

**HISTÓRIAS DE RESISTÊNCIA E (IN)VISIBILIDADES:
A ARTISTA LÉSBICA COMO PROTAGONISTA
NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS
DE MULHERES QUE AMAM MULHERES**



Livia Auler

LÍVIA BITTENCOURT AULER

**HISTÓRIAS DE RESISTÊNCIA E (IN)VISIBILIDADES:
A ARTISTA LÉSBICA COMO PROTAGONISTA NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS
DE MULHERES QUE AMAM MULHERES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern.

**Porto Alegre
2019**

CIP - Catalogação na Publicação

Auler, Livia Bittencourt

Histórias de resistência e (in)visibilidades: A artista lésbica como protagonista na construção de imagens de mulheres que amam mulheres / Livia Bittencourt Auler. -- 2019.

191 f.

Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. artista lésbica. 2. visibilidade lésbica. 3. feminismo. 4. história da arte. I. Kern, Daniela Pinheiro Machado, orient. II. Título.

**HISTÓRIAS DE RESISTÊNCIA E (IN)VISIBILIDADES:
A ARTISTA LÉSBICA COMO PROTAGONISTA NA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS
DE MULHERES QUE AMAM MULHERES**

Lívia Bittencourt Auler

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Aprovada em 26 de setembro de 2019.

Orientadora:

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ana Zeferina Ferreira Maio (ILA/FURG)

Profa. Dra. Rosa María Blanca Cedillo (PPGART/UFSM)

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta (PPGAV/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa que possibilitou a dedicação à pesquisa durante o período do mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, pela oportunidade de aprimoramento intelectual, através do dedicado trabalho das/os professoras/es, estudantes, funcionárias/os e estagiárias/os.

À minha orientadora, professora Daniela Kern, pelo acompanhamento durante o processo de mestrado e por acreditar na importância desta pesquisa.

À banca composta pelas professoras Ana Albani, Claudia Zanatta, Rosa Blanca Cedillo e Ana Maio, que prontamente aceitaram meu convite para participar de um momento de troca, o qual certamente terá grande contribuição no aprimoramento deste trabalho.

Aos colegas da turma 25 do mestrado, por todas as trocas, discussões e momentos – tanto de risada quanto de desespero – compartilhados.

À Lena, pelas trocas e conversas intensas, pelos apontamentos preciosos e pelas sugestões sempre gentis e delicadas.

À Ju, pelo apoio fundamental, o companheirismo e a possibilidade do fazer-juntas.

Às amigas e aos amigos que me apoiaram, de diferentes formas, e compreenderam minhas ausências em alguns momentos.

À minha irmã e grande parceira Laís, à minha mãe Ana, ao meu pai Rogério, à minha querida Ero e à minha amada Lara, por me ensinarem sobre o significado de família, amor e respeito.

À Frida e ao Dalí, meus maiores companheiros para virar as noites escrevendo.

Às mulheres que acreditam na união e na potência do amor entre mulheres.

RESUMO

Esta pesquisa busca investigar diferentes abordagens acerca da imagem da mulher lésbica, especialmente a partir de ações desenvolvidas por artistas visuais lésbicas atuantes no final do século XIX e decorrer do século XX. Volta-se o olhar para a historiografia desse período, a fim de discutir as camadas de invisibilidade que permearam a vida e as produções dessas mulheres. Percebeu-se que, quando as diferentes poéticas examinadas tomam como assunto as relações afetivas e sexuais entre mulheres, a marginalidade a que esses trabalhos são submetidos na narrativa tradicional da história da arte torna-se ainda mais evidente. Para aprofundar o presente estudo, realizou-se um delineamento metodológico pautado em revisão bibliográfica, apresentada a partir de estrutura narrativa cronológica. A investigação pelo viés histórico possibilitou o reconhecimento de distintos contextos socioculturais em que essas mulheres viviam e produziam artisticamente; além disso, permitiu vislumbrar como essas configurações sociais eram determinantes nas diversas manifestações do ser lésbica e, ainda, como refletiam nas imagens produzidas sobre elas. No que diz respeito à contextualização histórica, utilizou-se como referência teórica principalmente as autoras Lillian Faderman, Shari Benstock e Elaine Showalter. As pesquisadoras Adrienne Rich, Margarita Pisano e Jules Falquet, além de fornecerem suporte para a análise do período contemporâneo, contribuíram com a base teórica do pensamento feminista que permeia esta dissertação. Em diálogo com as autoras citadas, evidencia-se a relevância das experimentações poéticas desenvolvidas pelas artistas Alice Austen, Romaine Brooks, Marie Laurencin, Natalie Barney, Berenice Abbott, Gisèle Freund, Tee Corinne e do coletivo *Lesbian Art Project*. Cada uma delas traz perspectivas distintas para estimular reflexões sobre a construção e afirmação de múltiplas identidades, experiências e vivências lésbicas. Por fim, buscou-se ampliar o conhecimento em relação às artistas visuais lésbicas e a presença dessas mulheres em determinados locais e períodos históricos para, assim, impulsionar outras narrativas possíveis para a história da arte.

PALAVRAS-CHAVE: artista lésbica, visibilidade lésbica, história da arte, feminismo

ABSTRACT

This research seeks to investigate different approaches to the images of lesbian women, especially based on actions developed by lesbian visual artists working in the late 19th century and during the 20th century. The historiography of that period is analyzed in order to discuss the layers of invisibility that permeated these women's lives and artistic productions. It was observed that, when the different poetics examined take affective and sexual relations between women as their subject, the marginality to which these works are submitted in the traditional narrative of art history becomes even more evident. To deepen the present study, a methodological outline based on a bibliographic review was carried out, and it was presented from a chronological narrative structure. The investigation through the historical perspective enabled the recognition of different socio-cultural contexts in which these women lived and produced artistically; moreover, it allowed us to glimpse how these social configurations were determinant in the various manifestations of being a lesbian and, also, how they reflected in the images produced about them. With regard to historical context, the authors Lillian Faderman, Shari Benstock and Elaine Showalter were used as a theoretical reference. The researchers Adrienne Rich, Margarita Pisano and Jules Falquet, in addition to providing support for the analysis of the contemporary period, contributed to the theoretical basis of feminist thought that permeates this dissertation. In dialogue with the aforementioned authors, it was highlighted the relevance of the poetic experiments developed by the artists Alice Austen, Romaine Brooks, Marie Laurencin, Natalie Barney, Berenice Abbott, Gisèle Freund, Tee Corinne and the collective *Lesbian Art Project*. Each of them brings different perspectives to stimulate reflections on the construction and affirmation of multiple lesbian identities, experiences and ways of living. Finally, this research sought to expand the knowledge regarding lesbian visual artists and the presence of these women in certain places and historical periods in order to encourage other possible narratives for art history.

KEYWORDS: lesbian artist, lesbian visibility, art history, feminism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 A DUPLA INVISIBILIDADE DA ARTISTA LÉSBICA: CONTEXTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO ANTERIOR AO SÉCULO XX	15
1.1 A Mulher Artista	15
1.2 A Mulher Lésbica	25
1.3 A dupla invisibilidade da artista lésbica	31
1.4 Amizades românticas: as lésbicas antes do século XX	35
1.5 Uma visibilidade possível: fotografias de Alice Austen	44
2 MODERNISMO: PARTICIPAÇÃO DA IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E COMUNIDADES	56
2.1 Período moderno e sexologia: ambiguidades de discursos em relação às mulheres lésbicas	57
2.2 Uma Safo moderna: a importância de Natalie Barney no círculo artístico de Paris	68
2.3 Romaine Brooks e a nova imagem visual da mulher lésbica	84
2.4 Marie Laurencin e a utopia de uma comunidade de mulheres	103
2.5 Fotografias de Berenice Abbott e Gisèle Freund: troca de olhares entre mulheres que amam mulheres	118
3 CONTEMPORANEIDADE: AFIRMAÇÃO, FEMINISMO E RESISTÊNCIA LÉSBICA	141
3.1 1970: O crescimento de um movimento feminista e lésbico	142
3.2 <i>Lesbian Art Project</i> : em busca de uma metodologia artística lésbica	151
3.3 As múltiplas experimentações de Tee Corinne e uma breve reflexão sobre arte lésbica	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS	183

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve origem em inquietações com relação às diversas lacunas existentes na história no que diz respeito à mulher lésbica, à artista lésbica, e às imagens lésbicas no campo das artes visuais: Quem são as artistas lésbicas? Quais delas trabalham ou trabalharam com a temática lésbica? Elas estiveram presentes nas narrativas da história da arte? De que forma conseguiram produzir, apesar de todas as barreiras impostas pela sociedade? Houve uma busca pela identidade lésbica? Como ela se deu? É possível falar de uma única identidade lésbica? Como ela se reflete nas imagens produzidas? Como se subverte o olhar masculino, ainda tão presente na história da arte? Como essas mulheres resistiram às tentativas de ocultamento? Como terei acesso a elas e a suas obras, que inicialmente parecem tão invisíveis, tão distantes, tão inacessíveis?

A escolha do tema foi impulsionada, também, pelos intermináveis silêncios obtidos ao procurar referências sobre o assunto. Afinal, como diz Margarita Pisano (2004), “não há modelos, não há registro, não há rastro, apesar de existirem muitos ensaios silenciados”¹ (PISANO, 2004, p. 80). Eu fui atrás desses ensaios e, entre tantas perguntas, precisavam existir ao menos algumas respostas, pistas, alguns caminhos possíveis – mesmo que descontínuos, interrompidos ou cheios de obstáculos. Ao pesquisar sobre mulheres artistas no Brasil, Luciana Loponte (2012) escreve que não está em busca de uma única história da arte das mulheres, pois acredita que o que existe são “histórias, recortes, fragmentos descontínuos, silêncios, ausências, algumas veredas, *veredazinhas*” (LOPONTE, 2012, p. 14). É o mesmo caso, e *especialmente* o caso, de artistas lésbicas.

Portanto, consciente do desafio, tomei como parte inicial do processo uma pesquisa acerca da exclusão das artistas mulheres na historiografia da arte. Ao recuar aos relatos mais remotos, desde Plínio, O Velho, passando por Vasari e chegando nos historiadores modernos, foi possível observar que as mulheres artistas que não eram totalmente ignoradas, foram aparecendo e, principalmente, desaparecendo das narrativas da história da arte (CHADWICK, 2012). Desse modo,

¹ São traduções minhas as citações retiradas de livros de língua estrangeira.

ficou evidente que, assim como na história das mulheres de modo mais amplo, “o silêncio mais profundo é o do relato” (PERROT, 2017, p. 17).

Apesar de estarem à margem das narrativas tradicionais, e de haver significativa dificuldade em encontrar seus rastros, as mulheres sempre produziram arte (POLLOCK; PARKER, 2013). Uma investigação mais efetiva em relação às suas vidas e produções foi possível principalmente a partir dos anos 1970, juntamente com o pensamento feminista que estava sendo desenvolvido e articulado naquele momento – e que ficou conhecido historicamente como a segunda onda do movimento feminista. Inicialmente, existiu uma busca pelas mulheres que vieram antes, em um “trabalho de memória” (PERROT, 2017), junto com o desejo por legitimação das mesmas. Posteriormente, surgiram ambições mais teóricas: “pretendia-se criticar os saberes constituídos, que se davam como universais a despeito de seu caráter predominantemente masculino” (PERROT, 2017, p. 20).

No campo das artes visuais, esse movimento surgiu quando algumas historiadoras incluíram o pensamento feminista na disciplina da História da Arte – entre elas estão Linda Nochlin (2016), Griselda Pollock (2013) e Germaine Greer (1979). A partir do impulso inicial – que é reconhecido como o momento de lançamento de *Por que não houve grandes artistas mulheres?*, de Nochlin, originalmente publicado em 1971 – passou-se a resgatar o trabalho de artistas ocultadas pela historiografia da arte e, posteriormente, desenvolveu-se uma discussão cada vez mais profunda em relação à posição das mulheres na história da arte.

Nesse mesmo momento, e também impulsionadas pela segunda onda do movimento feminista, algumas lésbicas organizaram-se para discutir suas vivências e buscar suas próprias referências históricas. A grande questão era: quem é e o que significa ser lésbica? Autoras como Adrienne Rich (2010; 2019), Monique Wittig (1992), Cheryl Clarke (1981) e Marilyn Frye (1991) trouxeram diversas reflexões sobre a homossexualidade feminina – as quais serão apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação.

Ao perceber as especificidades da mulher lésbica na sociedade, e após ter compreendido a marginalidade da mulher artista, pergunto-me sobre a dupla invisibilidade da artista lésbica. Afinal, “falar de mulheres na História já é complicado, falar de lesbianismo é quase um crime” (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 31). Entretanto,

no decorrer da pesquisa, ficou evidente que não se trata apenas de uma dupla invisibilidade. Foi possível perceber a existência de diversas camadas na constituição da invisibilidade lésbica, as quais podem ser determinadas por fatores como raça, etnia e classe. Essa constatação mostrou a pertinência e necessidade de pesquisas futuras que desenvolvam um maior aprofundamento no que diz respeito a essas questões.

Sendo assim, a parte inicial do primeiro capítulo discute: a exclusão das mulheres artistas na historiografia da arte; a mulher lésbica na sociedade; as camadas de invisibilidade que encobrem a trajetória das artistas lésbicas. Para abordar as discussões acerca da mulher na história da arte, utilizo como referências principais as seguintes autoras: Linda Nochlin (2016), Griselda Pollock e Rozsika Parker (2013), Germaine Greer (1979) e Whitney Chadwick (2012). Para refletir sobre a mulher lésbica e suas camadas de invisibilidade, apresento argumentos de Adrienne Rich (2010; 2019), Monique Wittig (1992), Tânia Navarro-Swain (2004), Marilyn Frye (1991), Stéphanie Arc (2009), Simone de Beauvoir (2016), Jules Falquet (2002), entre outras.

Ainda no primeiro capítulo está presente um segmento que se volta ao contexto histórico e social anterior ao século XX – focado, especialmente, nas poucas aparições das mulheres que se relacionavam com outras mulheres. Além da narrativa de eventos que parecem atestar a dificuldade da sociedade patriarcal em lidar com a existência da homossexualidade feminina, são apresentadas as chamadas “amizades românticas”, assim denominadas nos séculos XVII e XVIII, investigadas e documentadas no livro *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, de Lillian Faderman (1998). São citadas, também, algumas personalidades que ficaram conhecidas como lésbicas, como a Rainha Cristina da Suécia, a inglesa Anne Lister, as *Ladies of Llangollen*, a atriz Charlotte Cushman e as artistas Rosa Bonheur e Anna Klumpke.

Encerrando o primeiro capítulo, introduzo a vida e obra da fotógrafa Alice Austen, que atuou principalmente no final do século XIX. Suas imagens, que mostram abertamente casais de mulheres, compõem um significativo exemplo das amizades românticas dos séculos XVIII e XIX. Entre as fotografias de Austen, detenho-me em *The Darned Club* e *Trude and I*, ambas de 1891. Para revisar a

biografia da fotógrafa, utilizo-me das informações do site oficial da artista, *Alice Austen's House*, e de um artigo publicado por Ann Novotny na revista *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* (1977).

É importante observar que optei por uma narrativa organizada cronologicamente, buscando sustentá-la pela revisão dos contextos históricos, sociais e culturais de cada época – embora ainda muito centrados na Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos. Procurei realizar, também, uma revisão bibliográfica em relação às artistas lésbicas, elegendo algumas delas como oportunidade para aprofundar a investigação. Creio que esse levantamento foi importante, pois, ao expor a atuação consistente dessas mulheres, contribuiu para atestar que elas existiram e trabalharam em seus tempos, embora suas trajetórias praticamente não tenham sido narradas.

O segundo capítulo engloba o período do modernismo. Para abordar os assuntos desse período, as autoras utilizadas são: Lillian Faderman (1998), Shari Benstock (1986), Elaine Showalter (1993), Tirza True Latimer (2005) e Bonnie Zimmerman (2004). O início do século XX foi bastante simbólico para as mulheres lésbicas, pois nesse momento difundiram-se discursos de patologização da homossexualidade feminina, embasadas em ideias de homens que se diziam especialistas em sexologia. Algumas lésbicas da época acolheram essas ideias, outras as rejeitaram, enquanto outras viviam alheias a essas teorias – e, normalmente, escondidas. Apesar de todas as contradições, em determinados círculos europeus, especialmente na França, as lésbicas tiveram um papel de destaque. Benstock (1986), acredita que não foi por acaso que as principais comunidades de mulheres artistas tenham sido estabelecidas por lésbicas e que justamente as mulheres heterossexuais tenham ficado “nas sombras de seus colegas masculinos – homens que eram maridos, amantes ou supervisores literários” (BENSTOCK, 1986, p. X).

Após considerável investigação sobre o período, julguei importante destacar a figura de Natalie Barney que, apesar de não ser artista visual, foi de extrema importância para o estabelecimento de um círculo artístico de mulheres lésbicas. Sua personalidade foi tão significativa para a comunidade lésbica que chega-se a citar o seguinte: “entre a época de Safo e o nascimento de Natalie Clifford Barney (entre cerca de 613 a.C. e 1876) há um silêncio lésbico de 24 séculos” (HARRIS

apud FACCO, 2004, p. 64). Natalie era escritora e sediou em sua casa, em Paris, um salão literário que durou mais de sessenta anos. Diversos intelectuais da época, entre mulheres e homens, frequentaram seus salões. Como será visto no subcapítulo sobre a escritora, Natalie² fez de sua própria vida uma performance; seu lesbianismo³ era claramente parte de seu feminismo (FADERMAN, 1998). Ela buscou incansavelmente inspirações em suas antepassadas, especialmente em Safo, e se tornou referência importante para feministas e lésbicas que vieram depois dela.

Como exemplos de artistas que passaram a explorar a temática lésbica no período moderno, fazendo uso especialmente da pintura, destaco Romaine Brooks e Marie Laurencin. Romaine foi companheira de Natalie Barney por mais de cinquenta anos e retratou diversas outras amantes e lésbicas participantes do círculo intelectual e artístico europeu. Brooks foi considerada por Chadwick (2012) a primeira artista a buscar conscientemente por uma nova identidade visual da mulher lésbica. Como referência para a história de vida de Romaine Brooks, é utilizada a biografia escrita por Cassandra Langer (2015). Em relação a Marie Laurencin existe uma grande escassez de fontes consistentes, pois ela foi geralmente citada apenas como participante do círculo cubista – e os trabalhos que interessam para este estudo, e que são os mais presentes em sua carreira como um todo, ficaram de lado nas narrativas historiográficas da arte. Foi encontrado apenas um artigo, de Elizabeth Otto (2002), que aborda suas obras sob a perspectiva da arte de temática lésbica.

Para finalizar o segundo capítulo, apresento alguns trabalhos das fotógrafas Berenice Abbott e Gisèle Freund. Ambas retrataram diversas personalidades e intelectuais da época, mas o recorte que faço é, novamente, concentrado em mulheres que tiveram relações afetivas e sexuais com outras mulheres. Utilizo-me desses retratos para falar não apenas das fotógrafas e suas produções, mas também das retratadas – criando, assim, um senso de comunidade pautada na multiplicidade de vivências e experiências. Além disso, interessa-me particularmente a troca de olhares entre uma lésbica que fotografa outra mulher lésbica ou bissexual:

² Mencionarei, diversas vezes, os primeiros nomes das artistas abordadas, e não os sobrenomes. Faço isso com a intenção de desestabilizar a lógica patriarcal de sermos nomeadas pelo sobrenome paterno.

³ Apesar de ter consciência do uso atual da palavra “lesbianidade”, usarei, ao longo desta dissertação, o termo “lesbianismo”, por fazer mais sentido em relação aos períodos tratados.

elas se transformam em seus próprios espelhos e, a partir desses reflexos, reconstroem-se com base nelas mesmas, e não na tradicional visão falocêntrica.

Seguindo a perspectiva cronológica, o terceiro e último capítulo concentra-se no período contemporâneo. Este é contextualizado especialmente pela segunda onda do movimento feminista – a qual foi importantíssima não apenas para pensar a posição da mulher na história da arte, como também para dar visibilidade às lésbicas. As discussões durante esse período foram bastante fervorosas nos Estados Unidos, onde iniciou-se um pensamento feminista lésbico e radical – como tenho interesse nessa perspectiva, as referências e exemplos estarão mais centrados nesse contexto.

O primeiro exemplo utilizado para discutir as manifestações artísticas do período em questão é o *Lesbian Art Project*. O LAP, como é chamado, desenvolveu-se no ambiente do reconhecido projeto *Woman's Building*, em Los Angeles (EUA), por iniciativa de Arlene Raven e Terry Wollverston. Acredito que o LAP tenha relevância por ter buscado criar uma metodologia educacional para mulheres lésbicas, especialmente dentro do campo das artes visuais. Em seu âmbito foram desenvolvidas, ainda, pesquisas de resgate histórico e trabalhos em arte que refletiam sobre as vivências lésbicas.

Tee Corinne é a artista que encerra o último capítulo deste trabalho. A escolha se deu justamente pelo fato de que esta artista procurou abranger, ao longo de sua produção, os mais variados aspectos da existência lésbica: buscou referências de suas antepassadas; explorou imagens sexuais entre mulheres; procurou incluir mulheres fora dos padrões tidos como tradicionais; realizou autorretratos e diversos retratos com suas amantes. Em suma, a partir de uma revisão de seu trabalho artístico, fica nítida a busca incessante por diferentes possibilidades de representações e visualidades lésbicas. Nas palavras da própria artista: “Eu tentei, sempre, mover-me a partir de uma posição de honestidade, ser fiel às minhas paixões e seguir minha visão onde quer que ela pudesse me levar” (CORINNE, 1997, p. 4).

A partir do trabalho de Tee, desenvolvo uma breve reflexão sobre arte lésbica: o que é, afinal, arte lésbica? Quem espera-se que produza arte lésbica e o que a distingue? Existe uma sensibilidade, um olhar lésbico? Para aprofundar essas questões, são apresentados alguns pensamentos de mulheres que produziram

textos e análises acerca do assunto, entre elas Harmony Hammond (2000), Tessa Boffin e Jean Fraser (1991), Terry Wolverton (2011) e a própria Tee Corinne (1997).

A pesquisa abrange trabalhos desenvolvidos até o início dos anos 1980, considerando que, a partir de então, a produção e a inserção da artista lésbica no campo da arte contemporânea – bem como da exploração da temática por parte de artistas lésbicas – conquista espaço e volume significativos, o que exigiria uma investigação muito mais extensa. A escolha foi pautada, também, no desejo de evidenciar dois momentos – especialmente o início do século XX e, depois, a década de 1970 – nos quais os movimentos feminista e lésbico foram muito fortes e expressivos.

O recorte teórico delimita-se às teorias ligadas ao feminismo lésbico-radical – a partir das autoras nomeadas anteriormente, ao citar os segmentos da lésbica e da dupla invisibilidade da artista lésbica. Incluo, ainda, ideias advindas de um feminismo radical mais atual e centrado na América Latina, que é o caso das pesquisas desenvolvidas pela feminista chilena Margarita Pisano (2004).

Para o presente estudo, busquei realizar, inicialmente, uma retomada histórica de momentos significativos e que, de alguma forma, fomentaram ou moldaram as vivências lésbicas – refiro-me, especialmente, aos aspectos da vida social, que produzem reflexos na produção artística de cada época e nas (im)possibilidades de sua circulação. O resgate é necessário justamente porque houve – e ainda há – diversas tentativas de apagamento das experiências e desejos entre mulheres. Sobre essa memória velada das relações entre mulheres, “temos que encontrá-la e significá-la no tempo, registrá-la e fazê-la sair do lugar de *nada*” (PISANO, 2004, p. 74). Desse modo, estando atenta ao contexto social e cultural de cada época, assim como às tentativas de ocultamento dessas vivências/identidades, pude enxergar mais claramente as presenças ou ausências das lésbicas em alguns âmbitos artísticos.

