedimentos que cercam o seu corpo (como sua família), inclusive a condição de epilética (após a cirurgia que cessa suas crises) para ter a possibilidade de uma existência lésbica.

É nesse outro espaço, consequente do deslocamento, que se permite pela primeira vez vocalizar seu desejo homoerótico: “principalmente o New Order, mas vim pra ver as pessoas também... mulheres” (Polesso, 2019, p. 149). Ademais, é onde ocorre um momento de tensão mais palpável entre Joana e Maria Fernanda. Na cozinha, ambas (sempre) sozinhas, quase se beijam:

Voltei do abraço com o sorriso mais honesto que consegui pôr na boca. A Joana me olhou direta, me apertou bem contra ela toda e, daquele jeito que ela fazia, afundou a cara no meu cabelo e respirou fundo. Minha nuca, minha espinha e até a minha bunda se arrepiaram. Tentei abraçá-la de volta do mesmo jeito e soltei um gemido estranho, mistura de desejo e mal-estar. Ela voltou o rosto bem devagar, arrastando a boca na minha cara. Pude sentir seu hálito de cerveja fresca e chiclete de melancia bem perto da minha boca. Respirei Joana. Respirei Joana. Respirei Joana. Respirei Joana até ela se afastar (Polesso, 2019, p. 155-156).

O espaço em que concretiza pela primeira vez uma vivência lésbica de Fernanda é o festival de música em São Paulo. Apesar de, mais uma vez, estar protegida em um espaço criado pela música, encontra-se rodeada de pessoas, em um ambiente aberto, o que contrasta com o que acontece sempre que está com Joana. É a passagem de Maria Fernanda da ilegalidade, do segredo, para a exposição, a *existência*, ou melhor, o pertencimento, “pulava junto com pessoas que não conhecia. Não dava para não ser. Eu era parte de tudo aquilo. Eu era parte” (Polesso, 2019, p. 162):

Mãos lentas por baixo da minha blusa. Arrepios. Ergui os braços devagar, roçando as costas das mãos no corpo. De Flávia. Umas mãos sobre as minhas, a guiar meus movimentos. Uma quentura nas costas e Bárbara mordendo minha nuca devagar. Cabeças a me transpassar, bocas impacientes procurando uma à outra. Beijavam-se ao meu lado, ao redor de mim. Em mim. As mãos de Bárbara cobrindo meus peitos, apertando meus peitos, agarrando meus peitos, arranhando. Unhas barriga abaixo. Mãos salazes salgadas encontrando minhas coxas, umidades recíprocas encontradas. Ergui os braços para tomar com as mãos a cabeça de Flávia, puxei seu rosto para perto, nossas peles contrastando sóis, abri a boca dentro dela, nossas línguas se atingindo, a língua estrangeira numa doce invasão de Bárbara. Fechei os olhos. Prazeres desconhecidos (Polesso, 2019, p. 162).

É em São Paulo que Fernanda decide se declarar para Joana. A princípio, é no espaço do apartamento de Bárbara e Flávia que ela se abre (um contraponto a todo silêncio após o diagnóstico, dentro da sua própria casa). Isto é, esse é mais um espaço longe do cotidiano em que ela é capaz de falar sobre (e exercer) sua sexualidade marginal. Com Bárbara e Flávia, a casa torna-se um espaço onde sexualidades desviantes são normalizadas, questionando a ideia de que essa é um espaço que cabe somente às sexualidades socialmente aceitas (nesse caso, aos heterossexuais) (Barrett, 2016). Isso significa dizer que o espaço da casa de Bárbara e Flávia se torna seguro devido às mulheres que o ocupam, que nele se relacionam, que ele atravessam e que propiciam essa vivência de identidades sexuais *ex-cêntricas* de forma irrestrita. Isso desemboca no aprendizado de que a segurança dos espaços é construída a partir da presença e das ações das pessoas que os habitam.