Por meio desta pesquisa, portanto, procuro dar força às investigações já existentes em determinados nichos internacionais e impulsionar, no meio brasileiro, as discussões em relação às lésbicas dentro do campo das Artes Visuais. Até o momento, no Brasil, essa perspectiva parece-me um tanto incipiente e, por isso, busquei trazer conteúdos que possam criar uma base para investigações futuras. Além disso, pretendo mostrar um pouco da potência do trabalho dessas mulheres,

as quais produziram incansavelmente em direção aos seus ideais e espaços de afirmação. Apesar de tantas barreiras e ocultamentos, de mecanismos e ações para torná-las invisíveis, elas construíram suas próprias formas de visibilidade.

Nas palavras de Boffin e Fraser, “o olhar lésbico é um ato transgressivo. E a transgressão é o primeiro passo para uma nova definição e um novo marco” (BOFFIN; FRASER, 1991, p. 58). Portanto, é sob esta perspectiva de transgressão, de subversão, que proponho pensarmos os trabalhos das artistas que serão apresentadas e, a partir disso, construir novos relatos e novos horizontes.

1 A DUPLA INVISIBILIDADE DA ARTISTA LÉSBICA: CONTEXTO HISTÓRICO E ARTÍSTICO ANTERIOR AO SÉCULO XX

Neste primeiro capítulo discorrerei, inicialmente, sobre os mecanismos de exclusão das mulheres artistas na historiografia tradicional da arte e, ainda, sobre a marginalidade das lésbicas na sociedade como um todo. A partir disso, desenvolvo uma reflexão sobre a dupla invisibilidade da artista lésbica – que permeia, em diferentes níveis, todos os períodos históricos estudados ao longo desta dissertação. Ao optar por uma abordagem cronológica, e que oferece ênfase aos contextos socioculturais, foi incluído um subcapítulo que apresenta alguns acontecimentos que ajudam a refletir sobre o lugar das relações afetivas e sexuais entre mulheres anteriormente ao século XX. Para encerrar esta seção, apresento a fotógrafa Alice Austen e concentro-me, especialmente, em duas de suas fotografias, ambas de 1891: *Trude and I* e *The Darned Club*.

1.1 A Mulher Artista

A história que conhecemos foi escrita por homens. De acordo com a historiadora francesa Michelle Perrot, “a história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o relato que se faz de tudo isso” (PERROT, 2017, p. 16). É possível afirmar que as mulheres ficaram, por muito tempo, fora desse relato: “como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento” (PERROT, 2017, p. 16). A autora explica, ainda, que, para escrever a história, são necessários documentos, fontes, vestígios – e isso é um grande desafio quando se trata da história das mulheres: “sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos” (PERROT, 2017, p. 21).

A dificuldade em encontrar vestígios e relatos em relação às mulheres se repete, conseqüentemente, na História da Arte. Esta foi narrada, pelo menos até a metade do século passado, por homens – mais especificamente, homens brancos e europeus. De acordo com Margarita Pisano, é o mito da superioridade masculina

branca que origina e deposita a ideia de inferioridade das mulheres, “ideia que transita pelos tempos e pelas diferentes culturas e raças” (PISANO, 2004, p. XI). Ainda segundo a autora, é difícil fazer uma análise de como nós, mulheres, passamos a ser submetidas, e “quando fomos narradas e colocadas no âmbito cultural dessas leituras míticas onde está instalada a ideia de superioridade masculina em contrapartida a nossa inferioridade” (PISANO, 2004, p. XI). No entanto, é evidente que, apesar de todas as limitações impostas – e as dificuldades, as proibições e apagamentos – as mulheres estiveram produzindo e resistindo.

De acordo com as historiadoras da arte Griselda Pollock e Rozsika Parker, “historiadores da arte do século XX possuem fontes suficientes para mostrar que mulheres artistas sempre existiram, mas eles as ignoram” (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 6). Ao fazer um resgate histórico, é possível verificar que não foram apenas os historiadores desse século que ocultaram a produção de artistas mulheres, mas sim os historiadores de praticamente toda a história da arte. Isso foi a regra, não a exceção.

Didi-Huberman (2015) sugere que a história da arte teve, pelo menos, dois começos: o primeiro com Plínio, o Velho, e o segundo, praticamente quinze séculos mais tarde, com Giorgio Vasari:

Esses dois começos fazem sistema. De um lado, o próprio Renascimento vasariano apresentou-se como uma repetição do “nascimento” romano da história da arte que Plínio encarnava para todos. A *História Natural* jamais deixou de servir de modelo espontâneo aos discursos sobre a arte pictórica ou escultural; o vocabulário vasariano apresentou-se, com frequência, como uma tradução literal das noções plinianas; enfim, o moderno vasariano apresentou-se explicitamente como uma ressurreição do *antico* romano [...] (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 72).

Em relação às mulheres artistas, é possível perceber que, de fato, a tradição foi seguida. Em *Historia Naturalis* – publicado entre 77 d.C. e 79 d.C. – Plínio, O Velho cita seis artistas mulheres: Timarete, Helena, Aristarete, Lala de Cizicus, Marcia e Olympia. É interessante salientar que as três primeiras eram filhas de pintores (GREER, 1979).

Giorgio Vasari, na primeira edição de *Vite* (1550), traduzida para o português como *Vida dos Artistas*, apresenta apenas uma artista mulher: a escultora Properzia de’ Rossi. Na segunda edição, publicada em 1568, foram incluídas Suor Plautilla;

Lucrezia Quistelli della Mirandola; Irene di Spilimbergo, que estudou com Ticiano e faleceu aos dezoito anos e, portanto, tinha concluído apenas três pinturas; Barbara Longhi; Sofonisba Anguissola e suas irmãs; e cinco miniaturistas (GREER, 1979).

Oitenta anos depois, Ridolfi, em *Meraviglie dell'Arte* (1648), citou apenas uma das mulheres mencionadas por Vasari, Irene di Spilimbergo; e incluiu outras três: Lavinia Fontana, Chiara Varotari e Giovanna Garzoni (GREER, 1979). Com isso, é possível perceber o início da “tradição onde os nomes de artistas mulheres aparecem e desaparecem da literatura com uma arbitrariedade surpreendente” (CHADWICK, 2012, p. 37).

O *Het Schilder Boeck* (1604), uma das principais referências da história da arte nos Países Baixos, escrito pelo flamenco Karel van Mander, segue a mesma linha: todos os pintores da Grécia Antiga são apenas repetições de Plínio, o Velho, e a parte sobre Renascimento Italiano é baseada totalmente na obra de Vasari. Existe, contudo, algo de ainda mais curioso no livro de Mander: nenhuma artista mulher é citada. Mais de um século depois, o também neerlandês Arnold Houbraken chamou seu *Groote Schouburgh* (1721) de “história dos pintores e pintoras neerlandeses”, pois incluiu mais de vinte pintoras (GREER, 1979). Mas, segundo Chadwick, isso esconde um motivo bastante específico: identificar e definir uma *sensibilidade feminina* nas artes. Laresses, escrevendo sobre pintura de flores no seu *Het Groot Schilderboek* (1707), comentou que “é notável que, entre as várias opções de arte, nenhuma seja mais feminina ou adequada para uma mulher do que essa” (LAIRESSE apud CHADWICK, 2012, p. 38).

Isso vai ao encontro de alguns comentários de Vasari sobre Properzia de' Rossi, por exemplo, ao falar que ela “não era apenas excelente em assuntos domésticos, como também era muito bonita e cantava e tocava melhor do que qualquer outra mulher na cidade” (VASARI apud CHADWICK, 2012, p. 33). Sobre a obra *Joseph and Potiphar's Wife* (c. 1520), feita por essa mesma artista, ele comenta: “uma adorável figura, esculpida com uma graça feminina e mais do que admirável” (VASARI apud CHADWICK, 2012, p. 33). De acordo com Chadwick,

mulheres artistas aparecem em *Vite*, de Vasari, de formas que viriam a caracterizar as suas relações com a pintura e escultura na literatura da arte do século XVI ao XX: como exceções; como as autoras de trabalhos pequenos em escala e modestos na concepção, em momentos históricos que equiparam tamanho com profundidade, importância e “autoridade”; [...] como definindo e afirmando

diferenças “essenciais” entre homens e mulheres na escolha do tema e da forma de execução; e, finalmente, pelo menos implicitamente, como a prova de dominância e superioridade masculina nas artes visuais (CHADWICK, 2012, p. 37).

Como alertaram posteriormente as historiadoras feministas, nunca se fala de “uma arte masculina ou de um artista homem, nós simplesmente falamos arte e artista. Mas a arte dos homens só pode manter seu privilégio e dominância nas páginas da história da arte tendo um negativo em contraponto a seu positivo” (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 80). O contraponto é, claramente, a arte feita por mulheres, insistentemente julgada como *arte feminina*.

Mais um exemplo disso são algumas declarações do poeta medieval Giovanni Boccaccio, como a seguinte: “arte é muito alienígena para a mente de uma mulher, e essas coisas não podem ser realizadas sem um grande talento – o que em mulheres é muito escasso” (BOCCACCIO apud CHADWICK, 2012, p. 35). A citação faz parte do livro *De Claris Mulieribus* [Sobre as Mulheres Famosas] (1361-1362), uma coleção de 104 biografias de mulheres – tanto reais como mitológicas. Dentre elas, são citadas pelo menos duas artistas mulheres: Marcia e Timarete (também chamada de Thamar ou Thamaris), ambas retiradas diretamente de a *História Natural* de Plínio, o Velho.

Nas descrições de Boccaccio (1963) sobre ambas as artistas, é possível observar que as duas manifestaram desprezo pelas tarefas e ocupações *femininas*. Fica claro que, para ser realmente uma artista, precisa-se ignorar o que é destinado às mulheres. Dessa forma, estão totalmente lúcidas as questões levantadas por Pollock e Parker ao declararem que “o termo artista não apenas se tornou equivalente à masculinidade e aos papéis sociais masculinos – o boêmio, por exemplo – mas as noções de *grandioso* – “gênio” – também se tornaram atributos exclusivos do sexo masculino” (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 114).

O termo *mulher*, por sua vez, foi carregado de significados particulares: “A frase *mulher artista* não descreve uma artista do sexo feminino, mas um tipo de artista que é distinta e claramente diferente do grande artista (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 114). Isso vai ao encontro do que argumentava Nochlin:

Por trás da maioria das mais sofisticadas pesquisas sobre grandes artistas, mais especificamente a monografia de história da arte que aceita a ideia do grande artista em primeiro plano e as estruturas sociais e institucionais nas quais ele tenha vivido e trabalhado como

meras influências secundárias ou apenas pano de fundo, se esconde a ideia do gênio que possui, em si, todas as condições para o êxito próprio. Partindo desse princípio, a falta de êxito das mulheres pode ser formulada como silogismo: se as mulheres possuísem talento para arte este se revelaria espontaneamente. Mas este talento nunca se revelou. Portanto, chegamos à conclusão de que as mulheres não possuem talento para a arte (NOCHLIN, 2016, p. 19).

Não foi apenas a história escrita que ignorou e, aos poucos, foi apagando as mulheres artistas. Elas foram excluídas de uma forma sistêmica, como um todo, da cultura, das artes, das produções teóricas e intelectuais. Afinal, a construção da feminilidade e, conseqüentemente, da subjugação da mulher perante o homem dito soberano, é histórica: “ela é vivida pelas mulheres econômica, social e ideologicamente” (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 114). Assim, dentro de uma sociedade patriarcal, elas ocupam uma posição particular e com uma relação de desigualdade para com as estruturas de poder: “Poder não é apenas uma questão de forças coercivas. Ele opera através de exclusões do acesso a essas instituições e práticas através das quais é exercida a dominância” (*Ibidem*).

Um exemplo explícito da exclusão das mulheres, especificamente no âmbito da história da arte, é a pintura *The Academicians of the Royal Academy* (1771-12), de Johann Zoffany. Entre os membros fundadores da British Royal Academy, que aconteceu em 1768, estavam duas mulheres: Angelica Kauffman e Mary Moser. Mas, na pintura oficial, que aparentemente se passa em uma aula de modelo vivo, elas não são representadas como seus pares homens. Enquanto estes parecem ter sido retratados pelo autor da pintura oficial, essas figuram como meras imagens em quadros pendurados na parede, em meio a homens reais em pleno exercício. O que está colocado ali, de forma tão visível, é uma interessante analogia com as posições de homens e mulheres na sociedade e, conseqüentemente, na história da arte.



Imagem 1 – Johan Zoffany (1733-1810). *The Academicians of the Royal Academy, 1771-72*. Óleo sobre tela, 101.1 x 147.5 cm. Royal Collection, Reino Unido. Fonte: Royal Collection Trust <<https://www.rct.uk/collection/400747/the-academicians-of-the-royal-academy>>.

Segundo Chadwick (2012), Kauffman e Moser tornaram-se os objetos, e não as produtoras de arte, o lugar de cada uma delas é “com os baixos relevos e moldes de gesso que são objetos de contemplação e inspiração para os artistas masculinos” (CHADWICK, 2012, p. 7). Enfim, elas tornaram-se uma representação, e não pessoas ativas, que realizam a ação. Na obra, a “composição e agrupamentos figurativos reforçam suposições sobre arte e história da arte que não são exclusivas da Inglaterra do século XVIII: os artistas são homens e brancos” (*Ibidem*, p. 8). Sendo assim, é reconhecível como as narrativas conseguem não só apagar a existência e a produção de mulheres artistas, como também reverterem totalmente suas posições e lugares:

A pintura de Zoffany, assim como muitas outras obras de arte, está em conformidade com suposições culturais amplamente aceitas, que subjugarão os interesses das mulheres aos dos homens e estruturaram o acesso das mulheres à educação e à vida pública de acordo com as crenças populares, embora muitas vezes errôneas, sobre os papéis e capacidades “naturais” das mulheres (CHADWICK, 2012, p. 8).

À época dessas reflexões, estavam fervilhando, internacionalmente, as ideias e discussões instigadas pelo Iluminismo, intensificando-se o ambiente crítico e antiabsolutista que conduziria à Revolução Francesa. O ambiente republicano, as

reivindicações pela democracia e direitos da pessoa, entre outras proposições libertárias iluministas, não evitaram que outros aspectos da opressão social permanecessem intocados pela discussão. Veja-se, nesse sentido, o exemplo de um dos principais pensadores e ativistas, o enciclopedista Jean-Jacques Rousseau, precursor do Romantismo, que sabidamente compartilhava de ideias misóginas correntes em seu tempo. Segundo ele,

toda a educação das mulheres deve ser relativa ao homem. Serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes devemos ensinar já na sua infância (ROUSSEAU, 1992, p. 433).

Ainda nas palavras de Rousseau, “quando a mulher se queixa da injusta desigualdade que o homem impõe, não tem razão”, pois, segundo o filósofo, “essa desigualdade não é uma instituição humana ou, pelo menos, obra do preconceito, e sim da razão: cabe a quem a natureza encarregou do cuidado dos filhos a responsabilidade disso perante o outro” (ROUSSEAU, 1992, p. 428). E complementa: “uma vez demonstrado que o homem e a mulher não devem ser constituídos da mesma maneira, nem de caráter nem de temperamento, segue-se que não devem receber a mesma educação” (*Ibidem*, p. 430).

A filósofa e escritora inglesa Mary Wollstonecraft é quem critica, com reflexões muito contundentes, a posição de Rousseau em relação às mulheres. No livro *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792), especialmente no segundo capítulo, ela discute sobre as oportunidades desiguais concedidas às mulheres em relações aos homens, especialmente na educação e questões relacionadas ao uso da razão.

A escritora é totalmente favorável a uma educação igualitária, para que ambos os sexos tenham as mesmas bases e, só depois disso, se poderá dizer se a mulher é ou não inferior aos homens: “não pode ser demonstrado que a mulher é essencialmente inferior ao homem porque ela sempre foi subjugada” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 60). Ela acredita que Rousseau, como muitos outros homens, contribuíram para “tornar as mulheres mais artificiais e de caráter mais fraco do que elas realmente são; e, conseqüentemente, membros mais inúteis da sociedade” (*Ibidem*, p. 42).

Retornando ao exemplo da *Royal Academy* sob essa perspectiva, torna-se compreensível que, após a fundação, tenham-se passado mais de 150 anos para que a próxima mulher fosse aceita como membro. Annie Louisa Swynnerton é considerada, segundo o site oficial da *Royal Academy of Arts*, a primeira mulher eleita a entrar na Academia, em 1922. Depois disso, foram necessários mais quatorze anos para que Laura Knight, artista reconhecida em sua época, obtivesse filiação completa à instituição – a chamada *full membership* ou *ARA*.

Circunstâncias das vidas pessoais e posições sociais de Kauffman e Moser parecem indicar que as duas artistas foram aceitas como membros da Academia, em 1768, devido à influência de figuras masculinas. Angelica Kauffman era filha de um pintor de retratos e muralista, que a ensinou a arte da pintura e conseguiu incluí-la em um círculo artístico internacional – exclusivamente masculino – tanto em Florença quanto em Roma (MANCOFF, 2012). O pai de Mary Moser, por sua vez, também era pintor e, inclusive, membro-fundador da *Royal Academy* – onde trabalhou como uma espécie de administrador (CHADWICK, 2012).

Essa também é uma questão importante a ser levantada: a maioria das mulheres artistas que produziram anteriormente ao período Moderno tinha influência direta de um homem. É expressivo o número de artistas que aprenderam o ofício diretamente com o pai e, muitas vezes, apesar de seus excelentes trabalhos, eram ofuscadas pelos próprios pais, irmãos ou, ainda, maridos. Diversos exemplos poderiam ser mencionados, cito apenas alguns: Marietta Robusti, Barbara Longhi, Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana, Judith Leyster, Camille Claudel.

No século XIX, se determinada família possuía bastante dinheiro, era comum e, inclusive, sinal de uma educação refinada, que a(s) filha(s) tivesse(m) pelo menos uma introdução às artes. No entanto, elas precisavam assumir que isso seria apenas um *hobby*, algo sem aspirações profissionais ou de sucesso (MANCOFF, 2012). Curiosamente, o crescimento da arte acadêmica dificultou ainda mais a situação, já que as mulheres não eram admitidas na maioria das universidades. Em Paris, a *École des Beaux-Arts* não aceitava mulheres até 1896 mas, a partir da segunda metade do século XIX, podiam fazer matrícula em instituições privadas, como a *Académie Julian* ou a *Académie Colarossi* (MANCOFF, 2012).

As mulheres foram isoladas dos debates teóricos e intelectuais que dominaram as artes porque, na maioria dos casos, foram impedidas

de ingressar nas academias em Roma e Paris, os principais centros de educação artística durante o século XVIII. Excluídas das aulas de desenho vivo, elas foram insuficientemente treinadas para trabalhar em gêneros de prestígio, como a pintura histórica. O nascimento da crítica de arte moderna, durante esse período, renovou o interesse em uma hierarquia de gêneros, na qual a pintura histórica reinou suprema (CHADWICK, 2012, p. 38).

Ainda, com a ausência do estudo do modelo nu, as mulheres foram impedidas de obter as ferramentas necessárias para desenvolver o que era considerado *a arte elevada* – conceito definido a partir de uma perspectiva masculina e de cuja formulação a mulher foi excluída. O homem “não apenas determinou os critérios de grandeza, como também teve controle sobre quem teria os meios para alcançá-la” (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 115) e, portanto, “a pintura do nu foi muito mais do que uma mera questão de habilidade ou forma; ela foi a parte crucial de uma ideologia” (*Ibidem*).

Além disso, alguns tipos de arte feitos majoritariamente por mulheres, como bordados e costuras, foram largamente desprezados. Quando alguma mulher – por condições variadas – conseguiu obter resultados parecidos ou que superassem os homens, esse feito era visto como excepcional, como algo raro para uma mulher. Portanto, é possível afirmar que, apesar de terem produzido, as mulheres falavam e agiam de um lugar diferente em relação aos homens:

Mulheres artistas sempre existiram. Elas trabalharam consistentemente e em número crescente, apesar da discriminação. O trabalho de cada mulher é diferente, determinado por fatores específicos de gênero, classe e lugar, em períodos históricos particulares. As mulheres fizeram suas próprias intervenções nas formas e linguagens da arte porque elas são necessariamente parte de sua sociedade e cultura. Mas por causa dos efeitos econômicos, sociais e ideológicos decorrentes da diferenciação sexual em uma cultura ocidental e patriarcal, as mulheres falaram e agiram a partir de um lugar diferente dentro desta mesma cultura e sociedade (POLLOCK; PARKER, 2013, p. 49).

Essa construção possui efeitos profundos – a ponto de, até hoje, sentirmos suas consequências nos mais diversos âmbitos. Dados bastante atuais estão contidos no catálogo *História da arte*⁴, realizado entre 2015 e 2016. Nele, foram considerados os onze livros mais utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil. Começando pelos autores, é importante destacar que se trata de

⁴ Website: <<http://historiada-arte.org/>>, projeto financiado pelo Prêmio Rumos Itaú Cultural e apoio Goethe Institut São Paulo. 2017.

dez autores homens e duas autoras mulheres – são elas: Anne Cauquelin e Amy Dempsey. Entre os 2.443 artistas citados ao longo dos livros, 2.222 (90,9%) são homens e 215 (8,8%) são mulheres – e 6 pessoas com gênero não identificado. Além do número baixíssimo de mulheres, a pouca representatividade de não-brancos e não-europeus também é alarmante: apenas duas mulheres negras são citadas e, dos artistas brasileiros, são oito homens e apenas uma mulher, Tarsila do Amaral.

Além disso, outros pontos interessantes: 1.060 imagens dos livros contêm mulheres (em 44,3% das figuras elas estão nuas ou seminuas) e 765 imagens dos livros contêm homens (em apenas 18,9% eles estão nus ou seminus – desses, 48,2% são representações de Jesus). Em *Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan (1992), há uma seção final com 90 artistas do século XX – todos são homens, com exceção de Sonia Delaunay Terk e Natalia Goncharova. A biografia da última é inteiramente construída a partir de ações que realizou ao lado de seu companheiro, Michel Larionov.

Portanto, é possível observar que, ainda atualmente, e também no âmbito de ensino nas universidades brasileiras, a exclusão e apagamento das mulheres na disciplina da História da Arte é mantida. Ao dissertar sobre o contexto brasileiro, a pesquisadora Luciana Loponte argumenta que, embora seja difícil não mencionar Tarsila do Amaral e Anati Malfatti quando se fala sobre artes visuais no Brasil, “permanecem quase intocáveis questões mais específicas ligadas a constituição do campo e sua relação com questões de gênero” (LOPONTE, 2012, p. 15).

Um pensamento feminista dentro das discussões de Artes Visuais e História da Arte, no Brasil, ainda é bastante incipiente. De acordo com a artista e pesquisadora Roberta Barros, “as produtoras de arte no Brasil, mesmo na década de 1990, bem como na contemporaneidade, continuam recusando qualquer forma de autoidentificação direta com as demandas feministas” (BARROS, 2016, p. 13). Ela comenta, ironicamente, que, “aparentemente, tornou-se comum a impressão de que o campo das artes plásticas brasileiras não foi acometido pelo mal da discriminação sexual” (*Ibidem*). Assim, é possível afirmar que muito ainda deve ser feito para existir um movimento e uma base concreta do feminismo nas narrativas das artes visuais brasileiras. Mas alguns passos já estão sendo dados, não apenas pelas autoras recém citadas, como também, por exemplo, pela pesquisadora Ana

Paula Simioni, a qual escreveu sua tese de doutorado sobre artistas brasileiras entre os anos de 1884 e 1922 e desenvolve pesquisa acerca da presença dessas mulheres no período moderno brasileiro.

Sendo assim, se as narrativas em relação às produções artísticas feitas por mulheres ao longo da história foram significativamente marginalizadas – mesmo observando-se sob a perspectiva europeia e estadunidense, que possuem pesquisas mais aprofundadas sobre o tema –, quando se volta o olhar para produções que saem desses centros, como é o caso do Brasil, a escassez de reflexões é ainda maior. E em relação às artistas lésbicas, foco desta investigação, a abordagem do tema é praticamente inexistente.

Para iniciar uma abordagem acerca das produções artísticas desenvolvidas por lésbicas, primeiramente introduzirei as discussões sobre o que significa ser uma mulher homossexual na sociedade para, posteriormente, chegar à provocação sobre a dupla invisibilidade dessas artistas. As referências utilizadas ainda são centradas na Europa e nos Estados Unidos, assim como este subcapítulo, justamente pela carência de discussões sobre o tema em questão no contexto brasileiro.

1.2 A mulher lésbica

A segunda onda do movimento feminista, entre o final dos anos 1960 e início dos 1980, trouxe novas e desafiadoras visões para pensar o lugar da mulher na sociedade. Além de ter trazido questões sobre o racismo e classicismo, que por muito tempo permearam o feminismo, iniciaram-se também fervorosas discussões sobre a sexualidade feminina. Foi nesse período que, especialmente nos Estados Unidos e alguns lugares da Europa, as mulheres lésbicas passaram a questionar a heterossexualidade compulsória e a lutar por visibilidade – pois, inclusive dentro do movimento feminista, elas eram apagadas. Com isso, diversas pesquisadoras lésbicas começaram a refletir sobre o que significa, afinal, ser uma mulher que se relaciona afetiva e sexualmente com outras mulheres.

Em um manifesto lido e distribuído em um congresso do movimento de mulheres em Nova Iorque, as *Radicalesbians* declaravam que “a lésbica é a fúria de todas as mulheres concentrada até o ponto de explosão” (RADICALESBIANS, 1970,

p. 1). Intitulado de *The Woman Identified-Woman*⁵, é um texto que defende o lesbianismo como uma expressão radical e vanguardista do feminismo e foi escrito originalmente para denunciar a segregação e invisibilização que as lésbicas sofriam no movimento de mulheres. Ainda como parte do manifesto, ao falar sobre o que significa ser uma mulher lésbica, elas refletem:

Ser uma mulher que não pertence a um homem é ser invisível, patética, inautêntica, irreal. Ele confirma sua imagem de nós – do que precisamos ser para sermos aceitáveis por ele – mas não nossos verdadeiros seres; ele confirma o nosso estatuto de mulher – tal como ele o define, em relação a ele – mas não pode confirmar o nosso estatuto de pessoa, nosso próprio ser como absoluto. Enquanto estivermos dependentes da cultura masculina para essa definição, para essa aprovação, não poderemos ser livres (RADICALESBIANS, 1970, p. 3).

Sobre isso também discutiu a escritora Adrienne Rich, com destaque ao artigo *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, publicado originalmente em 1980, no qual ela faz uma ampla crítica à heterossexualidade como instituição obrigatória. Segundo a autora, a heterossexualidade compulsória tem um efeito bastante danoso, principalmente às mulheres, e é constantemente propagada através dos mais diversos meios, incentivando o apagamento e destruição de registros e imagens documentando a realidade da existência lésbica. Cheryl Clarke, pesquisadora lésbica negra, também dissertou sobre o assunto:

Assim como a fundação do capitalismo ocidental dependia do tráfico de escravos no Atlântico Norte, o sistema de dominação patriarcal sustenta-se na subjugação das mulheres através da heterossexualidade. Sendo assim, os patriarcas têm de exaltar o par homem-mulher como algo “natural”, a fim de manter-nos heterossexuais e complacentes, da mesma maneira que o europeu teve de criar o culto da superioridade caucasiana para justificar a escravidão dos africanos. Frente a esse cenário histórico, a mulher que escolhe ser lésbica vive perigosamente (CLARKE, 1981, p. 130).

Segundo Marilyn Frye (1991), as penalidades reservadas à lésbica, além dos apagamentos já mencionados, são o ostracismo, o assédio e a insegurança de emprego. A autora, que fala sobre separatismo como uma forma de real desestabilização do patriarcado e da heterossexualidade compulsória, comenta também sobre o peso de ser tomada por muitos apenas como uma “intolerante

⁵ *The Woman Identified-Woman*, em tradução literal, pode significar “A Mulher que se identifica com a Mulher”. O termo foi utilizado especialmente para as mulheres que possuíam a consciência feminista de direcionar suas vidas – de forma afetiva, sexual, entre outras – para outras mulheres, ou seja, as lésbicas-feministas.

moralmente depravada que odeia homens” (FRYE, 1991, p. 64). Mas ela segue e declara que, justamente “aqui encontramos uma pista: se você está fazendo algo tão rigorosamente proibido pelos patriarcas, você deve estar fazendo algo certo” (*Ibidem*).

No ensaio *O significado do nosso amor pelas mulheres é o que devemos expandir constantemente*, publicado originalmente em 1977, Rich (2019) argumenta que existem muitas diferenças entre homossexuais masculinos e homossexuais femininas, pois há um medo muito mais profundo da mera existência de lésbicas – elas apresentam ao patriarcado uma ameaça muito mais profunda. Esse medo faz com que exista uma negação e um silenciamento enorme em relação às vidas das mulheres lésbicas e, inclusive, uma tentativa de tirá-las por completo da história e da cultura. Sobre isso escreveu também a feminista radical Andrea Dworkin:

Não é segredo que o medo e o ódio aos homossexuais permeiam a nossa sociedade. Mas o desprezo por lésbicas é distinto. Ele é diretamente enraizado na aversão à mulher autodefinida, à mulher autodeterminada, à mulher que não é controlada pela necessidade, imperativo, ou manipulação masculina. Desprezo por lésbicas é frequentemente um repúdio político às mulheres que organizam-se em seu próprio nome para obter presença pública, poder significativo, integridade visível (DWORKIN, 1988, p. 28).

A autora francesa Monique Wittig (1992) chegou, inclusive, a atestar que a lésbica não é uma mulher, pois o conceito de mulher está estritamente relacionado a um sistema patriarcal e heterossexual, do qual a lésbica se recusa a fazer parte.

Lésbica é o único conceito que conheço que está além das categorias de sexo (mulheres e homens), porque o sujeito designado (lésbica) não é uma mulher, nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente. Pois o que constitui uma mulher é uma relação social específica com um homem, uma relação que anteriormente chamamos de *servitude*, uma relação que implica obrigações pessoais e físicas, assim como obrigações econômicas (assignação à residência, tarefas domésticas, dever conjugal, produção ilimitada de filhos e filhas, etc.), uma relação da qual escapam as lésbicas, ao se recusarem a tornar-se ou permanecer heterossexuais. Somos fugitivas da nossa própria classe [...] (WITTIG, 1992, p. 20).

Existem muitas formas de existência lésbica, apesar de a imagem da mulher masculinizada ser uma das mais frequentes. Isso pode ter acontecido porque, quando algumas lésbicas passaram a se afirmar – no final do século XIX e início do século XX – elas precisaram se apresentar dessa forma para, principalmente,

mostrar aos homens que elas não estavam disponíveis para eles; ou, ainda, para mostrar o quanto elas estavam no mesmo nível que eles: “Minhas vestimentas dizem para o homem: eu sou sua igual... se esses que usam cabelo curto e camisas com colarinho engomado têm toda a liberdade, todo o poder, então.. eu irei também usar cabelo curto e camisas com colarinho engomado” (LATIMER, 2005, p. 25), nas palavras da psiquiatra feminista Madeleine Pelletier.

Apesar desse clichê da lésbica masculinizada, Cheryl Clarke afirma que “não há só um tipo de lésbica, não há apenas um tipo de comportamento lésbico e não há apenas um tipo de relação lésbica. Igualmente, não há apenas um tipo de resposta às pressões que lésbicas sofrem para viver como lésbicas” (CLARKE, 1981, p. 129). Também Simone de Beauvoir declarou que seria um contrassenso classificar as lésbicas em duas categorias estanques e, além disso, escreveu o seguinte:

definir a lésbica “viril” pela sua vontade de “imitar o homem” é voltá-la à inautenticidade. Já disse a que ponto os psicanalistas criam equívocos aceitando as categorias masculina-feminina tais como a sociedade atual as define. Com efeito, o homem representa hoje o positivo e o neutro, isto é, o masculino e o ser humano, ao passo que a mulher é unicamente o negativo, a fêmea. Cada vez que ela se conduz como ser humano, declara-se que ela se identifica com o macho (BEAUVOIR, 2016, p. 165).

Mesmo salientando equívocos oriundos do campo da psicanálise, a autora, no subcapítulo reservado às lésbicas no célebre *O Segundo Sexo* (originalmente publicado em 1949), apresenta a influência dessa perspectiva teórica e sucumbe, por vezes, a estereótipos e ideias bastante questionáveis. Um exemplo é o fato de ter concordado com Freud ao dizer que o orgasmo clitoridiano era infantil e que apenas com o orgasmo vaginal, com penetração, chega-se à fase adulta. Aos olhos de Freud, “as lésbicas não são doentes, mas imaturas. Contudo, ele afirma que a homossexualidade não é da alçada da psicanálise: ele não pode converter uma lésbica em heterossexual – não mais do que o contrário” (ARC, 2009, p. 61).

Não obstante, Simone de Beauvoir contribuiu para pensar sobre a lésbica em um momento em que pouco se falava sobre isso. Segundo ela, nenhum destino anatômico determina a sexualidade: “Em verdade, nenhum fator é determinante, trata-se sempre de uma escolha efetuada em meio a um conjunto complexo e assentando numa livre decisão; nenhum destino sexual governa a vida do indivíduo” (BEAUVOIR, 2016, p. 176).

Os anos durante e após a Primeira Guerra Mundial foram decisivos para abrir alguns espaços e profissões para as mulheres. Junto com isso também apareceram novas *categorias sociais* possíveis, como as mulheres adultas não casadas, mulheres solteiras, celibatárias ou, ainda, as *mulheres sem homens* (LATIMER, 2005) – termos que, por muito tempo, podem ter contribuído para encobrir a palavra *lésbica*. Todavia, é interessante lembrar que, independente de ser nominado ou não, elas estavam lá; sempre estiveram:

Antes que qualquer tipo de movimento feminista existisse, as lésbicas existiam: mulheres que amavam mulheres, que se recusavam a cumprir com o comportamento exigido das mulheres, que se recusavam a se definir em relação aos homens. Essas mulheres, nossas antepassadas, cujos milhões de nomes nós desconhecemos, foram torturadas e queimadas como bruxas, caluniadas em tratados religiosos e depois também nos “científicos”, retratadas na arte e na literatura como mulheres bizarras, amorais, destrutivas e decadentes. Por muito tempo, a lésbica foi uma personificação do mal feminino (RICH, 2019, p. 114-115).

Essa personificação do mal feminino endereçado às lésbicas não é coisa do passado ou totalmente superada, como pode-se interpretar. A historiadora brasileira Tania Navarro-Swain já se perguntava: “o que dizer das que não se casam e que não se interessam pelos homens, na atualidade, onde o sexo é rei? Desvio, anormalidade, exclusão, doença, feiura, falta de atrativos, falha de caráter, caricatura” (NAVARRO-SWAIN, 2004, p. 26).

Dentro desse contexto, é interessante pensar sobre a pornografia – principalmente feita por homens e para homens – que retrata insistentemente as relações lésbicas de forma fantasiosa e fetichizada. Segundo Stéphanie Arc, essa pornografia faz parte de estratégias de dominação, pois o homem segue sendo o sujeito ativo – como observador ou como ator fundamental – e a relação entre mulheres é vista apenas como preliminares. Essas estratégias fazem sentido no momento em que enxergamos uma inquietação extrema, por parte dos homens, com a ideia de que as mulheres possam sentir prazer sem eles:

A homossexualidade feminina não suscita simples fantasias sexuais, pois pode se revelar uma ameaça: na ausência de homens, as lésbicas se transformam em personagens subversivas. Esse é o motivo pelo qual as representações masculinas de lésbicas têm também a função de acalmar uma preocupação. E de desmistificar os dons de eventuais concorrentes (ARC, 2009, p. 42).

Dessa forma, é compreensível a grande preocupação com a imposição da heterossexualidade como instituição obrigatória e a proibição – ou, no mínimo, vigia constante – das relações entre mulheres. Já observava Marilyn Frye que “o encontro para mulheres exclusivamente é um desafio fundamental à estrutura do poder. É sempre privilégio do senhor entrar na cabana do escravo. O escravo que resolve excluir o senhor da sua cabana está a declarar-se não-escravo” (FRYE, 1991, p. 68).

Nas palavras de Cheryl Clarke, “a lésbica descolonizou seu corpo. Ela rejeitou a vida de servidão que é implícita nas relações heterossexuais ocidentais e aceitou o potencial da mutualidade de uma relação lésbica” (CLARKE, 1981, p. 128). Mais poeticamente, escreve Simone de Beauvoir: “[...] uma mulher que quer gozar de sua feminilidade em braços femininos conhece também o orgulho de não obedecer a nenhum senhor” (BEAUVOIR, 2016, p. 177). Ainda segundo a autora, as lésbicas possuem a real possibilidade de se amar em igualdade e “dentro de uma exata reciprocidade cada qual é ao mesmo tempo sujeito e objeto, a soberana e a escrava; a dualidade é cumplicidade” (BEAUVOIR, 2016, p. 174).

Além de possibilitar igualdade e cumplicidade em níveis maiores, pois existe o compartilhamento de experiências exclusivas das mulheres na nossa sociedade, o lesbianismo também é considerado um ato de resistência. Sheila Jeffreys, lésbica e feminista radical, declara: “feministas lésbicas celebram o lesbianismo como o apogeu do amor entre mulheres, como uma forma de resistência a todas as práticas e valores da cultura supremacista masculina” (JEFFREYS, 1996, documento eletrônico não paginado). Sobre isso, também refletia Clarke:

Ser lésbica em uma cultura tão supremacista masculina, capitalista, misógina, racista, homofóbica e imperialista, como a da América do Norte, é um ato de resistência. [...] Não importa como uma mulher vive seu lesbianismo – no armário, na legislatura, no quarto – ela rebelou-se para não se tornar a concubina do mestre escravista, a fêmea dependente do macho, a fêmea heterossexual. Essa rebelião é um negócio perigoso no patriarcado (CLARKE, 1981, p. 128).

Adrienne Rich, assim como outras autoras, já demonstrava consciência disso e chegou a declarar que “as conexões entre mulheres e com mulheres são a força mais temida, mais problemática e potencialmente mais transformadora no planeta” (RICH, 1983, p. 324). Talvez isso contribua de forma significativa para que as lésbicas sejam marginalizadas: são mulheres que possuem uma grande força de

mudança, representando uma possibilidade real de destruição do sistema patriarcal e, conseqüentemente, são vistas como uma ameaça que precisa ser silenciada.

1.3 A dupla invisibilidade da artista lésbica

Após refletir sobre os mecanismos que levaram à ausência do trabalho da mulher dentro da história da arte e perceber, também, as diversas questões de ocultamento da mulher lésbica na sociedade, podemos chegar à provocação de que a artista lésbica é duplamente invisível – apesar de existirem diversas outras camadas de marginalidade, como questões étnicas, raciais e de classe⁶. Além da dupla invisibilidade, outro conceito interessante para pensar a lésbica é o proposto por Margarita Pisano:

A lesbo-homossexualidade é pensada a partir de um local fronteiro, entre a homossexualidade e a heterossexualidade, não faz parte de nenhum desses dois modelos, embora contenha alguns de seus tiques culturais. Historicamente, o pensamento lésbico tem sido um local tanto de esconderijo quanto de exposição de um projeto distinto de sociedade, onde não é necessária a tolerância dos poderes econômicos, religiosos, culturais e políticos para existir (PISANO, 2004, p. 91).

A sociedade em que vivemos ainda é heteronormativa, o que é visível nos mais variados discursos e práticas. A idealização do romance heterossexual é propagada massivamente na arte, na literatura, na mídia, na propaganda (RICH, 2010) e, conseqüentemente, em toda a vida cotidiana. Talvez por razões ligadas ao peso histórico de submissão e subalternidade, especialmente nas mulheres, essa falsa sensação de escolha da heterossexualidade está visivelmente presente, mesmo que inconsciente:

A suposição de que “a maioria das mulheres são heterossexuais de modo inato” coloca-se como um obstáculo teórico e político para o feminismo. Permanece como uma suposição defensável, em parte porque a existência lésbica tem sido apagada da história ou

⁶ Essa interseccionalidade de opressões é extremamente importante e deve ser feita em algum momento. Entretanto, isso demandaria uma pesquisa mais específica e aprofundada. Sendo assim, neste estudo, optei por abordar de forma mais generalizada a marginalidade da mulher e, conseqüentemente, a dupla camada de invisibilidade da mulher lésbica. Uma investigação interessante sobre as interseccionalidades foi feita, por exemplo, no livro *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (MORAGA; ANZALDÚA, 1981).

catalogada como doença, em parte porque tem sido tratada como algo excepcional, mais do que intrínseco. Mas, isso também se dá, em parte, porque ao reconhecer que para muitas mulheres a heterossexualidade pode não ser uma “preferência”, mas algo que tem sido imposto, administrado, organizado, propagandeado e mantido por força, o que é um passo imenso a tomar se você se considera livremente heterossexual “de modo inato” (RICH, 2010, p. 35).

O padrão heterossexual, assim como o lugar privilegiado do gênero masculino, foi cuidadosamente programado para ser mantido dentro da organização da sociedade. De acordo com Pisano, “para que toda essa engrenagem de significados funcione, a história das mulheres tem se concentrado no exercício do amar sobre o pensar. O amor adquire uma dimensão invasiva e prioritária, correspondendo assim ao mandato cultural: as mulheres amam e os homens pensam” (PISANO, 2004, p. 88). Além da idealização romântica do casamento, a heterossexualidade compulsória tem se fixado através do apagamento e da destruição de registros, memória e imagens documentando a realidade da existência lésbica dentro da história da cultura (RICH, 2010). Ainda de acordo com Adrienne Rich, a sensualidade erótica entre mulheres – quando não feita como um produto para a apreciação masculina – tem sido o fato mais violentamente apagado da experiência feminina.

Dentro do próprio movimento feminista, inclusive, as pautas lésbicas foram largamente excluídas. Apesar disso, de acordo com Falquet, o movimento feminista constituiu para as lésbicas, inicialmente, “um espaço muito importante para lutar e encontrar mulheres que, como elas, combatem os estereótipos e limitações sociais associados à feminilidade e à opressão das mulheres” (FALQUET, 2006, p. 24). Foi também um lugar de encontro com outras lésbicas, de troca de experiências e de possibilidade para muitas mulheres se reconhecerem como lésbicas:

Sobretudo coletivamente, boa parte do movimento feminista se deixa intimidar pela mensagem social que exige ao feminismo, para ser minimamente respeitado, de silenciar, invisibilizar e postergar o lesbianismo. Enquanto as lésbicas lutam por todas as causas das mulheres, mesmo aquelas que não as atingem tão diretamente (por exemplo, para a anticoncepção ou a interrupção voluntária da gravidez), as demais mulheres se mostram muito mornas na hora de lutar por causas lésbicas ou questionar a heterossexualidade (CLEF, 1989). Algumas lésbicas começam então a buscar uma via própria, gerando espaços autônomos de fazer político lésbico (FALQUET, 2006, p. 24).

As questões seguiram bastante parecidas dentro do movimento LGBT. A homossexualidade, quando abordada, pressupunha-se que fosse a masculina. Novamente o dito “neutro”, o ser universal, tem gênero e cor: é um homem branco. E assim, mais uma vez, a lésbica é duplamente invisível: no movimento feminista e no LGBT. Um exemplo da invisibilidade lésbica nesse contexto é a falta de referência sobre as relações entre mulheres em grande parte dos livros sobre homossexualidade. Entre os livros específicos sobre arte e homossexualidade onde isso acontece, é possível citar *Art and Homosexuality: A History of Ideas* (REED, 2011) e *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* (SUMMERS, 2004).

Outro fato importante a ser destacado é a insistência em apagar a sexualidade das artistas que mantiveram relacionamento com outras mulheres – possível de se verificar em diferentes textos e biografias, de diversas artistas, em livros e artigos variados. Por exemplo, no livro *A Female Focus: Great women photographers* (HORWITZ, 1996), a autora não apenas oculta a homossexualidade de duas fotógrafas, Alice Austen e Berenice Abbott, como descreve a última como “uma mulher solteira” (HORWITZ, 1996, p. 43). Sendo que a primeira viveu com a mesma parceira, Gertrude Tate, durante cinquenta anos; Abbott, por sua vez, teve um relacionamento de mais de trinta anos com a historiadora e crítica de arte Elizabeth McCausland.

No Brasil, a história se repete – tanto nos livros, nas biografias, quanto nos movimentos sociais. Cassandra Rios, escritora lésbica que publicou um grande número de livros com histórias amorosas e sexuais entre mulheres, é um exemplo bastante claro disso. Ela foi a primeira escritora a atingir a marca de 1 milhão de livros vendidos; entretanto, segundo o documentário *A Safo de Perdizes*, foi bastante desconsiderada no meio intelectual. Além disso, teve castigos severos por ser uma mulher escrevendo abertamente sobre sua sexualidade: trinta e seis livros, praticamente toda a produção da escritora, foram censurados durante a ditadura militar no país. Ainda, sofreu diversos processos judiciais – apenas pelo livro *Eudemônia* (1949), foi processada judicialmente por dezenove vezes (LUNA, 2001).

Outro exemplo do contexto brasileiro é a formação dos primeiros movimentos autônomos de lésbicas, que surgiram a partir de descontentamentos com os grupos homossexuais mistos. O SOMOS, primeiro grupo de afirmação homossexual do país, foi formado em São Paulo no ano de 1979. Ainda nesse ano, as mulheres

integrantes do SOMOS foram convidadas a redigir uma matéria sobre lésbicas para o jornal *Lampião da Esquina*, publicação de temática homossexual do Rio de Janeiro que circulou de 1978 a meados de 1981. Após a publicação dessa matéria, perceberam a importância de seguirem juntas, reafirmando as questões próprias da vivência das mulheres lésbicas, e formaram o primeiro grupo lésbico brasileiro, chamado Grupo Lésbico-Feminista (LF).

No decorrer dos encontros, “ao sentirem a misoginia do movimento gay e a lesbofobia de algumas parcelas do movimento feminista” (PACOR, 2017, p. 41), o LF dissolve-se e duas das integrantes, Míriam Martinho e Rosely Roth, criam o *GALF – Grupo de Ação Lésbica-Feminista*. Em entrevista concedida em 2009 para Carolina Maia, na qual ela pergunta se foi difícil abrir espaço para as lésbicas dentro do movimento LGBT, Martinho responde:

Sim, foi difícil. Nem tanto na primeira geração do movimento homossexual (a da década de 80), pois o feminismo estava no auge e influenciava todo mundo, inclusive os homens homossexuais que já pensavam na especificidade lésbica e faziam paralelos entre a questão da homofobia e a situação da mulher. Mas na segunda geração, a da década de 90, quando o movimento homossexual renasce das cinzas. Foi preciso uma batalha campal para simplesmente inserir a palavra lésbica no nome do encontro nacional em 1993. [...] Os gays tendem a ser gaycêtricos mesmo, mas se as lésbicas também não estão presentes para questionar essa situação com pertinência, a tendência é que ela se mantenha (MARTINHO, 2009).

Adrienne Rich, já nos anos 1970, refletia sobre os problemas dos grupos mistos e afirmou que “as lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política através de sua ‘inclusão’ como versão feminina da homossexualidade masculina” (RICH, 2010, p. 36). Afinal, equiparar a existência lésbica com a homossexualidade masculina, que possui conjunturas completamente diferentes, é o mesmo que apagar a realidade feminina mais uma vez. Segundo Margarita Pisano,

a lesbo-homossexualidade tem o potencial de aproximação a uma mudança cultural mais profunda, que não corresponde a do movimento homossexual masculino, onde políticas e discursos são definidos por homens masculinistas homossexuais e nos quais repete-se a invisibilidade que nós, mulheres, sempre temos sofrido e, portanto, não serão capazes de criar uma proposta transformadora. O que transforma a sociedade é uma visão crítica dos valores da masculinidade e de suas instituições, e essa reflexão não é feita

pelos homens, por razões óbvias, pois esse é seu lugar de poder e identidade (PISANO, 2004, p. 83).

É interessante salientar que, além da ausência de dados biográficos, as questões de – ou, neste caso, falta de – representatividade, são consequência de um sistema de poder muito bem engendrado e baseado no patriarcalismo e na heteronormatividade. Afinal, “o medo do lesbianismo é um dos medos importantes que a sociedade inventou, não é inocente, tem sido um dos melhores projetos imobilizadores para as mulheres” (PISANO, 2004, p. 75). Através das imagens, é possível identificar o quanto a nossa visão de mundo é determinada e restringida e, além disso, perceber como tudo isso ocorre dentro de práticas naturalizadas, tanto na linguagem quanto na cultura visual (POLLOCK; PARKER, 2013).