Ademais, podemos pensar que o deslocamento em direção a Joana é mais uma faceta dessa *alteridade espacial* necessária para Fernanda exercer uma vivência amorosa lésbica, apesar de não sabermos ao certo se o relacionamento entre elas duas (Maria Fernanda e Joana) se concretiza, pois antes de chegar ao seu destino, Nanda sofre um acidente de bicicleta. Contudo, o caminho, o deslocamento, em si é também sexual. Enquanto percorre São Paulo na *bike* furtada, Fernanda pensa na possível materialização dos seus desejos, todos com Joana, quando antes ela não se permitia sequer pensar ou sentir:

Eu queria sentir a boca inteira da Joana dentro da minha boca. Queria sentir como era sua língua, se era fria ou quente ou mole. Eu queria as mãos da Joana no meu corpo, no meu peito, na minha barriga pra conter o medo, queria as coxas da Joana no meio das minhas coxas, esfregadas, empurradas, abertas, queria molhar a Joana com os meus líquidos, com a minha saliva, com o meu suor, minhas vontades (Polesso, 2019, p. 170).

Por fim, podemos pensar que a viagem, na presente narrativa, se apresenta como Brandão, Oliveira (2001) explanaram, isto é, uma jornada interior através da qual a protagonista passa por mudanças além do visível. Louro (2008b, p. 12) afirma que a imagem da viagem é recorrente nos romances de formação, pois “nessas narrativas clássicas, há uma espécie de entrelaçamento entre a viagem exterior e uma viagem interior, [...] e, nesse processo, o viajante vai formando sua ‘consciência, sensibilidade e caráter’”. Ou seja, os espaços pelos quais Fernanda se movimenta constituem um mosaico da sua vida, participando da sua construção. A decisão de ir até São Paulo sozinha ilustra a subida de um degrau no processo de amadurecimento: causa ansiedade, medo, mas é libertador, “eu menti descaradamente para o meu pai e para a minha mãe e, ao mesmo tempo que me pesava no peito um sentimento de culpa, também me excitava uma liberdade besta. Parecia que a vida deveria sempre ter sido daquele jeito” (Polesso, 2019, p. 140). É a primeira vez que realiza coisas que não poderia no seu lugar de origem, sejam relacionadas à sua sexualidade (principalmente) ou não.

6. CONCLUSÃO

Deslocar a percepção de espaço de algo fixo, imutável e uno nos permite perceber as intrincadas relações de poder que ocorrem dentro dele, e de como a vivência e a ocupação desses espaços são diferenciadas entre grupos. É reconhecer que a forma com que mulheres *queer* e lésbicas o atravessam e são por eles atravessadas é diferente do que ocorre com um homem heterossexual, por exemplo. Isso implica dizer que existe uma relação intrínseca entre sexualidade e o espaço em que ela é performada, o que pode ser percebido nas duas narrativas estudadas ora de forma semelhante, ora de forma distinta.

A princípio, o que podemos perceber é que, a fim de viverem uma experiência amorosa lésbica, as duas personagens principais, Cora e Fernanda, bem como seus interesses amorosos, Julia e Joana, respectivamente, precisam de outro espaço, longe do cotidiano e dos impedimentos que cercam esses corpos (Leal, 2011). Isto é, Cora precisa se deslocar pelo Rio Grande do Sul, a partir da *Viagem Sem Planejamento* ou para Paris, deixando para trás a sua mãe (maior reguladora da sua sexualidade), para poder se relacionar com Julia (que, de igual forma, precisa se afastar de Soledade, sua cidade natal, e de sua família conservadora). Por sua vez, Maria Fernanda precisa viajar de Campo Bom, no Rio Grande do Sul, até São Paulo para se envolver amorosamente com outras mulheres. Desse modo, percebemos que o deslocamento está intimamente ligado à sexualidade em ambas as narrativas.

Ademais, notamos que, em *Todos nós adorávamos caubóis*, os espaços ocupados são negociados por uma quantidade de tempo, como os bares e os motéis que Cora barganha (mas a que, em *Controle*, Maria Fernanda não tem acesso pela superproteção a que está sujeita. Sua visita a um bar, por exemplo, para falar com Davi, seu amigo de infância, gera surpresa no mesmo, já que a Fernanda não é permitido se afastar de casa, principalmente sem avisar aos pais). Outro ponto a ser pensado, é o caráter de clandestinidade a que estão sujeitas essas sexualidades *ex-cêntricas*: Cora e Julia apenas se relacionam em espaços privativos, como banheiros, quartos de hotéis e motéis, e/ou bares, sempre no horário noturno e quando não há espectadores. Quando finalmente se envolvem à luz do dia, fazem-no em uma cidade “fantasma”, que ambas consideram como “lugar nenhum”.