A escassez de imagens de mulheres lésbicas feitas pelas próprias lésbicas, especialmente em relação às narrativas da história da arte, é um fato. Segundo a pesquisadora Tessa Boffin, “existe pouquíssima representação para a quantidade de desejos entre mulheres” (BOFFIN; FRASER, 1991, p. 49). Contudo, ela consegue enxergar uma alternativa: “os fardos impostos por esta escassez de representação podem, entretanto, ser superados se formos além de nossos arquivos empobrecidos para criar novos ícones” (*Ibidem*).

Sustentação de novas imagens, assim como novas referências e paradigmas, parecem não apenas necessárias, mas urgentes, quando se considera a transformação da situação atual. Muito se foi perdido com supressões e apagamentos. A negação da realidade e da existência da paixão entre mulheres tem representado “uma perda incalculável do poder de todas as mulheres *em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar*” (RICH, 2010, p. 40). A arte é uma forma potente de mudança, afirmação de imagens e novas visualidades – e, por isso, o campo das artes visuais pode ser um meio prolífero para impulsionar um movimento de visibilidade dessas relações.

1.4 Amizades românticas: as lésbicas antes do século XX

Como discorrido no segmento anterior, a invisibilidade das relações lésbicas é histórica; perpassa séculos e continentes. Sua longevidade pode ser considerada a mesma do patriarcado, que também atravessa todo esse tempo/espço.

Historicamente, têm-se exaustivas evidências de que a concepção patriarcal ignora e marginaliza o que não está de acordo com a visão falocêntrica. Em uma narrativa marcada pela visão masculina e masculinista, como haveria espaço para as relações entre mulheres serem contadas?

Segundo Lillian Faderman, se alguma mulher escreveu literatura sexual lésbica durante os séculos XVI e XVIII, isso foi perdido para a posteridade. Se tal literatura existiu, as descrições de sexo entre mulheres seriam certamente diferentes das que temos acesso. Pois, independentemente de local, as formas de mostrar as relações sexuais entre mulheres são largamente baseadas no conhecimento heterossexual do homem que as produz – este não consegue abster-se da representação e acredita que, se ele não está ali, alguma delas precisa simular um comportamento masculino.

Mas em épocas anteriores, quando apenas homens escreviam sobre sexo e mulheres ou não contavam aos homens sobre seus próprios sentimentos ou eram ignoradas, tal inocência não deveria surpreender. Mesmo em círculos mais sofisticados sexualmente, como a corte francesa do século XVI, o amor entre mulheres nunca foi descrito de uma perspectiva feminina convincente. Era geralmente visto como uma imitação do coito heterossexual e, quanto mais próxima ao coito, mais significativa se tornava (FADERMAN, 1998, p. 37).

Essa dificuldade em entender uma prática sexual entre mulheres rendeu, inclusive, episódios inusitados na história. Um exemplo é o sombrio período da Inquisição, quando a prática de sodomia foi largamente condenada. A questão é que toda a definição da sodomia foi pensada a partir do corpo masculino: levava-se em consideração a cópula anal e, ainda, era necessária a ejaculação de sêmen. Assim, as mulheres não poderiam ser acusadas de sodomia. Como forma de resolver a questão, sendo que “era necessário enquadrar tipologias no caso do crime sexual praticado entre mulheres, a Igreja nomeou a relação entre homens como *sodomia perfeita*, enquanto nas mulheres, configurava-se a *sodomia imperfeita*” (FREITAS, 2015, p. 4). A partir disso, é possível apreender que a mulher é julgada imperfeita, marginal e equivocada até na hora de cometer um pecado.

O Brasil Colônia, por sua vez, não escapou das amarras da Igreja Católica; e foi aqui que ocorreu um dos episódios mais lembrados envolvendo mulheres. Com

uma mulher, mais especificamente: o nome dela era Felipa de Souza⁷. De origem portuguesa, Felipa foi denunciada por mais de uma mulher e descobriu-se que ela havia tido relações com muitas mulheres. Apesar de ter admitido abertamente que sentia muita atração por mulheres, em momento algum ela fez o uso de algum instrumento que se assemelhasse ao falo e, por isso, tiveram dificuldade em enquadrá-la na *sodomia foeminarum*. Afinal, “aos grandes teólogos da Igreja nunca lhes passou pela cabeça que as mulheres pudessem ter sexualidade própria, autônoma e independente, sem necessidade da participação e domínio do macho” (MESQUITA, 2018, p. 135).

Durante o exercício do Santo Ofício no Brasil, vinte e nove mulheres foram acusadas de sodomia mas apenas uma, a menos favorecida econômica e socialmente, foi humilhada publicamente. No dia 26 de janeiro de 1592, Felipa de Sousa foi açoitada publicamente no centro de Salvador, em meio a uma festa de São João. Atada no Pelourinho, ouviu a seguinte sentença: “manda açoitar esta mulher por fazer muitas vezes o pecado nefando de sodomia com mulheres, useira e costumeira a namorar mulheres. E que seja degredada para todo o sempre para fora desta capitania” (MESQUITA, 2018, p. 146). Ela nunca mais foi vista e não se sabe o local e data de sua morte.

Convém observar que:

na tradição misógina da igreja, sequer abriram-se numerosos processos contra as mulheres lésbicas porque seus atos não eram considerados à altura e não representavam a mesma gravidade dos crimes e pecados cometidos pelos homens. Uma das consequências do desinteresse da igreja pelas lésbicas foi a sua grande invisibilidade enquanto sujeitos históricos, mesmo que adjetivadas pejorativamente e consideradas pecadoras ou criminosas. Invisibilidade esta que se acentuou quando a inquisição retirou a condição sodomítica às mulheres, em 1642. A falta de interesse relativa às práticas sexuais realizadas entre mulheres resultava em indefinições quanto à conceituação de seus atos ou mesmo de suas próprias identidades e definições como pessoa (FREITAS, 2015, p. 5).

A história, entretanto, guarda contradições e ironias. Essas informações sobre a homossexualidade feminina estão contidas na historiografia brasileira apenas porque essas mulheres caíram em processos inquisitoriais. De fato, foi a

⁷ "Felipa de Souza Award" é concedido pela International Gay and Lesbian Human Rights Commission, também conhecida como OutRight Action International. O prêmio é conferido anualmente, desde 1994, a uma organização ou um indivíduo – independente de raça, país ou cultura no mundo – que tenha contribuído de forma significativa na defesa dos direitos da comunidade LGBT.

documentação oficial da igreja que registou sua existência e, através dela, “sabemos que as mulheres mantiveram convívio íntimo entre si, tanto de forma eventual como mais duradoura, e que muitas vezes extrapolavam as hierarquias socioeconômicas e as barreiras raciais” (FREITAS, 2015, p. 7). Se isso não tivesse acontecido, suas relações teriam ficado restritas ao universo privado – e, portanto, invisíveis – como muitas de fato ficaram.

Um momento histórico em que aconteceu um apagamento extremo – inclusive para uma punição, no sentido legal – foi na Era Vitoriana, na Inglaterra. Em 1885, foi incluída uma lei conhecida como *Emenda Labouchère*, a qual condenava à prisão o homem que tivesse relações sexuais com outro homem. Nada é comentado sobre as mulheres até 1921, quando “os legisladores ingleses se recusaram a incluir as mulheres na *Emenda Labouchère* porque o lesbianismo era inconveniente demais até mesmo para ser proibido” (SHOWALTER, 1993, p. 163). A Emenda seguiu em vigor até 1967, sem nunca ter incluído as mulheres: “membros do Parlamento argumentaram que a prática seria melhor controlada mantendo o silêncio do que admitindo a possibilidade de sua existência” (ZIMMERMAN, 2004, p. 781).

De acordo com Lillian Faderman (1998), as mulheres que ficaram minimamente mais visíveis como lésbicas eram as que se vestiam como homens. É importante ressaltar, no entanto, que as mulheres eram punidas por se vestirem fora das normas de feminilidade. Portanto, antes do século XX, apenas algumas poucas mulheres ricas conseguiram se transvestir sem serem literalmente açoitadas.

Um exemplo bastante conhecido é a Rainha Cristina da Suécia, que ascendeu ao trono aos seis anos, em 1632, quando seu pai faleceu. Ela era considerada masculina por não gostar de usar roupas femininas e por ser obcecada por estudos e conhecimento. Inclusive, ela fez seu país prosperar muito culturalmente. Acredita-se que ela foi apaixonada e teve relações com pelo menos uma mulher, a condessa Ebba Sparre, a quem se referia como sua “companheira de cama” (ZIMMERMAN, 2004, p. 170).

Outro exemplo é Anne Lister, nascida em 1791 no interior da Inglaterra. Por ser uma proprietária de terras rica e independente, teve a liberdade de viajar por vários lugares e ter diversas amantes. Ela manteve um diário durante toda a sua vida e, por isso, é possível ter maior clareza sobre a sua orientação sexual e as relações afetivas e sexuais que manteve com outras mulheres. Apesar de nunca ter

aparecido de calça publicamente, ela tinha uma personalidade considerada masculina e a chamavam de “Gentleman Jack” (ZIMMERMAN, 2004, p. 471).

Também nessa mesma época, entre no final do século XVIII e início do XIX, viveram as chamadas *Ladies of Llangollen*. Eleanor Butler e Sarah Ponsonby eram ambas de famílias ricas e com certa posição na sociedade. Elas fugiram juntas e, na primeira vez, foram arrastadas de volta. Na segunda tentativa elas ficaram dois anos viajando e, posteriormente, estabeleceram-se em um pequeno vilarejo chamado Llangollen, no País de Gales. Elas compartilharam a vida até o final e escreviam um diário com vários detalhes da rotina conjunta. As *Ladies of Llangollen* sabiam, no seu próprio tempo, que eram conhecidas e que virariam praticamente uma lenda (ZIMMERMAN, 2004). E foi, de fato, o que aconteceu.

É interessante constatar que, no momento em que essas mulheres passaram a ter certa autonomia e conseguiram escrever sobre suas próprias experiências, o relacionamento entre elas começou a aparecer, de forma genuína – o que não era o caso antes, quando homens as retratavam. Um bom exemplo, ainda no século XVII, é Katherine Philips, autora de poemas que estão no livro *The Matchless Orinda* (1631-1664): “se escrito no século XX, seus poemas seriam certamente identificados como ‘lésbicos”” (FADERMAN, 1998, p. 68).

Pelo menos nos séculos XVII, XVIII e XIX, as chamadas *amizades românticas* entre mulheres eram bastante toleradas e, em alguns casos, até incentivadas (FADERMAN, 1998). Isso acontecia porque o divórcio não era permitido e, além disso, dava-se muito valor à castidade – a castidade dentro de uma visão falocêntrica, pois a sociedade não considerava o ato sexual entre mulheres. Uma mulher “alienada pelo seu marido, poderia encontrar conforto em uma mulher amiga, sem prejudicar o tecido essencial da sociedade” (FADERMAN, 1998, p. 75).

Mulheres e homens eram criados separadamente e de formas muito diferentes. Isso poderia resultar em uma desconfiança e falta de sinceridade um com o outro: “O que tinham um homem e uma mulher para dizer um ao outro, afinal? Sua educação e socialização os levaram a direções praticamente opostas” (FADERMAN, 1998, p. 91). Ainda de acordo com Faderman:

a preocupação com a castidade, que deixava as mulheres desconfiadas em relação aos homens; a educação de homens e mulheres, que tinham objetivos opostos; o ambiente homosocial e a habitação em diferentes esferas; e os casamentos entre estranhos também explicam por que essas amizades [entre mulheres]

floresceram. A razão mais importante, no entanto, é que a sociedade não impunha estigma ao amor romântico entre as mulheres, como o fez no século XX. As mulheres não tinham motivos para temer que seu sentimento fosse imoral ou doentil e, assim, elas podiam dar expressão a uma paixão que se desenvolvia muito naturalmente por uma admiração mútua, respeito, interesses compartilhados, aspirações compartilhadas e incentivos para realizarem-se individualmente, as invés de encaixarem-se em um papel prescrito (FADERMAN, 1998, p. 102).

Por isso, espontaneamente, as mulheres aproximavam-se entre si. Elas tinham experiências em comum e, assim, muito mais o que compartilhar. Além disso, os homens não as viam como seres intelectuais – fruto de uma educação que dizia que as mulheres eram seres inferiores. Então, quando elas começaram a ter oportunidade de ler e de intelectualizar-se, elas naturalmente preferiram estar entre iguais e com quem as respeitava – ou seja, outras mulheres (FADERMAN, 1998).

Suas razões práticas para não casarem-se eram fortes o suficiente, mas suas razões emocionais eram ainda mais convincentes. A sociedade via uniões heterossexuais em termos práticos: em um casamento adequado, o homem era mais em tudo – ele era mais velho, mais alto, mais forte, mais rico, mais inteligente. [...] Mesmo que o marido não assumisse superioridade sobre ela, a sociedade atribuiria essa superioridade a ele, e ela teria que viver com a injustiça. Então, também, essas Novas Mulheres viveram em uma época em que as mulheres viam outras mulheres como almas gêmeas e homens como o Outro. Passar a vida com uma alma gêmea era o sonho de inúmeras amigas românticas. No final do século XIX, isso foi finalmente possível (FADERMAN, 1998, p. 205).

Nessa época, na Nova Inglaterra (EUA), existiu, inclusive, um nome para definir essas relações monogâmicas entre mulheres: *Boston marriage*. Envolveva, geralmente, duas mulheres financeiramente independentes de homens; elas eram feministas, as “novas mulheres”, e muitas vezes pioneiras em uma profissão. *The Bostonians* (1885), de Henry James, é um livro que fala sobre essas relações – pois a irmã do autor, Alice, estava em um *Boston marriage* com Katharine Loring (ZIMMERMAN, 2004). Outro casal conhecido quando se fala sobre *Boston marriage* foi composto por Sarah Orne Jewett e Annie Fields.

No decorrer do século XIX – após a Guerra Civil nos Estados Unidos e a Revolução Francesa, entre outros eventos – as mulheres passaram a experimentar um senso maior de independência. Elas não eram mais obrigadas ao casamento e, ainda, começaram a ser aceitas em algumas universidades. Com isso, um pensamento feminista começou a se desenvolver.

Um grande grupo de mulheres estudadas e articuladas, as quais viram as possibilidades de se organizar para a melhoria social e não estavam vinculadas às antigas tradições, e as quais foram criadas acreditando que homens e mulheres eram de espécies diferentes e não podiam compartilhar nada além da família, que podiam não se casar e que não tinham um trabalho para se ocupar, tornaram inevitável a crescente força do feminismo na segunda metade do século XIX (FADERMAN, 1998, p. 181).

A feminista Margaret Fuller, por exemplo, falava abertamente que considerava as relações entre mulheres algo mais elevado do que a heterossexualidade: “Elas não precisavam fazer joguinhos uma com a outra, como em uma relação heterossexual – elas compartilhavam perfeita confiança” (FADERMAN, 1998, p. 161).

Dois livros sobre feministas pioneiras – *American Feminists* (1963), de Robert Riegel, e *Dimity Covictions* (1974), de Barbara Welter – observaram que as características das feministas do século XIX eram idênticas àquelas que muitos psicanalistas atribuíram às lésbicas durante o século XX. Talvez essas características foram achadas em ambas justamente porque elas eram a mesma pessoa. Segundo Faderman, muitas feministas puderam e, de fato, encontraram outras mulheres para conviver e amar, e assim se tornaram lésbicas; “e qualquer mulher que se identificasse como lésbica, uma vez que pensava nos problemas das mulheres, percebia que sempre entendera esses problemas em um nível profundo – ela era naturalmente uma feminista” (FADERMAN, 1998, p. 188).

No final do século XIX, não eram muitas as oportunidades de trabalho para as mulheres, mas as mais privilegiadas poderiam sonhar em ser artistas, doutoras e até professoras universitárias – atividades que, pouco tempo antes, não poderiam nem sonhar em exercer. As que conseguiram chegar nesses lugares tinham consciência de que estavam sendo pioneiras e também sabiam que só estavam nesse lugar porque abdicaram do casamento heterossexual. Era preferível ter uma mulher como companheira; e, nesse curto período, isso foi possível.

As mulheres não estavam, é claro, mais interessadas por seu próprio sexo – elas sempre estiveram interessadas, especialmente nos séculos XVIII e XIX. Mas agora o movimento das mulheres forneceu um corpo de pensamento que articulava por que as relações homem-mulher eram geralmente injustas para as mulheres; e as maiores oportunidades de trabalho para as mulheres do final do século XIX também lhes deram a possibilidade de independência econômica suficiente para agir de acordo com suas convicções, em vez de sofrerem e ficarem caladas como no passado (FADERMAN, 1998, p. 189).

O que essas mulheres queriam era alguém que pudesse compartilhar com elas tanto as coisas boas como as dificuldades desse novo caminho que estava sendo traçado. Queriam estar, especialmente, com quem também passava por isso e entendia genuinamente todo o processo. Alguém que compreendesse as dores, os obstáculos e que também vibrasse com o mesmo fervor nas conquistas. Isso, no contexto da época em questão, seria praticamente impossível ao lado de um homem.

A atriz Charlotte Cushman (1816-1876), por exemplo, é uma mulher que tinha consciência de que nunca teria conquistado o que conquistou se tivesse se casado com um homem (FADERMAN, 1998). Ela teve independência suficiente para se dedicar inteiramente à carreira, às viagens e a tudo mais o que envolvia sua atuação. Cushman era norte-americana, mas viveu na Europa por muito tempo. Teve relações amorosas com a também atriz Matilda Hays, com a poeta Eliza Cook e com a escultora Emma Stabbins.

Rosa Bonheur (1822-1899) é outro exemplo de artista que conseguiu se concentrar no trabalho justamente por ter um relacionamento estável com Nathalie Micas. Bonheur pintava imagens rurais, especialmente animais, e foi bastante reconhecida no seu tempo. Segundo Michelle Perrot, “suas telas imensas representando animais são um desafio aos cânones da arte no feminino” (PERROT, 2017, p. 103). Alegando que precisava disso para trabalhar, ela obteve permissão do governo francês para usar calças – pois, no início de 1800, Napoleão renovou a lei para ser contra mulheres que se vestiam com roupas tidas como masculinas.

Bonheur foi educada junto dos irmãos e sempre teve aspirações consideradas masculinas: “Ela se dedicaria para ser uma artista (que era quase sempre uma atividade masculina), em vez de ser uma mulher” (FADERMAN, 1998, p. 217). Para que Rosa se dedicasse exclusivamente à carreira, Nathalie acabava fazendo o trabalho da casa e era, também, um importante suporte emocional para a parceira. Contudo, foi uma relação ainda muito baseada em um modelo heterossexual. Após o falecimento de Nathalie, a própria Rosa confessou que não conseguiria seguir o mesmo ritmo (FADERMAN, 1998). Aproximadamente dez anos depois, e poucos meses antes de Rosa morrer, ela conheceu a também artista Anna Klumpke (1856-1942).



Imagem 2 – Anna Klumpke (1856-1942). *Rosa Bonheur*, 1898. Óleo sobre tela, 117.2 x 98.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA. Fonte: The Met Collection <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11348>>.

Anna procurou Rosa para fazer o retrato apresentado acima e, assim, durante as sessões de pintura, conheceram-se melhor e iniciaram um relacionamento (ZIMMERMAN, 2004). Anna pintou outros retratos de Rosa e escreveu sua biografia, intitulada *Rosa Bonheur: The Artist's (Auto)biography* e publicada em 1909. Apesar de Rosa nunca ter assumido sua orientação sexual publicamente, “em algumas poucas cartas para amigos muito próximos, ela descreveu Klumpke como sua esposa” (ZIMMERMAN, 2004, p. 125).

As relações entre mulheres também eram muito comuns entre acadêmicas. Em primeiro lugar porque era quase impossível a mulher ser acadêmica e ter um marido, por todas as obrigações que recaíam sobre as mulheres em um casamento heterossexual. Além disso, elas tinham razões suficientes para desconfiar que os homens não as levariam a sério. Dessa forma, ter a oportunidade de dividir com uma igual um lugar por tanto tempo proibido às mulheres foi, possivelmente, incrível e empolgante. O que uma mulher nessa posição buscava, segundo Faderman, era outra mulher que

compreendia as demandas de sua vida ocupacional porque ela trabalhava sob essas demandas também, e quem poderia dar apoio e simpatia quando necessário, quem fosse autossuficiente na medida em que ela tinha uma vida inteira própria, mas que também teria energia para a outra, para uma vida mais íntima com uma igual (FADERMAN, 1998, p. 225).

Apesar de – e talvez justamente por – todas as conquistas e possibilidades que estavam se abrindo para as mulheres naquele momento, uma reação antifeminista emergiu fortemente:

Alarmados com a onda de atividade feminista que varreu a França de 1889 a 1900, incluindo 21 periódicos feministas e três congressos internacionais, bem como a queda altamente divulgada do coeficiente de natalidade nacional, médicos, políticos e jornalistas uniram-se para condenar a nova mulher e festejar o tradicional papel feminino (SHOWALTER, 1993, p. 63).

Inúmeros discursos difamatórios passaram a ser feitos contra a mulher independente: “os médicos sustentavam que a nova mulher representava um perigo para a sociedade porque sua obsessão com o desenvolvimento do cérebro fazia definhar seu útero” (SHOWALTER, 1998, p. 63). Junto com isso, pela primeira vez, “o amor entre mulheres tornou-se ameaçador para a estrutura social” (FADERMAN, 1998, p. 238).

No início do século XX os discursos dos sexólogos começaram a ganhar corpo e serem predominantes. As antigas amizades românticas, que há pouco eram até incentivadas, começaram a ter contornos sombrios – patologização, doença, loucura. A lésbica passaria a ser a mulher invertida. Entretanto, anteriormente a isso, é possível observar um interessante exemplo das amizades românticas no trabalho da fotógrafa americana Alice Austen.

1.5 Uma visibilidade possível: fotografias de Alice Austen

No final do século XIX, nos Estados Unidos, a fotógrafa Alice Austen estava criando a sua própria imagem da mulher que ama e se relaciona com outras mulheres. Apesar de todas as dificuldades e preconceitos advindos daquele tempo, ela registrou seu círculo de amigas – que, muitas vezes, aparecem explicitamente entre casais de mulheres. Seu arquivo conta com mais de 8.000 imagens e pode ser acessado no site do museu *Alice Austen House*.

Alice Austen⁸ (1866-1952), nasceu em Staten Island, pertencente ao distrito de Nova Iorque (EUA), e cresceu como a única criança na *Clear Comfort* – casa dos avós, onde vivia sua mãe e alguns tios. Quando tinha dez anos, seu tio, capitão da marinha, trouxe para casa uma câmera fotográfica (acredita-se que era uma *dry plate* de fabricante britânico). Apesar da idade, ela ouvia com atenção as explicações sobre a câmera e logo teve permissão para manuseá-la. O outro tio, Peter, professor de química, ensinou Alice a lidar com os químicos e realizar as impressões. Quando completou 18 anos, suas fotografias já tinham uma qualidade considerada profissional.

A fotógrafa costumava participar de diversos eventos sociais e era bastante popular em sua cidade. Inclusive, foi a primeira mulher do local a ter um carro, com o qual podia ir para todos os lugares levando seus pesados equipamentos e registrando tudo o que a interessava. Além dos casais de mulheres, Alice fotografou muitas paisagens da ilha em que morava, cenas urbanas de Nova Iorque, autorretratos e seu cotidiano com familiares e demais amigos. Também existem muitos registros de mulheres praticando esportes, como ginástica e tênis – este último era seu grande *hobby*. Outro esporte que estava se tornando a *febre nacional* era o ciclismo. Violet Ward, uma grande amiga sua, escreveu o livro *Bicycling for Ladies* (no qual ela assina como Maria E. Ward), o qual foi publicado em 1896 e trazia fotografias feitas por Alice – este é considerado um dos únicos trabalhos comerciais em sua carreira.