No que lhes diz respeito, Maria Fernanda e Joana relacionam-se a maioria das vezes no espaço privativo do quarto, livres de qualquer escrutínio. Em São Paulo, existem dois momentos significativos, também em espaços isolados: na cozinha e no banheiro do apartamento de Joana. Contudo, diferentemente dos seus momentos com Joana, Fernanda relaciona-se com Flávia e Bárbara no meio de uma multidão, ou seja, é a passagem de um

estado de segredo, de clandestinidade, para a publicidade, a transparência: sua sexualidade, em paralelo com seu existir, passa a ser válida.

Além disso, em ambas as narrativas, o espaço físico é dividido com o espaço imaginado criado pela música. Em *Todos nós adorávamos caubóis*, a música é partícipe dos momentos divididos entre Cora e Julia, aliviando tensões, envolvida em memórias afetivas, atuando como possibilidade de deslocamento e utilizada como vocabulário para descrever as relações sexuais entre as personagens. Em *Controle*, a música é fundamental inclusive no nível linguístico: constituinte de sentenças, ela ajuda a traduzir os sentimentos e os pensamentos de Maria Fernanda, adequando-se às situações por que ela passa. Age, também, como uma bolha de segurança, que permite que ela se proteja do mundo ao redor. Mas, principalmente, a música se relaciona com Joana: desde os primeiros momentos, como o vislumbre de uma festa na infância, o coro municipal de que participavam conjuntamente, até as noites dormidas juntas, a música é parte da relação de ambas, criando um espaço imaginado onde é possível que Nanda se sinta segura para reconhecer os seus desejos ou de onde decorrem momentos de tensão entre as personagens. É a música também que auxilia Fernanda, no festival, a exercer sua identidade sexual livremente: a *New Order* institui uma nova ordem a ser seguida.

Outro aspecto em comum que podemos observar é a percepção do espaço por uma narradora-personagem, que não está livre de imbuí-lo com suas impressões. O uso da primeira pessoa e a adjetivação (ao se referir aos espaços) seriam marcas dessa característica. Contudo, percebe-se em *Todos nós adorávamos caubóis* maior preocupação com a descrição (e com o detalhamento) dos espaços, talvez pelo caráter de *road novel*, enquanto em *Controle*, Fernanda é mais breve nas suas apreensões.

Louro (2008b) elucida que os viajantes pós-modernos seriam aqueles que cruzam e/ou estão nas fronteiras (de gêneros, sexualidades). Podemos enxergar as quatro protagonistas das duas obras trabalhadas, Cora, Julia, Maria Fernanda e Joana, como viajantes pós-modernas, seja no sentido literal ou metafórico. Empreendendo uma jornada dupla, as personagens (principalmente Cora e Maria Fernanda, de quem temos acesso aos pensamentos), acabam por amadurecer ao final da narrativa (mental e sexualmente). Em ambos os romances, podemos perceber a formação das personagens, que se concretiza através do empreendimento de uma viagem.

É interessante notarmos que os espaços por onde circulam participam da sua construção e são por elas construídos. Ademais, esses espaços, habitados, atravessados e ocupados por mulheres lésbicas e *queer*, interessam às Geografias lésbicas como objeto de

estudo. Isto é, como já foi dito, a relação de mulheres cuja sexualidade é desviante se dá de forma diferenciada com o espaço. Um exemplo disso é que, segundo Browne e Ferreira (2016), mulheres *queer* e lésbicas constantemente precisam negociar as normas de um espaço, estando, por vezes, sujeitas a violências. Percebemos isso em *Todos nós adorávamos caubóis* e *Controle* à medida que ambos os casais se relacionam, na maior parte da narrativa, em espaços privativos, isolados. O caso mais significativo é quando Julia recusa um beijo de Cora na frente da gerente do hotel e sua filha, sob a justificativa de que seria complicado a mãe explicar à criança que às vezes duas mulheres se relacionam: ou seja, Julia silencia sua própria identidade sexual para não ferir as normas (geralmente heterossexuais) do local, que poderiam gerar algum tipo de represália.

Por fim, estudar *Todos nós adorávamos caubóis* e *Controle* pelo viés das Geografias lésbicas (principalmente a partir da obra de Browne e Ferreira, 2016) e o conceito de *alteridade espacial* desenvolvido por Leal (2011) foi uma forma de compreender não só os espaços pelos quais Cora, Julia, Maria Fernanda e Joana passaram, construíram e foram por eles construídas, mas o que tentamos entender, principalmente, foi como a relação entre elas, como mulheres *queer* e lésbicas, e esses espaços decorreu: a necessidade de negociar tempo-espaço; e/ou diminuir a expressão de suas identidades sexuais; as possíveis violências e os impedimentos a que estavam sujeitas; o armário como um regulador; a criação de espaços imaginados através da música para uma sensação de segurança; a mobilidade, simbolizada na figura da viagem literal ou metafórica (de gênero e sexual), como uma possibilidade de vivência amorosa e desenvolvimento pessoal.

Em última análise, ambas as obras se mostram expressivas contribuições para a literatura brasileira contemporânea, bem como para a representação de mulheres *queer* e lésbicas, não só por superarem estereótipos da representação de mulheres de sexualidades *ex-cêntricas* e por trazerem discussões frutíferas sobre gênero, sexualidade, armário, mas por se mostrarem um terreno fértil de possibilidade de pesquisas. Por exemplo, é interessante pensarmos em *Controle* como *subversor* (Pinto, 1992) de um gênero tido como “masculino”, o romance de formação. Da mesma forma, podemos refletir sobre a relação entre outras expressões artísticas e a literatura, ocorrendo, no presente caso, o entrelaçamento de *Todos nós adorávamos caubóis* e *Controle* com a música. Principalmente, somos capazes de ponderar sobre o deslocamento e como esse se relaciona com a construção da subjetividade de mulheres, além das suas motivações e consequências. Todas essas possibilidades sinalizam a potência dos livros analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 12-22.

ANZALDÚA, Gloria. To(o) Queer the Writer — Loca, escritora y chicana. In: KEATING, AnaLouise (org.). **The Gloria Anzaldúa Reader**. Durham: Duke University Press, 2009. p. 163-175.

BARRETT, Carla. Lesbians at Home: Gender and Housework in Lesbian Coupled Households. In: BROWNE, Kath; FERREIRA, Eduarda (org.). **Lesbian Geographies: Gender, place and power**. Nova York: Routledge, 2016. p. 55-70.

BENSIMON, Carol. **Todos nós adorávamos caubóis**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BETOLOTTI, Elisângela; PORTO, Ana Paula. Sexualidades (ex)cêntricas, leitura literária e formação humana: um diálogo promissor. **Revista Língua & Literatura**, [s.l.], v. 22, n. 40, p. 52-73, 2020. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/3809/3037>. Acesso em: 20 mar. 2024.

BRANCO, Letícia Veiga Castello. **Romances entrelaçados: relacionamentos entre mulheres em narrativas de formação**. 2019. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura e Bacharelado em Letras), Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/26309/1/2019_LeticiaVeigaCastelloBranco_tcc.pdf. Acesso em: 12 nov. 2023.

BRANDÃO, Luis Alberto Santos; SILVANA, Pessôa de Oliveira. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BROWNE, Kath; FERREIRA, Eduarda (org.). **Lesbian geographies: gender, place and power**. Nova York: Routledge, 2016.

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

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 13, n. 3, p. 691-703, dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/R4rf3YG4z6ZMhTkLcVQQkPG/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 mar. 2024.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s.l.], n. 26, p. 13-71, 2011a. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>. Acesso em: 29 jul. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s.l.], n. 21, p. 33–53, 2011b. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8928>. Acesso em: 29 nov. 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. A cidade como uma escrita possível. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 85-100.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DENTE-DE-LEÃO: todos os significados e simbologias místicas. **GreenMe**, 2022.

Disponível em:

<https://www.greenme.com.br/informarse/significados/65386-dente-de-leao-significados/>. Acesso em: 01 fev. 2024.

DIAS, Felício Laurindo. O olhar histórico em O filho da mãe, de Bernardo Carvalho. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s.l.], v. 5, n. 9, p. 55-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17198/14347>. Acesso em: 20 mar. 2024.

FERNANDES, Paula Teixeira; LI, Li Min. Percepção de estigma na epilepsia. **Journal Of Epilepsy And Clinical Neurophysiology**, [s.l.], v. 12, n. 4, p. 207-218, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/jecn/a/BNFRHp5y4tQjXkCgVw9f3cr/>. Acesso em: 01 fev. 2024.