⁸ Todas as informações sobre a vida de Alice Austen, para compor esta breve biografia, foram retiradas do site Alice Austen House e do artigo de Ann Novotny, contido na revista *HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics* (1977).



Imagem 3 – Alice Austen (1866-1952). *[Self] portrait*, 1892. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.



Imagem 4 – Alice Austen (1866-1952). *Beach*, ca. 1893. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.



Imagem 5 – Alice Austen (1866-1952). *Learning to bike*, 1896. Impressão sobre papel prata/gelatina.
Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.

Em 1899, durante uma viagem de verão, Alice conhece Gertrude Tate em um hotel chamado *Twilight Rest*. As duas ficam rapidamente amigas e, a partir daí, surge também uma grande história de amor. Gertrude, que era professora do jardim da infância e também instrutora profissional de dança, passou a visitar Alice regularmente e elas começaram a passar longas férias de verão juntas na Europa. Foi apenas em 1917 que as duas passaram a morar juntas, na *Clear Comfort*, mesmo com a desaprovação da família.

Apesar de ter levado uma vida com diversos privilégios, depois da crise de 1929 a situação financeira ficou gradativamente mais complicada. Foi preciso vender a casa, os pertences e até mesmo seus trabalhos e equipamentos fotográficos. Alice e Gertrude tentaram abrir um negócio próprio, uma loja de chás, mas também não foi o suficiente para manterem-se financeiramente. A família de Gertrude ofereceu suporte, mas somente para ela. Então, a partir de 1950, Alice foi para uma casa de repouso direcionada a pessoas sem condições financeiras. Nessa casa de repouso ela faleceu, em 1952, e teve um funeral simples. Alice e Gertrude gostariam de ter

sido enterradas juntas mas, como esperado em uma sociedade patriarcal e heteronormativa – e, ainda, considerando-se a época –, as famílias ignoraram o desejo do casal e as deixaram separadas.



Imagem 6 – Richard O’Cannon. *Alice Austen e Gertrude Tate*, 1944. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.

É importante destacar que, ao longo de sua trajetória, Alice Austen buscou incansavelmente a visibilidade das mulheres, especialmente em momentos de união – o que gera uma potencialidade ainda maior. Ela foi uma artista que desafiou, em diversos sentidos, a sociedade tradicional que a cercava e a qual, até o fim de sua vida, tentou invisibilizá-la como lésbica. Depois da morte, como é possível observar em algumas biografias⁹, o apagamento persiste.

Pelo menos duas de suas fotografias são extremamente significativas em relação à visibilidade lésbica: *Trude and I masked, short skirts* e *The Darned Club*, ambas de 1891.

⁹ Como aconteceu na publicação *A Female Focus* (HORWITZ, 1996), em exemplo citado no subcapítulo 1.3 A dupla invisibilidade da artista lésbica.



Imagem 7 – Alice Austen (1866-1952). *Trude and I masked, short skirts*, 1891. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.

Trude and I masked, short skirts, também chamada apenas de *Trude & I*, foi capturada no dia 6 de agosto de 1891, às 23h – segundo as anotações junto ao negativo. Trata-se de uma fotografia analógica, em preto e branco, feita com uma câmera de modelo Stanley 35, lentes Waterbury, e 11ft. de diafragma. Todas as informações constam no site oficial do acervo da fotógrafa.

Na imagem, a fotógrafa posa juntamente com sua amiga Gertrude Eccleston. Elas estão no dormitório de Gertrude. Apesar do primeiro nome idêntico, não se trata de Gertrude Tate, a qual Alice conheceu apenas em 1899.

Observando, primeiramente, os aspectos mais formais da imagem, é possível identificar um forte padrão geométrico. São diversas linhas retas, tanto horizontais como verticais: o chão, a cama, as cortinas e os próprios corpos das retratadas. As pernas também fazem um desenho interessante, pois cada uma delas está com uma das pernas reta, como apoio, e a outra inclinada – ambas com a mesma inclinação, deixando-as quase paralelas, e acompanhando mais sutilmente a inclinação de uma cadeira que se encontra no canto esquerdo da imagem, e que aparece incompleta, cortada.

Os braços formam igualmente uma composição instigante, pois cada uma delas coloca na cintura o braço que está em direção oposta da outra, ou seja, mais perto das extremidades da fotografia. Reforçada pela linha vertical reta (imaginária) que corta o quadro bem ao centro, as outras linhas – compostas pela cortina, principalmente –, e mais a posição de ambas, como descrita, a imagem passa a ideia de um espelho; de duplo, de reflexo. Outro aspecto que certamente reforça isso é o fato de estarem vestidas iguais: sapato formal preto, meia-calça preta, anáguas brancas e máscaras brancas (as cores são aqui descritas com base na fotografia em preto e branco e, portanto, não se tem certeza sobre as informações).

Gertrude e Alice estão com o rosto inclinado uma para a outra, o que as deixa de perfil para quem olha. No centro da imagem – considerando o eixo vertical – quase se tocam os cigarros que cada uma delas segura em sua boca. É importante destacar que, de acordo com a lei daquela época e local, mulheres poderiam ser presas pelo simples ato de fumar em público. O que elas insinuam fazer na fotografia é, portanto, uma ação transgressora para os padrões de comportamento.

Há outra insinuação igualmente transgressora representada na mesma imagem. O cigarro que cada uma tem em sua boca também se inclina em direção à boca da outra e, assim, as extremidades dos cigarros quase se tocam. Seria isso a insinuação de um beijo? Considerando a trajetória de vida e as relações da fotógrafa, arriscaria afirmar que sim. Portanto, para esta análise, considero que a imagem apresenta duas mulheres que insinuam fumar, ato declaradamente proibido, e, também, beijarem-se, ato ainda mais complexo do que apenas proibido por lei.

Outros dois pontos essenciais não podem passar despercebidos na imagem: questões entre o público e o privado e a intenção de teatralidade. O jogo entre público e privado que a imagem nos apresenta parece-me fundamental. O local é um quarto, a vestimenta é íntima, os cabelos estão soltos, existe uma cama atrás delas, envolta pela cortina que ocupa boa parte da imagem. Todo o contexto sugere que elas estão em um ambiente privado, parecendo à vontade e no controle do que fazem. A questão do público, por sua vez, estaria ligada ao próximo aspecto da imagem a ser tratado: a teatralidade.

Por mais que seja identificável que se trata de um quarto, o ambiente tem um ar diferente, ambíguo. Pode sugerir que elas estão em um palco, com um cenário de panos ao fundo e com a cortina prestes a se fechar, ou, talvez, recém aberta,

fazendo lembrar palcos de circo, no estilo dos teatros de arena, pequenos, antigos, com clima intimista. A cadeira, que aparece discretamente no canto esquerdo, passa a ter um papel maior – agora que podemos ver a imagem como um teatro e, portanto, pensar em uma espectadora¹⁰ ali sentada, que pode ser nós, ser cada pessoa que olha. Outros elementos cruciais para o tom de teatralidade são os papéis no chão, colocados aparentemente de forma desprezível, como se fosse um roteiro para o ensaio de uma peça. E, mais evidentemente, as máscaras – importante acessório para os teatros, os bailes, como alegoria de disfarces, fantasias, ilusões e enganos.

Portanto, o jogo não está apenas no local – ora quarto, ora palco – mas está também nas vestimentas e acessórios. As roupas íntimas, anáguas e meias-calças, estão em total contraste com os sapatos – muito parecidos e provavelmente para uso externo – e com as máscaras, as soberanas do teatro antigo. A partir disso, chego a pensar que toda a construção da imagem foi pensada com a ideia de encenação, de performance – o que hoje poderíamos chamar de fotoperformance, mas que não existia naquele momento, pelo menos não da forma que vemos contemporaneamente. Nada está ali por acaso e, aparentemente, tudo foi pensado para ser enquadrado exatamente daquela forma.

Como consequência dessas reflexões, algumas perguntas são suscitadas: se elas estão em um ambiente fechado, íntimo, por que o ato de fumar não é consumado? Seria devido ao caráter de testemunho, associado ao registro fotográfico? Por que apenas a insinuação de fumar? Por que apenas a insinuação de um beijo? Ambas são coisas tão terríveis, tão proibidas e pecaminosas, que não podem estar registradas em uma fotografia? Nem por duas criaturas mascaradas, supostamente não identificáveis?

Talvez o potencial, a força desta imagem esteja na falta de respostas prontas ou, principalmente, no poder que tem de não responder, e de apenas jogar mais interrogações. Como as perguntas em torno do tema parecem infinitas, deixarei mais algumas, as quais vão ao encontro do que me propus a investigar neste trabalho: independentemente de época e local, o que duas mulheres precisam fazer para poderem demonstrar, mesmo que minimamente, o desejo e a atração que sentem

¹⁰ Farei a referência da pessoa que olha, da espectadora, sempre no feminino – para desestabilizar a escrita que coloca o gênero masculino como o neutro e universal.

uma pela outra? Elas precisam estar fechadas em um quarto, insinuando fumar, um ato considerado proibido? Precisam estar encenando, como se fosse uma peça de teatro sendo desenvolvida dentro de uma fotografia? Elas precisam estar mascaradas? Enfim, elas precisam de tudo isso, de todo esse circo, para apenas sugerir um beijo, um carinho entre mulheres?



Imagem 8 – Alice Austen (1866-1952). *The Darned Club*, 1891. Impressão sobre papel prata/gelatina.
Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.

The Darned Club apresenta quatro mulheres em frente a uma paisagem com um rio ao fundo – provavelmente a bacia entre Staten Island e a cidade de Nova Iorque. As retratadas estão em dupla, com cada uma de frente para a outra, encarando-se. Elas estão entrelaçadas e os pares dão, novamente, uma ideia de espelho, de duplo. Apesar de, no site da fotógrafa, constar que elas eram apenas amigas de infância, a fotografia induz significativamente a ideia de casais sendo retratados. O título, em português, *O Clube Amaldiçoado*, também pode sugerir algo

a mais do que uma mera relação de amizade. Sobretudo pela semelhança dos títulos, a fotografia em questão suscitou-me uma conexão com a obra *La Femme Damnée* [A Mulher Amaldiçoada], do pintor Nicolas François Octave Tassaert. Entretanto, não é possível afirmar que Alice tenha inspirado-se na obra de Tassaert, já que não foram achadas fontes a respeito disso.

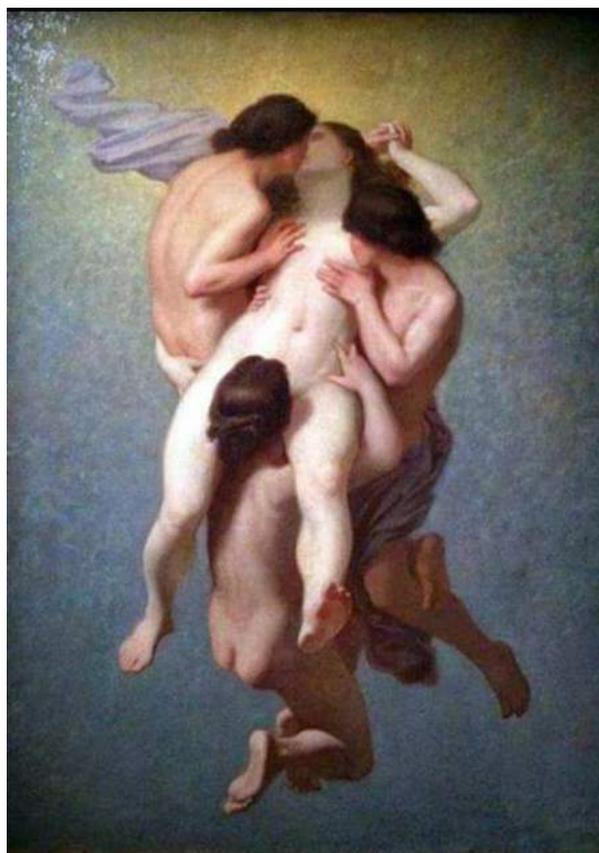


Imagem 9 – Nicolas François Octave Tassaert. *La Femme Damnée*, 1859. Óleo sobre tela. Fonte: <<https://curiator.com/art/nicolas-francois-octave-tassaert/la-femme-damnee>>.

Pode existir a suposição, também, de que Alice Austen estava informada em relação aos discursos de sexólogos que, naquele momento, estavam sendo difundidos na Europa – e que taxavam a lésbica como *a mulher invertida*. Como citado anteriormente, a literatura também foi precursora dessas concepções e colocava, muitas vezes, a lésbica como a amaldiçoada. Sendo assim, as duas imagens anteriores, através de seus títulos, podem refletir pensamentos que estavam sendo desenvolvidos na época e que viriam, no século XX, a ter ainda maior difusão na sociedade e consequências na vida dessas mulheres. Apesar de

serem discursos negativos, isso atestou e tornou concreta a existência das relações lésbicas.

As fotografias de Alice Austen mostram essas relações, o que pode ser considerado uma atitude de coragem e ousadia da fotógrafa perante a época e o pensamento da sociedade em relação às manifestações de desejo e afeto entre mulheres. Rosa Bonheur, por sua vez, apesar de ter sua produção artística reconhecida, não dedicou sua investigação à temática lésbica¹¹. No decorrer desta pesquisa, deparei-me com outras artistas que produziram durante o século XIX. Louise Breslau, por exemplo, foi uma pintora que retratou durante muitos anos sua companheira Madeleine Zillhardt. Outros nomes apareceram, apesar das poucas fontes encontradas até agora em relação a elas – especialmente no que diz respeito à abordagem de uma temática lésbica. Alguns exemplos que podem ser apontados são: Edmonia Lewis, Harriet Hosmer, Louise Abbéma, Emma Stebbins, Anne Whitney e Frances Benjamin Johnston.

Tecendo um olhar mais apurado sobre a história das mulheres artistas – observando as entrelinhas, as sugestões sutis e não tão explícitas, tanto nas imagens quanto na vida de cada uma delas – certamente seria possível achar ainda mais exemplos de relações homoafetivas na época em questão. Afinal, “existe uma memória velada de nós, que faz parte da nossa história, embora esteja inserida na história da feminilidade e que é muito difícil de desvendar, justamente por causa da alienação à qual fomos submetidas” (PISANO, 2004, p. 74).

Entretanto, para esta pesquisa foi possível encontrar apenas os nomes mencionados anteriormente, os quais cito não apenas para futuras investigações, como também para sinalizar que nessa época iniciaram-se expressivos movimentos em direção à visibilidade lésbica. Mesmo que a partir de focos isolados, um tanto tímidos e aparentemente sem diálogo, esses movimentos foram extremamente importantes e, talvez, os primeiros passos na busca por estabelecimento de espaço e reconhecimento de suas vivências e produções artísticas.

No início deste capítulo, dissertei sobre a marginalidade das mulheres artistas na historiografia da arte, para chegar no conceito de dupla invisibilidade da artista

¹¹ Rosa Bonheur foi bastante conhecida e reconhecida, em sua época, por pintar animais e cenas rurais. Acredito que se ela tivesse explorado a temática lésbica, é muito provável que esse reconhecimento não teria existido.

lésbica. Ainda, julguei importante realizar um apanhado de momentos históricos antes do século XX, os quais considerei significativos para explicitar um pouco melhor a situação das mulheres que se relacionavam com outras mulheres diante da sociedade no dado período. Assim, fui construindo um caminho para adentrar na era Moderna, a qual apresentou a ampliação dos desafios que vinham se configurando anteriormente, mas também diversos outros movimentos de afirmação e resistência.

2 MODERNISMO: PARTICIPAÇÃO DA IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E COMUNIDADES

Como Modernismo, nesta dissertação, considero especialmente a primeira metade do século XX, que foi um período não apenas histórico, mas carregado por discursos específicos, especialmente na História da Arte:

Estamos presumindo aqui que o "modernismo" não é simplesmente uma série de textos e imagens distintas, mas um discurso. Isso significa que é produzido por vários agentes culturais – os próprios escritores e artistas, editores, galeristas, patronos e gerações subsequentes de intelectuais e acadêmicos – mas que também é, ele mesmo, um produtor de significados. Como discurso, o "modernismo" tem, em parte, uma função disciplinar. Um "modernismo" hegemônico, como o do Nova Crítica ou Formalismo, que dominou a academia por quatro décadas, privilegia alguns textos e estéticas e torna outros invisíveis; torna algumas perguntas inevitáveis e outras impensáveis (ELLIOTT; WALLACE, 2013, p. 15).

A reflexão, contida na introdução do livro *Women Artists and Writers – Modernist (Im)Positionings*, de Bridget Elliott e Jo-Ann Wallace (2013), identifica um véu a mais jogado sobre a produção de artistas modernas, ao considerar que as vertentes formalistas (de Clive Bell e Roger Fry a Clement Greenberg) tiveram um peso grande na historiografia e na teoria da arte modernas. Isso colaborou para que obras mais revolucionárias no conteúdo – e cujos autores se preocupam menos com a revolução da forma – fossem menos consideradas em termos de “vanguardismo”. As autoras fazem uma observação muito interessante sobre como o conservadorismo formalista contribuiu para obliterar produções cuja principal contribuição e potência artística estavam centradas na abertura transgressora para certos conteúdos. Afirmam que, pela leitura dominante formalista, a qualidade esperada das obras vanguardistas residiria principalmente na experimentação formal (e da linguagem, como um todo) – sendo muito menos valorizadas (no *ranking* do vanguardismo) as transgressões que operavam sobre o conteúdo:

A experimentação radical com a forma, por exemplo, é "modernista", enquanto a experimentação radical com o conteúdo não é. Essas distinções disciplinares têm efeitos materiais óbvios que trabalham para reforçar ainda mais uma hegemonia formalista ao nos cercar de algumas imagens e textos, enquanto outros simplesmente se tornam indisponíveis: *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, é reproduzido em inúmeros livros e mesas de café, *Peter (A Young Girl)*, de Romaine Brooks, não é; *Ulysses*, de Joyce, é reimpresso, reeditado,

reautorizado; os poemas de Natalie Barney não são lidos (ELLIOTT; WALLACE, 2013, p. 15).

Talvez seja justamente por isso – por terem sido revolucionárias devido a temática abordada, mas também por terem investido mais no conteúdo das obras do que no formalismo destas, tal como propunha o modernismo tradicional – que Romaine Brooks e Natalie Barney, assim como a maioria das artistas citadas neste capítulo, ficaram à margem da historiografia tradicional da arte. Ademais, essa abordagem permite compreender porque é mais fácil assimilar a contribuição de Claude Cahun¹² (extremamente experimental do ponto de vista da linguagem e, não menos, no conteúdo) do que de outras contemporâneas, menos interessadas nos problemas dos códigos visuais.

A discussão que desenvolvo neste estudo alinha-se às concepções de Bridget Elliott e Jo-Ann Wallace (2013), as quais propõem um olhar feminista acerca do modernismo – que não pretende reiterar as concepções acima citadas, ainda que não ignore sua existência e consequências. Assim, ao trazer os trabalhos que não foram contemplados pelo discurso modernista tradicional, não busco necessariamente promover a incorporação dos mesmos, mas sim impulsionar gestos de resistência.

2.1 Período moderno e sexologia: ambiguidades de discursos em relação às mulheres lésbicas

Como foi visto no capítulo anterior, quando o aumento da liberdade e do movimento das mulheres começou a dar pistas de que poderia produzir repercussões amplas, discursos fervorosos apareceram para tentar colocar tudo de

¹² Lucie Renee Mathilde Schwob (1894-1954), foi uma artista francesa que adotou o nome de gênero neutro Claude Cahun. Sua companheira de vida fez o mesmo: adotou o nome Marcel Moore. Apesar de muitas pessoas colocarem o trabalho de Cahun como autorretratos, Latimer (2005), acredita que o trabalho fotográfico atribuído a Cahun era, geralmente, feito pelas duas: Cahun era a performer e Moore era quem dirigia. Como casal e parceiras de trabalho, elas realizaram diversos experimentos artísticos juntas, como publicações, escritas, ilustrações e fotomontagens. Claude Cahun e Marcel Moore não estão inseridas como um dos “destaques” nesta dissertação pelo fato de eu ter encontrado, primeiramente, apenas o trabalho de Cahun com performance e achar que as investigações abordavam mais um gênero neutro, e não era, necessariamente, uma busca por identidades lésbicas. A informação o trabalho em conjunto dessas duas artistas, e da possibilidade de uma leitura lésbica mais enfática, veio quase ao final da minha pesquisa. Portanto, deixo em aberto a possibilidade de futuras pesquisas mais específicas do trabalho da dupla Claude Cahun e Marcel Moore.

volta à norma tradicional – patriarcal, misógina e heterossexual: “A oposição ao movimento das mulheres, num esforço para preservar definições tradicionais dos papéis sexuais, era uma reação óbvia” (SHOWALTER, 1993, p. 24). Foi, cada vez mais enfaticamente, difundida a ideia de que a mulher independente era uma lésbica – e que a lésbica, por sua vez, era uma aberração. Parece ser uma simples coincidência que uma referida “doença congênita” tenha sido descoberta justamente quando o feminismo começou a conquistar certa visibilidade e, de fato, provocar mudanças de pensamento e comportamento.

Afinal, “a nova mulher, de formação universitária e independente em termos sexuais, despertava intensa hostilidade e medo por parecer desafiar a supremacia masculina na arte, nas profissões liberais e no lar” (SHOWALTER, 1993, p. 61). Ainda segundo Showalter, em períodos de agitação e transformações sociais, o “medo da igualdade política e social entre os sexos sempre gerou vigorosas reações no sentido de sustentação das linhas divisórias por meio da comprovação científica das absolutas diferenças físicas e mentais entre homens e mulheres” (*Ibidem*, p. 22).

Um exemplo clássico é o incômodo com o clitóris: um órgão sexual feminino que está presente apenas para o prazer e, portanto, é motivo de desconfiança. De acordo com Showalter (1993), no final do século XIX, o clitóris já se apresentava como um órgão ameaçador: “Corriam rumores de que as lésbicas possuíam clitóris extremamente aumentados” (SHOWALTER, 1993, p. 174). Além da homossexualidade, “outras ‘doenças’ da nova mulher, como, por exemplo, a masturbação, a depressão, a insatisfação conjugal e a ninfomania, eram atribuídas ao desenvolvimento excessivo do clitóris” (*Ibidem*).

Após a Primeira Guerra Mundial, quando muitas mulheres participaram efetivamente da guerra e demonstraram que teriam poucas ou nenhuma razão biológica que as colocasse abaixo dos homens, a sociedade ‘encontrou’ algumas teorias de médicos e escritores. Essas teorias já estavam sendo desenvolvidas desde o século XIX, mas sua maior propagação foi nas primeiras décadas do século XX. Esses discursos afetavam a todas as mulheres, mas é claro que a mulher independente, aquela que não estava mais disposta a ficar à sombra de um homem e abaixo das leis patriarcais, foi o alvo mais específico. E, dentro disso, se encaixa perfeitamente a lésbica.

O lesbianismo como um conceito médico começou a ser difundido no final do século XIX por Carl von Westphal. O psiquiatra alemão publicou, em 1869, um estudo de caso sobre a “Fraulein N.”, a qual era atraída por mulheres. Ele a diagnosticou como “congénita invertida” e argumentou que sua anormalidade era o resultado de uma degeneração hereditária e neurose (ZIMMERMAN, 2004). Seguindo na linha de Westphal, Richard von Krafft-Ebing desenvolveu sua teoria e descreveu a homossexualidade feminina como uma “condição de doença herdada do sistema nervoso central” (ZIMMERMAN, 2004, p. 331). Essa constatação está no livro *Psychopathia Sexualis*, publicado pela primeira vez em 1882. “A palavra homossexual, que havia sido criada em 1869 pelo escritor húngaro Karoly Benkert, entrou para o vocabulário da língua inglesa quando a *Psychopathia Sexualis* foi traduzida na década de 1890” (SHOWALTER, 1993, p. 224).