FERREIRA, Eduarda; MOREIRA, Luciana; LENZI, Maria Helena. Espacialidades Lésbicas: Localizando Visibilidades e Construindo Geografias Dissidentes. **Revista Latino Americana de Geografia e Gênero**, [s.l.], v. 9, n. 2, p. 2-6, 2018. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg>. Acesso em: 01 mar. 2024.

FIGUEIREDO, Eurídice. Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. **Revista Criação & Crítica**, [s.l.], n. 20, p. 40-55, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138143>. Acesso em: 18 fev. 2024.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Literatura sáfica: como livros protagonizados por lésbicas e bissexuais conquistaram a Geração Z. **O Globo**, 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/04/literatura-safica-como-livros-protagonizados-por-lesbicas-e-bissexuais-conquistaram-a-geracao-z.ghml>. Acesso em: 26 de fev. 2024.

GOMYDE, Monalisa Almeida Cesetti. Existe uma Cultura Literária Lésbica?. **Caderno Espaço Feminino**, [s.l.], v. 34, n. 1, p. 427–447, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/62698>. Acesso em: 12 nov. 2023.

HARDIE, Lisa; JOHNSTON, Lynda. It's a way for me to feel safe in places that might not really be gayfriendly: Music as safe lesbian space. In: BROWNE, Kath; FERREIRA, Eduarda (org.). **Lesbian Geographies: Gender, place and power**. Nova York: Routledge, 2016. p. 113-132.

HOLANDA, Ismênia de Oliveira; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva. A literatura lésbica entre o virtual e o impresso. **Arquivos do CMD**, [s.l.], v. 3, n. 2, p. 109–130, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/8893>. Acesso em: 11 nov. 2023.

JAEGER, Melissa Bittencourt *et al.* Bissexualidade, bifobia e monossexismo: problematizando enquadramentos. **Revista Periódicus**, [s.l.], v. 2, n. 11, p. 1–16, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/28011>. Acesso em: 12 nov. 2023.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Deslocar-se para recolocar-se: os amores entre mulheres nas recentes narrativas brasileiras de autoria feminina. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s.l.], n. 32, p. 31-45, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9565>. Acesso em: 29 jul. 2023.

LENZI, Maria Helena; SILVA, Joseli Maria. ‘Faço de conta que eu não existo e você faz de conta que não me vê’: geografias lésbicas na ditadura militar em Florianópolis - SC, Brasil. **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, [S.l.], v. 9, n. 2, p. 114-152, 2018. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/rllagg/article/view/12790/pdf_5. Acesso em: 12 nov. 2023.

LIMA, Regina Silvia Alves de; RIZZUTTI, Sueli. Repercussões das representações sociais da epilepsia na constituição da identidade social de adolescentes com epilepsia de difícil controle. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.7, n.9, p. 88259-88278, 2021. Disponível em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/download/35699/pdf/91044>. Acesso em: 01 fev. 2024.

LIMA, Sued; OLIVEIRA, Taís de. Corpos e práticas LGBTQIAP+: da censura à presença capital. **Estudos Semióticos**, [s.l.], v. 18, n. 3, p. 218-237, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/198991>. Acesso em: 1 mar. 2024.

LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, [s.l.], v. 19, n. 2, p. 17-23, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/fZwcZDzPFNctPLxjzSgYvVC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 mar. 2024.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008b.

LUZ, Agatha Leticia Eugênio da; MIRANDA, Juliana Damasceno de; SILVA, Aiana Hana Sarges. Afeto e (Des)Humanização: a literatura negra lésbica como instrumento de luta. **Revista Científica Gênero na Amazônia**, [s.l.], n. 15, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13272/9213>. Acesso em: 12 nov. 2023.

MAIA, Helder Thiago. A Literatura Gay é um Cruising Bar: reflexões sobre a literatura gay, o mercado e a obra de João Gilberto Noll. **Revista Periódicus**, [s.l.], v. 1, n. 3, p. 183-199, 2015. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10176/9853>. Acesso em: 26 fev. 2024.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução Hilda Pareto Maciel; Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MENEZES, Clara. Literatura LGBTQIA+: mercado nacional expande espaço para livros e autores. **O Povo**, 2021. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaearte/2021/12/11/literatura-lgbtqia-mercado-nacional-expande-espaco-para-livros-e-autores.html>. Acesso em: 26 fev. 2024.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

O'GORMAN, Martin. The sad story behind Joy Division's She's Lost Control. **Radiox**, 2023. Disponível em: <https://www.radiox.co.uk/artists/joy-division/what-is-shes-lost-control-by-joy-division-about/>. Acesso em: 01 fev. 2024.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

POLESSO, Natalia Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Revista Criação & Crítica**, [s.l.], n. 20, p. 3-19, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138653>. Acesso em: 30 jul. 2023.

POLESSO, Natalia Borges. **Controle**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s.l.], n. 61, p. 1-14, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/35241>. Acesso em: 15 ago. 2023.

PONTES, Yasmim. A invisibilidade da literatura lésbica. In: JORNADA DO GRUPO DE PESQUISA SEXUALIDADE, GÊNERO, FEMINISMO(S), 1., 2020, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020. Disponível em: <https://xn--conferencias-sbb.ufrj.br/index.php/jsfgf/jpsgf2019/paper/view/3179/117>. Acesso em: 12 nov. 2023.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [s.l.], v. 4, n. 05, p. 17-44, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em: 01 mar. 2024.

SEDGWICK, E. A epistemologia do armário. Tradução de Plínio Dentzien. **Cadernos Pagu**, [s.l.], v. 28, p. 19-54, 2007 [1990]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 fev. 2024.

SILVA, Joseli Maria. **Geografias subversivas: discursos sobre espaço, gênero e sexualidades**. Ponta Grossa: TODAPALAVRA, 2009.

SILVA, Cléber Ribeiro Álvares da; CARDOSO, Ingrid Sheila Zavaleta Obregon; MACHADO, Natalie Rodrigues. Considerações sobre epilepsia. **Boletim Científico de Pediatría**, [s.l.], v. 2, n. 3, p. 71-76, 2013. Disponível em: https://www.sprs.com.br/sprs2013/bancoimg/140324183248bcped_13_03_02.pdf. Acesso em: 01 fev. 2024.

SILVA, Amanda Leal da. **A representação de mulheres negras, lésbicas e periféricas na poesia de Kati Souto**. 2020. 37 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura e Bacharelado em Letras), Universidade de Brasília, Brasília, 2020. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/28180/1/2020_AmandaLealDaSilva_tcc.pdf. Acesso em: 12 nov. 2023.

SILVA, Elisabete Costa; PEREIRA, André Luis Mitidieri. Pelas fendas do espaço: geografias lésbicas em "Oito do Sete" (2017), de Cristina Judar. **Letras**, [s.l.], n. 61, p. 365–376, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/42953>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SILVA, Eliane Santos da. **Elas não morrem no final: uma análise dos finais (in) felizes na literatura com protagonismo lésbico**. 93 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

SOUZA, Eloisio Moulin de. A Teoria Queer e os Estudos Organizacionais: revisando conceitos sobre identidade. **Revista de Administração Contemporânea**, [S.l.], v. 21, n. 3, p. 308-326, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rac/a/NprSqjnvb7F9WCtzYg9yMn/?lang=pt>. Acesso em: 01 fev. 2024.

TODOS nós adorávamos caubóis. **Companhia das Letras**, [s.d.]. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535923360/todos-nos-adoravamos-caubois&as_qdr=y15. Acesso em: 01 mar. 2024.

VALENTIN, Leandro Henrique Aparecido. Representações da homossexualidade em poemas de Gregório de Matos. **Littera Docente & Discente em Revista**, Nova Friburgo, v. 2, n. 4, p.1-10, 2013. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos-de-literatura/4639816>. Acesso em: 12 de nov. 2023.

VALÉRIO, Alessandra; SILVA, Regina Coeli Machado e. Das raízes viajantes ao nomadismo imobilizador: escalas da mobilidade humana na literatura brasileira contemporânea. **Revista Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, [s.l.], v. 15, n. 24, p. 101-121, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/download/850/1560>. Acesso em: 01 de fev. 2024.

VIEIRA, Paulo Jorge. Aeminiumqueer, a Cidade Armario: quotidianos lesbicos e gays em espaco urbano / aeminiumqueer, the closet city. **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 005-013, 21 jun. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5212/rlagg.v.1.i1.005013>. Acesso em: 01 mar. 2024.

VIGNA, Elvira. **Coisas que os homens não entendem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIRA LETRA. **Vira letra**, c2022. Essa é a nossa literatura. Disponível em: <https://editoraviralettra.com.br>. Acesso em: 12 nov. 2023.