Em 1897, na Inglaterra, Havelock Ellis publicou, junto com John Addington Symonds, o *Studies in the Psychology of Sex: Sexual Inversion*. Esse foi o primeiro livro em língua inglesa a falar sobre homossexualidade. Tanto Ellis quanto o alemão Krafft-Ebing acreditavam que a “invertida” tinha uma inclinação por mulheres apenas pelo efeito de sua natureza masculina. Esses sexólogos acreditavam que as evidências estavam no corpo e, por isso, incluíam em suas análises muitas fotos das pessoas nuas, além de tirar medidas dos corpos. Tudo era visto como uma questão meramente biológica, como uma falha da natureza.

As mulheres homossexuais seriam lésbicas masculinizadas, mulheres com um alto teor de masculinidade essencial. Quem aceitava o modelo de inversão podia imaginá-lo de modo a defender a ideia de que o homossexualismo era inato, fundamental, congênito e atributo fixo de um minoria restrita (SHOWALTER, 1993, p. 226).

O conceito de “lésbica solteira”, inclusive, não existia até o final do século XIX. Os relacionamentos efetivos entre mulheres poderiam ser reconhecidos como de natureza homossexual, porém, não se aplicaria a uma mulher “sem par” o rótulo de lésbica; esse conceito era impensável. De fato, as atividades sexuais e afetivas entre mulheres foram documentadas – embora marginalizadas e/ou distorcidas – por séculos, mas a ideia de uma “lésbica inata” surgiu apenas a partir das teorias desses sexólogos. Além disso, “a teoria da inversão não explica o amor entre mulheres convencionalmente femininas, que muitas vezes são chamadas de ‘parceiras da invertida’” (ZIMMERMAN, 2004, p. 274). E, assim, por serem femininas e/ou por não

se identificarem com algo que as taxavam como doentes, muitíssimas mulheres, embora homossexuais, não se identificavam como lésbicas.

Foi Krafft-Ebing quem exerceu maior influência sobre os sexólogos da época, mas, por volta de 1920, Sigmund Freud o substituiu. A grande diferença entre eles é que Krafft-Ebing tinha o argumento de que a pessoa nascia com aquela condição, enquanto Freud acreditava que era em decorrência de um trauma da infância (FADERMAN, 1998). Mas ambos analisaram mulheres e homens homossexuais da mesma forma, sem considerar que eles tinham condições sociais bem diferentes. Ambos concordavam que relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo era um “problema” e que isso justificava uma preocupação médica. Independentemente de ser uma deficiência congênita ou um desenvolvimento bloqueado, a homossexualidade era indesejável (FADERMAN, 1998).

No texto *The Sexual Aberrations*, contido em *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), Freud divide as mulheres lésbicas em *butches* e *femmes*. As primeiras seriam as “invertidas ativas” que, por apresentarem características físicas e mentais masculinas, procuram por mulheres femininas (FADERMAN, 1998). Posteriormente, no texto *Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman* (1920), Freud analisa o caso de uma menina de 18 anos, descrita como a “lésbica masculina”, e sugere que ela tem uma profunda mágoa do pai e sente inveja do pênis do irmão. Entretanto, ele nunca aventou, aparentemente, uma conclusão que se tornaria óbvia para outros especialistas: “Não era o pênis de seu irmão que ela invejava, mas sua liberdade masculina, não os usos que ele podia fazer de seu pênis, mas o que aquele pedaço de carne simbolizava para o mundo” (FADERMAN, 1998, p. 324). Sob essa perspectiva, o que Freud entendia como uma inclinação “masculina” poderia apenas indicar que sua paciente tinha o desejo de se desvincular dos papéis impostos às mulheres em sua época (FADERMAN, 1998).

Ainda no texto de 1920, Freud sugere que a psicoterapia poderia fazer a “invertida” se tornar bissexual, mas não heterossexual. Os outros sexólogos citados anteriormente, por acreditarem em uma doença congênita, também afirmavam que a psicoterapia não poderia curar a “inversão” (ZIMMERMAN, 2004). Aparentemente, nenhum desses homens pensou que, independentemente da causa, essas mulheres poderiam simplesmente não querer parar de se relacionar com outras mulheres,

acreditando que a liberdade de viver seus amores e desejos estava acima do julgamento da sociedade sobre elas.

Existiram outros estudos que constataram implicações bem diferentes do que os especialistas anteriores argumentavam. Um exemplo são as anotações do ginecologista Robert Latou Dickinson: ele coletava informações de suas pacientes durante o final do século XIX até 1920. Das 350 mulheres que ele teve acesso a históricos sexuais completos, 28 admitiram ter tido relação sexual com outra(s) mulher(es). Ele as descreve como perfeitamente normais, no sentido de saúde e ocupações diárias, além de terem boa aparência física e status social acima da média. Observou, ainda, as seguintes características: geralmente eram as filhas mais velhas e normalmente eram graduadas e bastante envolvidas com suas profissões e/ou negócios (FADERMAN, 1998). Além disso, as relações com suas parceiras iam além do desejo sexual, pois também incluíam elementos financeiros, de parceria e de proteção – como as “amizades românticas” vistas no capítulo anterior.

Outra pesquisa importante é da reformista social e criminologista Katharine Berment Davis. Em *Factors in the Sex Life of twenty-two hundred women* (1929) ela analisa 2.200 mulheres, de diferentes locais dos Estados Unidos, e mostra que mais da metade delas (50,4%) já havia sentido relações emocionais intensas com outras mulheres– destas, metade concretizou essas relações de forma sexual (FADERMAN, 1998, p. 326). Nesse estudo, Katharine constata que o grupo das mulheres que já estiveram envolvidas sexualmente com outras mulheres é o que tem a maior porcentagem de emprego fixo na fase adulta (65,4%), além de ser o com maior número de graduadas (87,7%). Segundo Faderman, “o que isso parece significar é que, quanto mais independente, agressiva e determinada era uma mulher, maior a probabilidade de ela ter envolvido-se em experiências lésbicas” (FADERMAN, 1998, p. 327).

Esses estudos, tanto o de Dickinson quanto o de Davis, não tiveram a mesma repercussão do discurso dos sexólogos e de escritores que degradavam as relações lésbicas. A pesquisa de Davis – a qual, inclusive, foi a primeira mulher a obter um PhD na Universidade de Chicago, em Ciências Sociais e Econômicas – contou com mais de duas mil mulheres, enquanto Freud publicou apenas um caso aprofundado sobre uma lésbica (que, na verdade, não tinha chegado a ter relações sexuais com

mulheres). Mas o que esse psicanalista argumentou teve repercussão infinitamente maior, pois estava em consonância com o que a sociedade patriarcal almejava.

É de se duvidar que qualquer uma das teorias sobre a homossexualidade feminina pudesse ter sido oferecida ou ter desfrutado de tamanha aceitação cem anos antes, uma vez que mulheres independentes não apresentavam ameaça significativa na época. Ao longo do final do século XIX e início do XX, quando a demanda das mulheres por independência era mais forte e estava chegando ao seu alcance, a convicção de que o amor entre mulheres era esquisito ou doente foi pronunciada ao máximo (FADERMAN, 1998, p. 332).

Esses discursos tiveram um impacto enorme e impulsionaram mudanças muito rápidas. Em 1908, por exemplo, ainda era possível aparecer em uma revista juvenil a história de uma adolescente que escreve um poema de amor para a sua colega (FADERMAN, 1998). Mas as coisas começaram a mudar de forma bastante brusca e, poucos anos depois, as próprias mulheres começaram a negar os sentimentos por outras mulheres, pois não queriam ser rotuladas como lésbicas, doentes ou “invertidas”. Mary MacLane é um exemplo revelador: ela escrevia textos autobiográficos e, em apenas 15 anos, seu discurso mudou totalmente; aparentemente, ela passou a se autocensurar. Em *The Story of Mary MacLane by Herself*, de 1902, ela falava abertamente do seu amor por Fanny Corbin, uma mulher mais velha que era sua professora. Estão contidas frases como: “Minha querida moça-anêmona, quero tanto você – por que você não está aqui!”; “Sinto na moça-anêmona¹³ uma estranha atração por sexo”; e chega a perguntar ao leitor: “Você acha que um homem é a única criatura por quem alguém pode se apaixonar?” (MACLANE apud FADERMAN, 1998, p. 299).

No texto de 1917, intitulado *I, Mary MacLane: A diary on human days*, tal ingenuidade já não parecia mais possível e, além disso, ela parece ter incorporado muitos dos discursos dos escritores franceses e sexólogos alemães. Ela confessa: “Estou, pessoalmente, muito fatigada... para entrar diretamente em vias repulsivas de vício, mesmo em humores mais frescos” (FADERMAN, 1998, p. 299). Ela ainda descreve a lésbica como alguém que, em seus instintos amorosos, tem uma estranha mistura de hilaridade, malícia e luxúria. É possível perceber que “sua

¹³ A tradução literal parece estranha, especialmente em termos atuais. Portanto, deixo aqui as frases originais: “My dearly-loved anemone lady, I want you so much – why aren’t you here!”; “I feel in the anemone lady a strange attraction of sex”.

mudança de atitude é um espelho da mudança em toda a sociedade” (FADERMAN, 1998, p. 300).

Em *Sappho was a right-on woman* (1972), Sidney Abbott e Barbara Love apresentam uma situação parecida: uma personagem que, primeiramente, está extremamente feliz, andando e pensando em sua amada. De repente, contudo, seus pensamentos tomam outra direção: “o horror da palavra explodiu em mim quase antes da palavra em si – doente, pervertida, antinatural, *Lésbica*” (FADERMAN, 1998, p. 312).

Trazidos pela historiografia e literatura, esses são apenas alguns exemplos de mulheres que, não tão surpreendentemente, acabaram internalizando discursos contra elas mesmas. Como alerta Faderman:

Como muitas lésbicas deram crédito às imagens originalmente promulgadas por homens que as viam como doentes, confusas, violentas e sem esperança, o amor entre mulheres viveu em descrédito durante grande parte deste século. Por várias razões, escritoras lésbicas foram capturadas pelas imagens criadas por homens. Como as imagens foram divulgadas por 'especialistas', médicos e grandes escritores, que presumivelmente tinham conhecimento infinito do mundo, era difícil contestar essas opiniões com base nos contatos limitados de uma mulher. O que significaria se ela e algumas amigas não fossem doentes, confusas e violentas, quando os especialistas quase sempre diziam que todas as outras lésbicas eram? [...] E se uma escritora lésbica conseguisse superar as repetidas advertências dos especialistas e dos moralistas? Que editor publicaria um livro que proclamava a alegria do amor entre mulheres quando a sociedade era inabalável em sua convicção (a qual recebeu dos moralistas e dos especialistas) de que havia apenas miséria no amor entre mulheres (FADERMAN, 1998, p. 368).

Uma das principais difusoras dessa ideia de “invertida” foi uma lésbica. A escritora Radclyffe Hall publicou, em 1928, *The Well of Loneliness* [O poço da solidão]. O livro conta a história de Stephen Mary Olivia Gertrude Gordon, uma mulher inglesa cuja “inversão sexual” se manifestou visível desde muito nova. A personagem se apaixona por Mary Llewellyn, mas a felicidade delas é afetada pela rejeição e pelo isolamento social, os quais Hall descreve como tendo um efeito debilitante sobre seu amor. Em sua obra, Hall traz a concepção naturalista de inversão congênita, segundo a qual o lesbianismo não é uma escolha ou o resultado de circunstâncias, mas sim uma condição de nascença. A escritora parece vítima da armadilha representada pela crença de que existia uma alma masculina presa em um corpo feminino e que isso a fazia lésbica (FADERMAN, 1998). Ao que parece,

ela se apoiou tão claramente nessa ideia que, inclusive, teve como autor do prefácio da primeira edição de seu livro o sexólogo Havelock Ellis (ZIMMERMAN, 2004).

Hall estava mais preocupada em apresentar para um público heterossexual a ideia de que elas, as lésbicas, não tinham culpa de ter nascido daquela forma e, portanto, deveriam ser compreendidas e dignas de pena. Afinal, a protagonista do livro merecia total “consideração e compaixão de todos os que eram sortudos o suficiente por terem escapado de uma das mais cruéis condições da natureza” (FADERMAN, 1998, p. 321). De fato, um público considerado liberal fez boas revisões sobre o livro e ele acabou sendo traduzido para onze línguas diferentes, apesar de inicialmente ter sido proibido na Inglaterra.

The Well of Loneliness era conhecido por muitas lésbicas nas décadas seguintes e também foi um dos poucos livros a abordar o tema que teve uma difusão para as grandes massas. Apesar do sucesso da obra, muitas lésbicas não gostaram do resultado – elas se sentiram traídas e não queriam aceitar aquela imagem delas próprias, pois não se reconheciam naquela história. A pintora Romaine Brooks chegou a afirmar que era um livro “ridículo, banal e superficial” (FADERMAN, 1998, p. 322).

The Well teve, geralmente, um efeito bastante devastador no amor entre mulheres, não apenas porque sua personagem central termina na solidão, mas – e muito mais significativamente – porque sua escritora caiu na armadilha congenitalista. Ela acreditava que, se argumentasse que algumas mulheres nasceram diferentes, a sociedade as libertaria para buscar sua independência; ao invés disso, sua versão popular de “inversão congênita” morbidificou os impulsos mais naturais e as visões saudáveis. Reforçou a noção de que algumas mulheres não se casariam não porque a instituição era muitas vezes injusta, que buscavam independência não porque acreditavam que isso as tornaria pessoas inteiras, que amavam outras mulheres não porque esse amor era natural – mas sim porque eram nascidas no corpo errado. Ter nascido no corpo errado era esquisito. Muitas mulheres devem ter decidido tolerar até as piores injustiças heterossexuais, ao invés de enxergarem-se dessa maneira (FADERMAN, 1998, p. 323).

Ao associar feminismo e lesbianismo – o que poderia, de outra forma, ter um sentido libertário – a literatura de ficção do século XX, em muitos casos, desempenhou o papel de difusora de preconceitos contra as lésbicas. Grande parte das obras antilésbicas escritas na primeira metade do século XX possuem uma personagem lésbica que é feminista, tem um ego “inflado” e normalmente está em

uma posição de autoridade perante meninas inocentes que serão seduzidas (FADERMAN, 1998). Essa representação na literatura certamente teve um efeito devastador em mulheres que preferiam se relacionar com outras mulheres: “Uma vez internalizadas essas visões, era inevitável que o ódio de si mesma e a culpa se tornassem comuns na vida de mulheres que continuavam a reconhecer seu amor por outras mulheres” (FADERMAN, 1998, p. 360). Ainda segundo Faderman:

O apelo à culpa era um método de manter a mulher em seu lugar. Outro método, que foi observado em certa medida no século XIX, tornou-se uma tática completa no século XX: as mulheres que não desejavam ficar em seu lugar eram retratadas como masculinas, portanto anormais, isto é, lésbicas. A ligação entre feminismo e "anormalidade sexual" foi feita não apenas nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas também na Alemanha e na França. Na ficção e não-ficção do início do século XX, o feminismo foi visto como destruidor das distinções entre os sexos, e argumentou-se que, como as feministas aniquilavam a atração do sexo oposto, o lesbianismo era uma consequência inevitável (FADERMAN, 1998, p. 336).

Escritores franceses já estavam alertando há mais tempo que o desejo das mulheres por independência estava conectado com desejos lésbicos, mas após a Primeira Guerra, ficou praticamente impossível achar, nos livros de ficção, uma heroína que expressasse um pensamento feminista sem ter uma experiência lésbica (FADERMAN, 1998). Escritores famosos – alguns deles ficaram conhecidos posteriormente como *os grandes modernistas* – também tiveram um papel crucial para disparar as ideias da lésbica anormal, invertida e/ou maldosa. Entre eles, Théophile Gautier, com *Mademoiselle de Maupin* (1835); Balzac, com *The girl with the Golden eyes* (1835) e Baudelaire, com *Les Fleures du Mal* (1857). De acordo com Benstock:

O lesbianismo foi certamente um assunto para a arte e tratado abertamente na literatura desses anos, mas essas representações do amor feminino foram construídas por homens cuja exploração dos elementos exóticos e eróticos desse amor mascarou a misoginia profundamente arraigada. Não apenas as mulheres lésbicas desse período não possuíam uma literatura própria, mas as imagens apresentadas a elas na literatura masculina (como *Femmes damnées* de Baudelaire ou *Portrayal of Gomorrah* de Proust) apenas reforçam o nojo e o ódio aparentes nas atitudes médicas, legais e sociais em relação à homossexualidade (BENSTOCK, 1986, p. 52-53).

Elaine Showalter faz essa relação da mulher como objeto das escritas e teorias dos homens com o fato de que, especialmente na medicina, os corpos de

mulheres eram abertos e investigados de formas duvidosas: “Na literatura médica, bem como na ficção do *fin de siècle*, a mulher passa a ser o estudo de caso assim como o caso, um objeto a ser aberto incisivamente, analisado e refeito pelo escritor do sexo masculino” (SHOWALTER, 1993, p. 172). Isso vai ao encontro do que Michelle Perrot também afirmou: “corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade” (PERROT, 2017, p. 76).

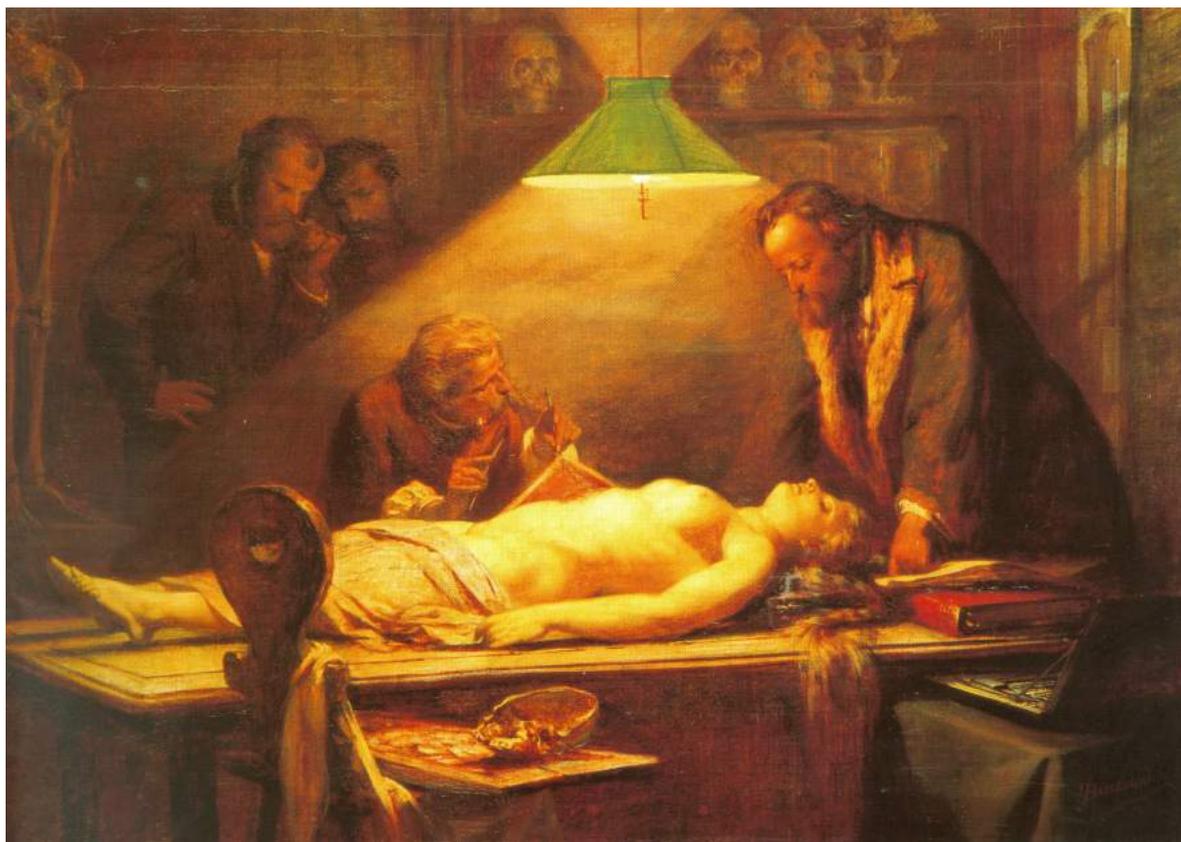


Imagem 10 – J. H. Hasselhorst. *J. C. G. Lucae e seus assistentes dissecando um cadáver de mulher*, 1864. Óleo sobre tela. Fonte: “Anarquia sexual: Sexo e cultura no *fin de siècle*”, Elaine Showalter, 1993.

Em relação às diferenças entre a homossexualidade masculina e feminina, é interessante destacar que, apesar de existirem leis que proibiam que mulheres se vestissem de forma masculina, era a homossexualidade masculina a mais atacada. Pois, no geral, ela era vista como mais ameaçadora à família nuclear e, ainda, era identificada como uma manifestação do “desprezível” – do ponto de vista falocêntrico – de feminilidade. Já a homossexualidade feminina atraía os homens

voyeristicamente e, fora isso, lesbianismo era considerado um sinal de fraqueza, uma indicação de distúrbio mental, mas uma condição essencialmente inofensiva. “O comportamento invertido das lésbicas era determinado como o resultado de frustração e medo, uma tentativa de escapar dos homens ao invés de dar evidência à preferência pelas mulheres” (BENSTOCK, 1986, p. 54).

Os homens homossexuais possuem uma extensa literatura, desde a Grécia Antiga até a poesia e ficção contemporâneas. Enquanto que, em relação às lésbicas, antes do século XX, não havia registro literário público de escrita lésbica, nenhuma autora que expressasse abertamente seu amor e desejo erótico por outra mulher – com exceção de alguns fragmentos de Safo (BENSTOCK, 1986). Essa tradição foi quebrada e perdida devido à censura direta, aos sucessivos apagamentos e, também, devido à realidade histórica da condição social das mulheres. As lésbicas do final do século XIX e início do século XX, portanto, tinham a missão de criar – e recriar – sua própria tradição de arte homossexual.

Ainda mais complicado do que na escrita, por diversos motivos, nas artes visuais é extremamente difícil achar representações de mulheres lésbicas feitas por elas mesmas antes do século XX. Segundo Michelle Perrot, escrever foi complicado para as mulheres, mas “pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação. [...] As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar” (PERROT, 2017, p. 101). Se para as mulheres, independentemente do tema que produziram, já foi difícil criar, é compreensível que para as lésbicas abordarem seus temas de relações entre mulheres era um desafio ainda maior.

Faderman, ao escrever sobre as lésbicas dessa época, afirma: “tais mulheres estavam, provavelmente, em todos os lugares” (FADERMAN, 1998, p. 373). Mas se elas não deixaram algum registro autobiográfico, ou se não fizeram parte de um dos poucos estudos realizados fora dos domínios da profissão médica, elas ficaram escondidas da história. “Se a literatura popular e os escritos dos sexólogos fossem nosso único guia, nunca saberíamos que elas existiram ou que era possível ser lésbica sem ‘viver apenas no crepúsculo’¹⁴” (*Ibidem*).

¹⁴ No original: “If popular literature and the sexologists’ writings were our only guide, we would never know they existed or that it was possible to be a lesbian without ‘living only in twilight’, ‘truly twisted’” (FADERMAN, 1998, p. 373).

No século XX, apesar do termo lésbica ter sido difundido amplamente de forma totalmente pejorativa, foi possível iniciar um grupo, um senso de identidade entre as mulheres homossexuais. É irônico perceber que, justamente nesse momento conservador, de uma onda antifeminista e de discursos distorcidos sobre as vivências amorosas entre mulheres, é que se criou uma mínima visibilidade para elas. Ter um nome, uma identidade, uma rede de apoio, é importante para o início da luta por direitos. Ter uma imagem, feita por alguém em comum, que compartilhe a mesma forma de vida, também é de extrema importância. Como destaca Faderman:

Mas o fator mais significativo na mudança da imagem lésbica é sua insistência articulada em se autodefinir, não implorar tolerância dos heterossexuais, como Radclyfe Hall tentou fazer – mas para si e para outras como ela. As lésbicas arrancaram a definição de amor entre mulheres da profissão médica e a recuperaram (FADERMAN, 1998, p. 331).

Contraditoriamente, na mesma época em que os discursos médicos estavam se difundindo, na França o lesbianismo chegou a ser considerado *chique* e elegante nos círculos boêmios e artísticos (FADERMAN, 1998). São diversos os nomes de mulheres lésbicas e bissexuais que circularam pela capital francesa no início do século XX. Em seguida, serão vistos alguns exemplos de mulheres que viveram esse momento de tolerância, e até admiração, em relação a comportamentos dissonantes da heteronormatividade que regia a maior parte do mundo, à época.

2.2 Uma Safo moderna: a importância de Natalie Barney no círculo artístico de Paris

O século XX foi um período bastante conturbado – ou, no mínimo, desafiador – para ser uma mulher que ama outra mulher. A invisibilidade, a indiferença e os apagamentos acumulados por séculos se transformaram, através de discursos largamente difundidos, em desvio, inversão, doença. Muitas mulheres sucumbiram e aceitaram o rótulo – incorporaram em suas vidas a ideia de “invertida” e tentaram seguir em frente. Outras, por não se identificarem e não suportarem a ideia de serem rotuladas daquela forma, se esconderam, tentaram fugir de si, de seus desejos; muitas dessas acabaram se conformando com uma vida heterossexual.

Independentemente do lado que acabaram indo, muitas delas tiveram a vida acompanhada de profunda depressão, chegando até ao suicídio¹⁵.

Mas existiram outras mulheres que resistiram a todo esse movimento, que tinham consciência de si, que não aceitaram ser definidas por homens que insistiam em dizer que elas eram anormais, desviadas. Elas não iriam fugir do que sentiam, das suas convicções e aspirações. Elas queriam e iriam experimentar-se, aventurar-se e definir-se a elas mesmas.

Uma dessas mulheres foi Natalie Barney, a qual passou grande parte da vida buscando ressignificar a imagem da mulher lésbica: “A imagem das lésbicas na literatura e na vida foi construída em torno de noções de doença, perversão, inversão e paranoia. Natalie Barney dedicou sua vida para revisar essa imagem predominante” (BENSTOCK, 1986, p. 11). Ela não concordava com a ideia de que mulheres homossexuais eram “homens presos no corpo de mulher” – ou “invertidas”, como os especialistas insistiam em colocar. Inclusive, ela lamentava o fato de que muitas de suas amigas acabaram caindo nessa “armadilha”. Ao não se aceitarem, elas internalizavam um auto-ódio que, muitas vezes, era seguido por automutilação, sentimento de deslocamento, tristeza e melancolia.

Natalie Clifford Barney (1876-1972) nasceu na cidade de Dayton, Ohio, nos Estados Unidos, em uma família rica e da alta sociedade. Seu pai era um homem religioso, machista e conservador; enquanto a mãe, Alice Pike Barney, tinha um pensamento mais aberto e era apaixonada pelas artes. Apesar da desaprovação do marido, Alice dedicou-se à pintura e, após a morte dele, usou uma parte do dinheiro para estabelecer em Washington D.C. um dos centros culturais destacados do país. Natalie foi influenciada pela mãe em pelo menos dois aspectos importantes: no exemplo da devoção às artes e no desprezo às convenções sociais (BENSTOCK, 1986).

¹⁵ Essa imagem que foi difundida – da lésbica invertida, doente, depressiva, alcólatra e suicida – acabou fazendo com que muitas mulheres internalizassem essas ideias. As consequências em relação a isso chegam aos dias de hoje, pois uma das principais causas de morte de mulheres lésbicas é o suicídio, como mostram os dados do *Dossiê sobre lesbocídio no Brasil: de 2014 até 2017* (PERES; SOARES; DIAS, 2018).



Imagem 11 – Alice Pike Barney. *Natalie in Fur Cape*, 1897. Óleo sobre tela, 92.1 x 59.1 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

Como muitas meninas de sua época, Natalie teve uma educação casual. O interesse pelo francês veio desde cedo, através de uma governanta da casa e de amigas de infância (JAY, 1988). Mais tarde, ela e sua irmã mais nova, Laura Clifford Barney, frequentaram o internato de *Les Ruches*, em Fontainebleau, fundado pela feminista Marie Souvestre. Na fase adulta, ela falava francês fluentemente e quase todas as suas obras publicadas foram escritas nessa língua.

Natalie publicou seu primeiro livro, *Some Portraits and Sonnets of Women*, em 1900. Os poemas continham diversas declarações enaltecendo a beleza das mulheres e, ao descobrir isso, seu pai comprou todos os exemplares disponíveis no mercado e os destruiu, justamente para tirar todas as pistas em relação à orientação sexual da filha. Um fato curioso é que a própria mãe de Natalie havia feito as ilustrações, onde continham retratos de algumas amantes da filha – não se sabe, contudo, até que ponto Alice sabia do tipo de relação que estava em jogo e, igualmente, talvez não estivesse avisada de quais usos seriam feitos das imagens

(BENSTOCK, 1986). Independentemente disso, é possível afirmar que, posteriormente, Alice pintou várias amigas e amantes da filha (JAY, 1988).

O pai de Natalie, por sua vez, representava tudo o que ela não tolerava: ele era esnobe, autoritário e insistia em ver as mulheres como posse. O feminismo da jovem surgiu, possivelmente, ao ver o funcionamento da família: uma união convencional e infeliz. A partir disso, e de outras observações ao olhar para a sociedade¹⁶, ela passou a enxergar o casamento heterossexual como uma instituição que subjugava as mulheres perante o poder social e econômico do homem (BENSTOCK, 1986). Segundo Karla Jay: “Para Barney, assim como o foi para Christine de Pisan, o corpo feminino era um território sob ataque de homens” (JAY, 1988, p. 58).

Natalie teve, desde cedo, consciência em relação a sua homossexualidade. O lesbianismo era, para ela, uma expressão de seu feminismo (BENSTOCK, 1986; FADERMAN, 1998); e ela estava determinada a viver isso abertamente, sem esconder nada. Sua homossexualidade era, ainda, uma parte integral em sua recusa ao conformismo: “A expressão ‘fora da natureza’ está, naturalmente, fora de uso, mas vamos reconhecer que nada poderia ser mais contra a natureza do que a uniformidade que se tenta impor às pessoas” (BARNEY apud JAY, 1988, p. 111).

Em uma viagem a Paris em companhia da família, Natalie criou uma admiração pela vida *demi-monde* e acreditava, pelo menos em um primeiro momento, que as cortesãs eram mulheres poderosas e influentes (BENSTOCK, 1986). Em 1899, apaixonou-se pela cortesã Liane de Pougy – uma das mulheres mais famosas da França e que possuía clientes das mais altas classes. A audácia de Natalie, que foi atrás dela no camarim, a encantou. Elas tiveram um relacionamento breve, pois Natalie gostaria de tirar Liane da vida de prostituição e não obteve êxito: “Natalie esperava convencer Liane a fugir do mundo heterossexual, para que as duas pudessem criar uma cultura alternativa na qual viveriam como iguais, compartilhando seu amor e interesses literários” (BENSTOCK, 1986, p. 275). Natalie percebeu, entretanto, que Liane era uma mulher dividida e

¹⁶ Lillian Faderman (1998) traz um exemplo da infância de Barney, quando, em viagem com a família, a criança enxerga uma mulher carregando um pesado carrinho contendo leite, enquanto o marido caminha ao seu lado, de forma indiferente, fumando um cachimbo. Essa passagem, segundo a própria Barney, foi extremamente significativa para enxergar as diferenças de comportamento entre mulheres e homens, e para alertá-la a não ser dependente de um homem e, também, para desenvolver uma consciência feminista.

aprisionada ao mundo patriarcal: “De fato, Liane de Pougy era controlada pela necessidade de confortos e riquezas, uma necessidade criada e atendida pelos homens poderosos que dirigiam o *demi-monde*” (BENSTOCK, 1986, p. 275).

Ainda que o relacionamento amoroso não tenha prosperado, as duas ficaram amigas e o romance serviu de base para o livro *Idylle Saphique*, escrito por Liane e com a colaboração de Natalie. Publicado em 1901, o livro foi um sucesso em Paris e tornou-se, rapidamente, um *best-seller* (BENSTOCK, 1986).



Imagem 12 – Natalie Barney e Liane de Pougy, ca. 1899. Fonte: HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics, Vol. 1, No. 3, Fall 1977.

Apesar de não ter conseguido partilhar com Liane de Pougy esse mundo alternativo que ela queria criar, Natalie teve a tentativa dessa experiência com a poeta britânica Pauline Mary Tarn, mais conhecida como Renée Vivien. Elas se conheceram em Paris, apresentadas por amigas em comum, e foi “amor à primeira vista” (JAY, 1988, p. 9). Em 1904, foram juntas para Mytilène, na ilha de Lesbos, Grécia, com a intenção de recriar uma comunidade cultural lésbica – como nos tempos de Safo. A descoberta dos escritos de Safo, na década de 1890, influenciou esse desejo em ambas e, inclusive, foi uma “oportunidade importante para lésbicas redescobrirem suas tradições literárias e históricas” (BENSTOCK, 1986, p. 53).

A idealizada comunidade lésbica não foi concretizada em Lesbos, mas elas desenvolveram um olhar muito profundo e interessante em relação às escritas e à figura de Safo. Diferentemente dos escritores homens da época – que também haviam ficado admirados com os fragmentos da poetisa grega –, para Barney e Vivien, Safo significava uma mulher que “passou a vida apaixonadamente envolvida com outras mulheres, escreveu sobre essa paixão e conseguiu estabelecer uma escola de poetas mulheres” (JAY, 1988, p. 61). O último item era um fato que confirmava algo muito importante para elas: a criatividade artística não era “anormal” para as mulheres, como por muito tempo tentaram sustentar¹⁷. Além disso, enfatizar o amor entre mulheres era importante, como uma busca pela visibilidade.



Imagem 13 – Natalie Barney e Renée Vivien, ca. 1904. Fonte: <<https://www.headstuff.org/culture/history/natalie-clifford-barney-queen-of-the-paris-lesbians/>>.

¹⁷ Existem diversos exemplos de homens que tentavam provar o quanto as mulheres eram seres inferiores intelectualmente. Uma declaração de Boccaccio foi incluída no primeiro capítulo desta dissertação, no segmento sobre A Mulher Artista. Gostaria de destacar, ainda, que a escritora medieval Christine de Pisan, ao iniciar a escrita do célebre livro *A Cidade das Damas* (1405), também faz um apanhado de homens medievais, incluindo Boccaccio, que se ocupavam em repreender e inferiorizar as mulheres. Igualmente fez a escritora Virginia Woolf, no livro *Um teto todo seu* (1929), que também se pergunta o porquê de tantos homens escreverem tanto sobre as mulheres – como deveriam se portar, como não tinham capacidade intelectual, quais deveriam ser suas condutas, etc.

Ao trazer Safo e a colocar em uma posição central, elas não estavam apenas seguindo autores homens que fizeram isso¹⁸. Elas estavam, mais profundamente, “dando expressão a uma necessidade intensa de afirmar o poder antigo e inerente das mulheres de criar não apenas crianças, mas um mundo inteiro” (JAY, 1988, p. 118). Ambas fizeram o mesmo com outras figuras mitológicas e da Bíblia – como Lilith, Afrodite, Vashti e a Virgem Maria –, com a intenção de colocá-las como heroínas e dar uma nova perspectiva sobre os feitos dessas mulheres. Vivien e Barney tinham interesse em mostrar que os mitos e os símbolos poderiam ser transformados a favor das mulheres, e não contra elas (JAY, 1988).

Como muitos escritores homossexuais, elas olharam para o passado em busca de modelos, de representatividade. E, assim, “Safo foi frequentemente evocada por ambas as escritoras como um exemplo irrepreensível do gênio das lésbicas” (JAY, 1988, p. 112). A poetisa grega representava, ainda, “todas as mulheres gênias perdidas na história literária, especialmente todas as artistas lésbicas cujo trabalho foi destruído, higienizado ou heterossexualizado na tentativa de fugir do que Elaine Marks identifica como ‘intertextualidade lésbica’¹⁹” (GUBAR apud JAY, 1988, p. 64).

Apesar de ambas cultivarem grande admiração por Safo, provavelmente era Natalie a que nutria uma identificação mais profunda: “Safo era o tipo de mulher que ela [Barney] queria ser – uma amante da beleza e dos sentidos, francamente sensual em seu amor pelas mulheres e livre para amar da forma que escolheu” (WICKES apud JAY, 1988, p. 64). Outra característica que é bastante visível em ambas é o ato de misturar arte e vida: “Sua vida é seu poema mais bonito / Sua eterna obra-prima / É você mesmo” (BARNEY apud JAY, 1988, p. 71). Jay (1988) acredita que esse trecho da peça escrita por Natalie seja uma homenagem a Safo.

A ênfase de Barney em uma estética do amor sáfico não só sugere a inseparabilidade de arte e vida, como também nos direciona a uma consideração de uma estética lésbica (BENSTOCK, p. 290). Estética esta que não esteve presente

¹⁸ Como, por exemplo, o escritor Pierre Louÿs, que escreveu *Chanson de Bilitis* – o livro será abordado de forma mais completa no subcapítulo sobre a artista Marie Laurencin.

¹⁹ O conceito de intertextualidade lésbica parece-me muitíssimo interessante e acredito que ele poderia fazer muito sentido em relação a vários trabalhos que apresentarei nesta dissertação. Entretanto, não tive acesso ao texto original e tampouco mais informações sobre o termo. Portanto, deixo o registro para futuras pesquisas, quando for possível aprofundar a busca pelas referências acerca do conceito.

entre a maioria de suas contemporâneas – as que internalizaram os discursos dos sexólogos –, mas que podem ser apontadas em algumas produções que serão vistas ao longo dos próximos subcapítulos. Ainda sobre a vida e arte de Natalie, Benstock faz a seguinte observação:

Ela direcionou sua inteligência e seu bom senso para a construção de uma vida que seria uma obra de arte, uma experiência tanto estética quanto sensual. Seria um erro, então, ler a vida de Natalie Barney como meramente uma rebelião contra as formas patriarcais. Antes, é preciso seguir a sugestão da própria Barney de que sua vida foi conscientemente construída fora e além dos ditames da cultura ocidental. Esse registro de sua vida foi a mais perfeita realização artística de Barney (BENSTOCK, 1986, p. 269).

Assim como Natalie, Vivien também possuía uma conexão inexorável entre sua vida e sua arte: “Há também o fato inevitável de que Barney e Vivien sentiam que seus trabalhos precisavam ser vividos para serem válidos” (JAY, 1988, p. 1). Foi nessa tentativa de misturar arte e vida que elas se entregavam tão intensa e profundamente nas coisas que faziam. O estudo da língua grega e a viagem até a Ilha de Lesbos são bons exemplos em relação a isso.

Natalie, desde cedo, teve grande interesse e influência da cultura grega. Segundo Benstock (1986), foi provavelmente Eva Palmer que introduziu Barney aos poemas de Safo. Ainda na adolescência, quando passavam as férias juntas em Bar Harbor, elas “descobriram os prazeres dos rios, de seus corpos e poesia” (BENSTOCK, 1986, p. 278).

Assim como a escritora inglesa Virginia Woolf, Natalie aprendeu grego com um tutor. Para os meninos de classes mais abastadas era comum aprender grego; mas, para as mulheres, “aprender a ler os clássicos constituía um ato radical, uma rebelião contra o patriarcado” (BENSTOCK, 1986, p. 280). Ter domínio em relação à língua grega era a marca de uma ‘aristocracia intelectual’, mas, além disso, é provável que ambas as escritoras tiveram também outras razões para aprender: “elas queriam recuperar Safo de um professorado masculino que a retratava como uma sedutora de meninas ou negava a existência de uma sexualidade completamente sáfica” (BENSTOCK, 1986, p. 281). Para ambas, Safo representava uma utopia.

Em Londres, Virginia Woolf estudou a cultura de Safo em um esforço para entender as condições sociais que deram às mulheres a liberdade necessária para atuar como artistas. Em Paris, Natalie

Barney descobriu em Safo a promessa de uma cultura lésbica alternativa, definida pelas próprias mulheres e não por um patriarcado dominante (BENSTOCK, 1986, p. 281).

Renée Vivien começou a estudar grego posteriormente, com o mesmo professor de Natalie, e ela foi a responsável pela primeira tradução, em 1909, da poesia de Safo para o francês moderno (ZIMMERMAN, 2004). Contudo, ela decidiu não assinar a tradução, ficando como anônima²⁰. Além dessa tradução, Vivien teve uma produção bastante intensa em sua curta vida: dentro de dez anos ela produziu pelo menos nove volumes de poesias, dois livros de contos e dois romances – um deles estava sendo preparado no momento de sua morte.

No período em que elas estavam juntas, Vivien e Natalie possuíram uma troca – intelectual e de vida – muito preciosa. Natalie se atraía pelo espírito poético de Vivien e, esta, tinha Natalie como uma musa inspiradora. Vivien era melancólica, atraída por uma poética decadente; Natalie, por sua vez, era cheia de vida e tinha a intenção de trazer um pouco disso para Vivien (JAY, 1988). O livro *A woman appeared to me* (1904), de Vivien, é baseado em seu romance com Natalie.

Mais um aspecto que elas compartilhavam era a visão em relação à homossexualidade feminina: elas acreditavam que o lesbianismo não era apenas uma preferência sexual, mas sim um total comprometimento com as mulheres e os valores que elas representavam; assim, ambas estavam convencidas de uma base moral de sua homossexualidade (JAY, 1998). Karla Jay acredita, inclusive, que está nessa visão o grande legado que elas deixaram para feministas lésbicas dos anos 1970, por exemplo.

Sob a teatralidade de sua religião romântica de amor, havia a convicção inabalável de que o lesbianismo não era apenas uma alternativa defensável à heterossexualidade. Em sua manifestação ideal, ela proporcionava a oportunidade para uma transcendência quase religiosa do *eu* e, talvez, de certa forma, para a transformação da sociedade. Nesse sentido, Barney e Vivien estavam anos à frente de suas contemporâneas, muitas das quais, como Radclyffe Hall, viram-se presas a uma postura defensiva que, na melhor das hipóteses, exigia tolerância a um desvio inevitável (JAY, 1988, p. 115).

²⁰ Apesar de ser um acontecimento comum para mulheres escritoras da época (e de períodos anteriores), é bastante irônico o fato de Renée Vivien não ter assinado a publicação. Afinal, parece que houve grande esforço da parte dela para fazer a tradução dos fragmentos de Safo. E, além disso, como já visto, ela tinha significativas ligações com a vida e obra da escritora grega.

Elas estavam entre as primeiras pessoas, inclusive dentro da comunidade homossexual, a documentar e celebrar essa mudança de perspectiva – em relação a própria auto-aceitação. Ainda de acordo com Jay (1988), isso é extremamente importante e notável, especialmente se considerarmos o quão recentemente surgiu a ideia de homossexualidade como um modo de vida. No esforço em recusar o modelo patológico, Barney e Vivien assumiram a palavra “lésbica” como significando a mulher que se relaciona afetiva e sexualmente com outra mulher (ZIMMERMAN, 2004); subvertendo, assim, o que estava sendo proposto.

Muitas de suas contemporâneas não revelavam sua homossexualidade em seus escritos publicados – deixando esses “detalhes”, muitas vezes, para publicações póstumas. Quando muito, elas usavam certos códigos e uma linguagem diferenciada, como fez a escritora Gertrude Stein²¹. Barney e Vivien, pelo contrário, seguiram determinadas em não esconder sua homossexualidade e, ainda, em falar abertamente sobre isso – tanto em suas escritas como em suas vidas.

Por causa de suas visões sem desculpas sobre o que eram mulheres e o que poderiam ser, elas possibilitaram que outras(os) escritoras(es) contemporâneas(os) expandissem o potencial das personagens femininas. Ao criar sonhos ousados de autonomia feminina e, ocasionalmente, tentar reificá-los em suas vidas, Barney e Vivien criaram para si um lugar permanente como genuínas precursoras da literatura feminista moderna (JAY, 1988, p. 125).

Apesar de todas essas afinidades, que aqui se concentraram especialmente na arte da escrita e em uma ideologia comum em relação ao feminismo e à identidade lésbica, existiam diferenças que foram irreconciliáveis: Vivien não aceitava o estilo de vida – a ideia de “amor livre” e das relações com várias amantes – que Natalie levava. Então, em determinado momento, Vivien decidiu distanciar-se totalmente de sua parceira. Natalie tentou insistir, de todas as formas, para elas voltarem – como já havia acontecido outras vezes – mas Vivien estava obstinada a não retomar contato.

²¹ Gertrude Stein é uma escritora norte-americana que passou grande parte de sua vida em Paris, na França, com sua parceira Alice B. Toklas. Ela seguiu escrevendo em inglês, para um público majoritariamente norte-americano, e tornou-se bastante conhecida por sua escrita. Entretanto, poucas pessoas conseguiram decifrar alguns de seus poemas, como os contidos em *Tender Buttons*, de 1914. Muitos críticos os viram como inovadores apenas em termos de ritmo e som, julgando não existir significado concreto nas palavras. Entretanto, Benstock (1986) sugere que, se a leitora entender certos códigos lésbicos, os textos fazem sentido e são, inclusive, sexuais.

Renée Vivien carregava dentro de si um sentimento melancólico e de despertencimento muito grande, talvez devido à infância perturbada e de problemas com a família. Segundo ela, “onde quer que eu vá, repito: eu não pertencço a este lugar” (VIVIEN apud JAY, 1988, p. 108). Colette, que foi vizinha de Vivien nos últimos anos, declarou que ficava horrorizada com o ambiente da casa: sombrio, com tudo fechado e velas queimando em pleno dia, veludos escuros e o forte odor de incensos e lírios (BENSTOCK, 1986). Enquanto Colette não conseguia entender sua vizinha, Natalie afirmou que a vida de Vivien foi um “longo suicídio, do qual ela tentou salvá-la” (BENSTOCK, 1986, p. 83). Em novembro de 1909, quando tinha apenas 32 anos, Vivien faleceu²² – de inanição, em meio a drogas e bebidas alcólicas.

Em 1909, mesmo ano da morte de Vivien, Natalie Barney mudou-se para a 20, *Rue Jacob* – que veio a ser seu endereço em Paris por quase 60 anos. Ali, neste mesmo ano, iniciou seu salão literário – que, também, veio a acontecer por mais de meio século. Durante todos esses anos, muitíssimos nomes importantes do círculo artístico francês, e também internacional, passaram por ali: Lucie Delarue Mardrus, James Joyce, Isadora Duncan, Jean Cocteau, Gertrude Stein, Paul Valéry, Colette, Djuna Barnes, Rainer-Maria Rilke, Auguste Rodin, Dolly Wilde, Elisabeth de Gramont, Radclyffe Hall, Mata Hari, Janet Flanner, Vita Sackville-West, Romaine Brooks, Marguerite Yourcenar, Ida Rubenstein, Sylvia Beach, Adrienne Monnier e outros (BENSTOCK, 1986; FADERMAN, 1998).

O salão acontecia todas as sextas-feiras e, além das discussões literárias e trocas de ideias entre os convidados, Natalie propunha performances artísticas em seu jardim: teatro, *ballet*, leitura de poesias. Ela acreditava na performance artística como um método para educar, compartilhar ideias e conhecimentos, e as usava também para expor suas ideias feministas. Mesmo com a participação de diversos homens, era bastante clara a vontade da anfitriã em destacar os trabalhos de mulheres e, inclusive, criar um círculo sáfico (BENSTOCK, 1986). Esse círculo, de fato, concretizou-se e “funcionou como um grupo de apoio às lésbicas para permitir

²² Lillian Faderman (1998), assim como outras autoras, acredita que Vivien tenha internalizado os discursos propagados por autores homens como Baudelaire – da lésbica como uma criatura decadente e propensa aos vícios – e, assim, acabou auto-dramatizando sua própria vida.

que elas criassem uma autoimagem, a qual a literatura e a sociedade lhes negavam” (FADERMAN, 1998, p. 369).



Imagem 14 – Performance artística entre mulheres no jardim de Natalie Barney, em Paris, s/d. Bibliothèque Littéraire Jacques-Doucet, Paris. Fonte: <<https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context>>.

Justamente por esse desejo – que já vinha de muitos anos, no mínimo desde a ida para a Ilha de Lesbos, em 1904, com Renée Vivien – ela passou a abrigar, a partir de 1927, o que foi chamado de *Academia das Mulheres*²³. Esses encontros aconteciam em um dia diferente do salão literário e, apesar de também serem abertos aos homens, eram praticamente só mulheres que frequentavam (JAY, 1988). A *Academia das Mulheres* era um ambiente para dar visibilidade às mulheres escritoras, tanto as antepassadas quanto as contemporâneas; um lugar de encontro e muitas trocas entre mulheres; uma rede de apoio para artistas; e, também, uma possibilidade de ajudar a impulsionar, inclusive financeiramente, trabalhos ainda não publicados.

O *Ladies Almanack* (1928), de Djuna Barnes, é um exemplo de livro que foi lançado graças às doações de pessoas que faziam parte da *Academia das*

²³ O nome *Academia das Mulheres* era, provavelmente, uma crítica à Academia Francesa [*Académie Française*], a qual teve a primeira mulher admitida apenas em 1980 (JAY, 1988).

Mulheres. Ele foi publicado de forma privada e não existia a intenção de que fosse para o grande público – ao contrário de *Nightwood*, o livro mais conhecido da autora²⁴. Além do texto, a própria Djuna Barnes fez as ilustrações e, para os primeiros 50 exemplares, os desenhos foram pintados à mão pela autora. *Ladies Almanack* é um livro sobre o círculo de lésbicas daquela época em Paris, com diversas figuras que circulavam pelos salões da Natalie Barney.

Dame Evangeline Musset, a heroína de *Almanack* baseada em Natalie Barney, possui o compromisso de, ao longo da vida, resgatar mulheres dos perigos da heterossexualidade. A comunidade que Dame Musset cria é uma em que as mulheres não se afastam de si mesmas – de sua identidade e sexualidade – espelhando falsamente as imagens criadas para elas pelos homens que as desejam, mas uma comunidade na qual as mulheres têm valor em si e para si – porque são mulheres, não apenas porque se comportam como os homens determinaram que deveriam (BENSTOCK, 1986, p. 249).

Susan Sniader Lanser, citada por Benstock (1986), sugere que o *Ladies Almanack* cria uma cultura mitológica lésbica-feminista e que pode ser lido, também, como uma crítica radical ao patriarcado – reconhecendo que as escolhas sexuais são políticas²⁵. Entretanto, a própria autora, Djuna Barnes, teve dificuldades em reconhecer isso e o coloca apenas como uma sátira, uma comédia pela qual não tem muita consideração.

É importante mencionar que a figura de Natalie Barney foi bastante conhecida e influente naquela época e local. Além do *Ladies Almanack*, ela foi inspiração para personagens de diversos livros, entre eles: *The Pure and the Impure*, de Colette, e para a personagem Flossie, na série *Claudine* da mesma autora; *The Well of Loneliness*, de Radclyffe Hall, como Valérie Seymour; *The Angel and the Perverts*, de Lucie Delarue-Mardrus, como Laurette Wells; e inspirou Liane de Pougy a escrever *Sapphic Idyll*, além de *A woman appeared to me* e vários poemas de Renée Vivien. Também aparece em livros de escritores homens, como Rémy de Gourmont e Ronald Firbank.

Radclyffe Hall e Djuna Barnes parecem ter admirado a forma que Natalie encarava a vida e a liberdade que possuía perante sua sexualidade, que era vivida

²⁴ Ao contrário de *Ladies Almanack*, *Nightwood* foi escrito para o grande público e, talvez por isso, buscou preencher as expectativas da lésbica como uma sofredora (FADERMAN, 1998).

²⁵ A ideia de “o pessoal é político” é muito importante para as feministas dos anos 1970, como será visto no último capítulo deste trabalho.

aberta e tranquilamente. Entretanto, elas não foram capazes de compartilhar isso em suas próprias vidas (JAY, 1988) e, especialmente, em suas escritas que retratavam a homossexualidade feminina – como em *The Well of Loneliness*, de Hall, observado no subcapítulo anterior, e em *Nightwood*, de Barnes, comentado em nota anteriormente.

Apesar de ter proporcionado tantas imagens positivas para algumas escritas, não só por sua personalidade mas também por seus feitos, muitos escritores e biógrafos deram ênfase apenas às fofocas, aos romances, infidelidades e agitações sociais da vida de Barney. Além disso, tanto é falado sobre sua vida e suas preferências sexuais, que se esquece também de abordar seu legado como escritora e fomentadora das artes. Ela produziu, além de extensa pesquisa sobre escritoras antepassadas, mais de 20 volumes que incluem poemas, peças, epigramas, ensaios e um romance. Entretanto, “seu trabalho permanece não lido, quase todo não traduzido, e sua autobiografia ainda não foi publicada”²⁶ (BENSTOCK, 1986, p. 272).

Segundo Faderman, as três principais publicações sobre a vida de Barney – *Ladies Bountiful* (1968), de William Garland Rogers, *Portrait of a Seductress* (1986), de Jean Chalon, e *The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney* (1976), de George Wickes – dão ênfase ao seu lesbianismo como um fenômeno sexual e mostram seu “ávido apetite pela conquista sexual” (FADERMAN, 1998, p. 370). Nessas obras, ela é descrita como uma *Don Juan feminina* e os autores reduzem sua vida aos sucessivos romances com outras mulheres – embora tenham sido importantes, especialmente por que era o estilo de vida escolhido e defendido por ela, a forma como são abordados parece equivocada. Apesar de os amores serem centrais na vida e nas cartas de Barney – e seria um equívoco separar esses componentes tão entrelaçados em categorias exclusivas – parece possível, segundo Benstock (1986), que sejam lidos de forma diferente.

Wickes, ainda, ao chamá-la de “a Safo moderna” (WICKES apud BENSTOCK, 1986, p. 271), estava apenas comparando as preferências sexuais de ambas, e não a excelência de seus trabalhos literários e a significância de seus

²⁶ Se poucos de seus trabalhos foram traduzidos para o inglês, para o português é ainda mais difícil – até onde eu tive acesso, não foram feitas traduções de seus trabalhos, tampouco de suas biografias, para o português. E sua autobiografia segue, aparentemente, não publicada.

esforços para criar uma comunidade artística de mulheres (BENSTOCK, 1986). Ademais, descrevê-la como “Don Juan feminina”²⁷, sob uma perspectiva masculina e masculinista, é desconsiderar muito do que ela procurou fazer: “Natalie tentou ensinar cada uma dessas mulheres a amar de maneira *diferente*” (BENSTOCK, 1986, p. 276).

Ao contrário de uma infidelidade insolente, ela era totalmente sincera com os próprios sentimentos e, conseqüentemente, oferecia uma relação mais honesta às suas parceiras. Natalie esperava que suas amantes fossem verdadeiras e que também respeitassem o tempo da paixão e da atração sexual (BENSTOCK, 1986). Em alguns relacionamentos essa proposta acabou frustrada mas, em outros, foi possível – o que gerou, inclusive, boas e duradouras amizades. Afinal, “Natalie valorizava a amizade acima de tudo, e suas opiniões sobre as próprias habilidades referentes a amizade são bem conhecidas” (BENSTOCK, 1986, p. 277).

No entanto, sua decisão de não se prender a relacionamentos estritamente monogâmicos não foi algo facilmente compreendido pela maioria das pessoas, inclusive algumas de suas amantes (como foi visto em relação a Renée Vivien). Contudo, Natalie teve dois relacionamentos de longa data: com Élisabeth de Gramont e com Romaine Brooks.

Élisabeth de Gramont, Duchess of Clermont-Tonnerre, oriunda da alta aristocracia francesa, era também escritora. Elas se conheceram em 1909 e começaram um relacionamento em 1910. Lily, como também era chamada, compreendeu – embora não facilmente – as necessidades de Natalie e também viveu de forma não-monogâmica. As duas mantiveram o relacionamento até a morte de Lily, em 1957.

Natalie Barney e Romaine Brooks se conheceram em 1916. Romaine já estava totalmente apaixonada por Natalie quando descobriu que esta estava em um relacionamento com Élisabeth de Gramont há aproximadamente sete anos. Todavia, “agora que Brooks encontrou o amor de sua vida, ela não tinha intenção de perdê-lo.

²⁷ Na biografia *Portrait of a Seductress*, de Jean Chalon, Natalie Barney é descrita como o exemplo perfeito de uma Don Juan feminina, como alguém que seduz e mantém suas “presas”. Entretanto, como aponta Benstock (1986), ela não tentava fazer de suas amantes suas presas – o que acontecia, muitas vezes, era de suas amantes não conseguirem aceitar a visão libertária de Natalie.

Mas, como Romaine logo descobriria, amar Natalie vinha com seu próprio conjunto de complicações. Não seria simples” (LANGER, 2015, p. 90).

Apesar de algumas dificuldades, Brooks aceitou o estilo de vida de Natalie e elas tiveram o relacionamento mais longo da vida de ambas: mais de 50 anos juntas. Elas compartilharam leituras, viajaram juntas e, na maior parte do tempo, viveram em cidades separadas. No próximo subcapítulo, abordo mais detalhadamente a vida e obra de Romaine Brooks.



Imagem 15 – Natalie Barney e Romaine Brooks, ca. 1916. George Wickes Collection, University of Oregon Libraries. Fonte: “Romaine Brooks – a Life”, Cassandra Langer, 2015.

Por fim, é importante destacar que, em praticamente todos os sentidos, Natalie Barney escolheu a vida que levou; nenhum aspecto de sua existência foi deixado ao vento²⁸. Ela foi, provavelmente, a figura lésbica mais reconhecida e influente do período modernista, especialmente no sentido de não esconder sua sexualidade e por recusar-se a ser definida por homens e resumida a uma “doente congênita”. Entretanto, como alerta Faderman, ela não estava sozinha:

²⁸ É importante destacar, entretanto, que muitos desses feitos foram possíveis pelo fato de Natalie Barney ter herdado uma grande quantia em dinheiro e poder usufruir disso durante toda sua vida. O mesmo acontece com muitas que citei ou citarei durante esta dissertação, como Romaine Brooks e Elisabeth de Gramont.

As histórias literárias inglesa, francesa e americana contêm uma longa lista de mulheres, incluindo Sylvia Beach e Adrienne Monnier, Margaret Anderson e Georgette LeBlanc, H.D. e Bryher, as quais fizeram suas próprias vidas e geralmente davam pouca credibilidade às imagens absurdas em relação às lésbicas e a como elas *deveriam ser* (FADERMAN, 1998, p. 373).

Algumas dessas mulheres foram retratadas por outras que, também lésbicas, buscavam novas representações de seus pares. Assim, inicia-se uma tentativa de criação do que pode ser chamado de identidade, ou identidades, lésbicas.

2.3 Romaine Brooks e a nova imagem visual da mulher lésbica

Autorrepresentação e autodefinição são essenciais para um ser autônomo²⁹. Quando alguém não tem poder para nomear-se, geralmente algum outro sujeito o fará. Isso é o que aconteceu praticamente em toda a historiografia das mulheres – fomos definidas por homens. A mulher lésbica possui um agravante ainda maior, como já foi visto no capítulo anterior. Como criar uma imagem do que era inicialmente invisível e, posteriormente, negado?

As teorias do *terceiro sexo* e da *invertida*, bastante difundidas pelos médicos e especialistas da época, foram, segundo Chadwick (2012), baseadas em ideais homofóbicos. Apesar disso, foram esses discursos que podem ter impulsionado, embora controversamente, o início de um processo de busca pelo lugar e pela imagem da mulher homossexual – realizada, fundamentalmente, pelas próprias lésbicas. Esse movimento pode ter possibilitado, ainda, que elas quebrassem o molde praticamente assexual das amadas românticas dos séculos anteriores (CHADWICK, 2012). O campo das artes se mostrou um lugar prolífero para tal missão: “as artes prometeram a essas mulheres algo que os domínios da ciência, indústria e política ainda as negavam: autodeterminação” (LATIMER, 2005, p. 18).

²⁹ Autonomia é um conceito filosófico, sociológico e, desde a Era Moderna, é considerado um valor fundamental para emancipação do indivíduo na sociedade ocidental. A partir dele pode-se reivindicar a aquisição e a sustentação dos direitos da pessoa, na esfera privada, e do indivíduo, na esfera política e social. A partir da perspectiva do sociólogo Émile Durkheim, é necessário que o indivíduo tenha condições de pensar e agir de modo crítico para com os costumes, regras ou leis sociais que já não lhe parecem de acordo com a forma como a sociedade está empiricamente organizada. Dessa forma, é possível que, praticando-se a autonomia, se possa então propor formas novas e mudanças que ajustem a sociedade a seu ideal, aproximando-as (SCHÜTZ, 2015).

Romaine Brooks é considerada uma das primeiras artistas visuais a direcionar seu trabalho conscientemente para gerar uma nova imagem visual da mulher lésbica (CHADWICK, 2012). Ela retratou muitas personalidades que participavam dos círculos artísticos europeus do início do século XX – especialmente na França, Itália e Inglaterra –, assim como alguns anônimos e pessoas da alta aristocracia. Nesta dissertação serão destacados especialmente os autorretratos da artista e retratos feitos de outras mulheres lésbicas – entre elas, amigas e amantes.

Romaine Brooks³⁰ nasceu em Roma, na Itália, em 1874, com o nome de Beatrice Romaine Goddard. Ela era filha de um casal norte-americano e seu pai, alcóolatra, abandonou a família logo depois do nascimento de Romaine. A mãe, Ella, rejeitou-a desde o princípio e era dedicada ao irmão mais velho, St. Mar, o qual sofria de problemas mentais. Romaine teve uma infância complicada, muitas vezes deixada aos cuidados de outras pessoas fora da família. Desde a infância, Brooks demonstrou um grande interesse pelo desenho – e, para desenvolver essas habilidades, foi enviada para uma escola na Suíça. Em 1895, logo depois de completar 21 anos, ela rompeu com a mãe e foi morar em Paris e, posteriormente, em Roma.

Na Itália, conseguiu ingressar na *Scuola Nazionale*, onde foi a única mulher da turma. Como era comum na época, as mulheres não tinham acesso às aulas de modelo nu – na *London's Royal Academy* e nos EUA, por exemplo, o modelo vivo das aulas para mulheres eram vacas, não humanos (LANGER, 2015). Em decorrência da situação, e também por questões financeiras, ela foi viver em Capri, onde encontrou uma comunidade de artistas e começou a vender seus primeiros quadros. Com esse dinheiro, teve a possibilidade de retornar a Paris e ingressar na *Academie Colarossi*, uma das poucas escolas que aceitava mulheres.

Foi nesse período que Romaine teve a notícia da morte do irmão e, dez meses depois, da morte da mãe. Com isso, ela herdou uma quantia muito grande em dinheiro e, de uma hora para outra, viu-se com uma enorme fortuna. Sem saber o que fazer com tamanha quantidade, ela distribuiu entre os amigos e ajudou a pessoa que mais precisava, o também homossexual John Brooks, com quem acabou se casando. A união durou pouco tempo e, logo depois, Romaine alugou um

³⁰ Para compor as informações biográficas de Romaine Brooks, utilizei o livro *Romaine Brooks – A Life*, de Cassandra Langer (2015).

estúdio em Londres para se concentrar na pintura. Neste primeiro momento, nos no início do século XX, suas pinturas e desenhos pareciam uma tentativa de curar os traumas carregados ao longo da vida (LANGER, 2015).

Nesta dissertação, entretanto, não aparecerão as pinturas desses anos iniciais. Aqui estarão concentrados retratos especialmente da segunda e terceira década do século XX.



Imagem 16 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Au bord de la mer, Self-Portrait*, 1912. Óleo sobre tela, 105,1 x 68 cm. Fonte: Musée National de la Coopération Franco-Américaine, Blérancourt, França <<http://musee.louvre.fr/>>.

No autorretrato de 1912, Romaine encara firmemente a espectadora³¹. Contudo, não parece haver um tom de afirmação ou certeza; é como se ela estivesse nos perguntando algo, aguardando uma resposta. Os cabelos curtos estão ao vento e, ao fundo, a paisagem é de um horizonte – com o mar e um céu nublado. Ela veste uma grande capa cinza escura, com as extremidades mais claras, e, ainda, destaca-se a grande gola branca da camisa que está encoberta. As cores são totalmente harmoniosas: tudo em uma escala de cinzas, com toques de púrpura.



Imagem 17 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Self-Portrait*, 1923. Óleo sobre tela, 120 x 66cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

³¹ Como foi especificado no capítulo anterior, usarei as noções de espectadora e observadora no feminino, pois interessa-me o olhar horizontal e entre mulheres, desde a mulher que produziu a arte, a retratada e a receptora da obra. Apesar de ter consciência de que homens também terão acesso ao trabalho – sendo eles, assim, também leitores e espectadores – insisto em usar esses termos no feminino, pois acredito que o artigo masculino não é neutro e universal, como por muito tempo tentaram nos fazer crer.

Em seu autorretrato de quase uma década depois, a postura já se mostra distinta. Apesar de o primeiro retrato já demonstrar uma figura deslocada dos padrões de feminilidade, este último, de 1923, apresenta um modelo radicalmente diferente do que era concebido como subjetividade e representação feminina na época. Segundo Latimer (2005), Romaine incorpora as figuras do dândi e do *flâneur*³² – ou seja, ela se apropria de um estilo que, anteriormente, só se considerava fazer sentido para homens. Para Yazan (2011), Brooks transforma as conotações masculinas da figura do dândi em uma sexualidade homoerótica feminina – em uma época em que a lésbica existia apenas como uma inexpressiva versão da homossexualidade masculina. A obra em questão é, portanto, “um exemplo marcante da revisão feminina – e, mais especificamente, lésbica – da artista sobre a estética do dândi e da figura do *flâneur*” (LATIMER, 2005, p. 45).

Self-Portrait (1923) é sua obra mais conhecida e reproduzida – desde a época em que foi feita até contemporaneamente (LATIMER, 2005). Na imagem a artista aparece com um chapéu que quase esconde os cabelos curtos, veste uma camisa branca, que aparece sutilmente embaixo de uma longa capa preta, e suas mãos estão cobertas por luvas aparentemente pesadas. Apesar da camisa encoberta, a gola chama certa atenção, por ser praticamente um ponto de luz em comparação ao preto e aos diversos tons de cinza que compõem o resto da imagem. As cores e parte da vestimenta são, portanto, bastante similares às que aparecem no autorretrato anterior. O plano de fundo, entretanto, modificou-se significativamente: o estimulante horizonte anterior transforma-se, agora, em ruínas de um país que enfrentou a guerra.

Os olhos de Romaine estão levemente escondidos pela sombra do chapéu. A sombra, todavia, não nos impede de enxergar seu olhar marcante que, desta vez, parece mais afirmar do que perguntar: assegurar sua figura e personalidade como uma lésbica. Segundo Latimer (2005), a ênfase nos olhos parcialmente ocultos

³² De acordo com Bernardete Marantes, O *flâneur* é uma leitura que Charles Baudelaire fez do dândi inglês (esse surge com a geração de Byron, na Inglaterra, entre 1800-1820), inaugurando-o na França do Segundo Império (1853-70), especificamente como um agente urbano das ruas da Paris reformada e modernizada por Haussmann, na segunda metade do século XIX. Baudelaire atribuiu a esse novo personagem masculino e insubordinado às convenções morais e sociais, a atividade de percorrer a cidade a esmo apenas para fruir do espetáculo da urbe industrializada, “caótica”, movimentada por máquinas e pelo anonimato das multidões. Essas incursões do *flâneur* pela cidade serviriam de alimento direto à obra do artista moderno, que se alimenta do movimento e ruídos das ruas e do fluxo infinito da massa de transeuntes (MARANTES, 2011).

mostra um sujeito privilegiado, como o *flanêur*, que observa sem ser observado. Existe uma ênfase, também, ao redor da boca – o que, conforme analisa Latimer, sugere uma articulação da fala; uma mulher que se pronuncia. A mão direita da artista também possui um lugar privilegiado no quadro, o que pode ser lido, juntamente com os outros elementos, como “um sujeito feminino que domina sua própria representação” (LATIMER, 2005, p. 53).

Apesar de toda a vestimenta considerada masculina para a época, a figura é claramente a de uma mulher. Isso é evidenciado, ainda de acordo com Latimer (2005), pelo vermelho dos lábios e das maçãs do rosto. Lucchesi³³, citado por Hernández-Mora (2009), afirma que, ao adotar uma masculinidade feminizada, Romaine busca destacar sua homossexualidade e, ainda, “minar a teorizada criatividade artística puramente heterossexual e, simultaneamente, explorar as possibilidades de uma identidade visual lésbica” (LUCCHESI apud HERNÁNDEZ-MORA, 2009, p. 255). Ao buscar essa identidade, a artista apresenta uma série de obras que “articula visualmente a relação da lésbica moderna com a literatura médica contemporânea sobre homossexualidade, bem como com tradições pictóricas que desestabilizam as categorias de masculinidade e feminilidade” (CHADWICK, 2012, p. 300).

Romaine Brooks conhecia as teorias dos sexólogos e, assim, Latimer (2005) arrisca a dizer que ela não se identificava com esses discursos. Através de algumas cartas enviadas à Natalie Barney, ela admite que o uso de ternos e de roupas consideradas masculinas era intencional, estratégico e teatral – e não uma expressão involuntária de sua “alma invertida” (LATIMER, 2005, p. 62). No autorretrato em questão, portanto, a pintora

configura seu corpo por meio de maquiagem e figurino, de maneiras que negam qualquer relação sintomática entre figurino e gênero, aparência externa e verdade interior – e, portanto, as explicações biológicas da identidade sexual promovidas por sexólogos como Ellis (LATIMER, 2005, p. 61).

Ademais, o estilo à *la garçonne* estava em voga naquela época e muitas mulheres passaram a adotá-lo. Em debates sobre gênero e sexualidade no pós Segunda Guerra, o estilo *garçonne* foi alternadamente descrito como um sintoma e

³³ Não foi possível obter acesso ao documento original: LUCCHESI, Joe. “Romaine Brooks, the dandy in Me”, p. 164, in FILLIN-YEH, Susan: Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture. New York University Press. New York and London, 2001.

como uma causa do feminismo e do lesbianismo (LATIMER, 2005). O estilo adotado por Romaine, portanto, carregava o peso simbólico de uma já difundida crise social em relação aos papéis de gênero: “As imagens da feminilidade intelectualmente e fisicamente poderosa e da Nova Mulher lésbica do início do século XX se cruzam nas pinturas de Brooks, as quais baseiam-se nas imagens dos *cross-dressing*” (CHADWICK, 2012, p. 301). Esse é o caso, por exemplo, do autorretrato:

Com este autorretrato, e com suas escolhas estéticas e de moda em geral, Brooks não apenas imaginou um novo tipo de sujeito de elite, mas também contribuiu para a resignificação de um pastiche de pistas visuais que permitem que lésbicas da classe alta se identifiquem e se reconheçam. No mesmo golpe, Brooks adaptou o manto da genialidade artística para se adequar a um perfil inteiramente novo: o de uma mulher (LATIMER, 2005, p. 45).

Romaine tinha muitas críticas em relação à maneira como as mulheres artistas eram vistas e, por isso, evitava exposições apenas de artistas mulheres. Ela decidiu, por exemplo, não fazer parte das exposições organizadas pela associação de *Mulheres Artistas Modernas*³⁴. Como já foi apresentado no primeiro capítulo, existia um estigma muito grande em relação às mulheres pintoras: o amadorismo. Brooks queria distanciar-se ao máximo desse estereótipo, talvez justamente por ter enfrentado tantas dificuldades como mulher no início de seus estudos.

Sua mostra individual de estreia foi em 1910, em Paris, na Galerie Durand-Ruel – mesma galeria onde foi realizada a primeira mostra dos Impressionistas. Nessa exibição, a maioria das obras apresentadas por Romaine eram retratos de mulheres, os quais evocavam a melancolia e o erotismo mórbido dos poetas simbolistas (CHADWICK, 2012). As pinturas apresentavam uma paleta de cores bastante restrita, em tons de cinza – característica que acompanha a artista por praticamente toda a sua carreira. Na exposição havia, também, a obra *Azalées Blanches*, a primeira de uma série de pinturas de nus femininos com o corpo esguio, peitos pequenos e pose reclinada (CHADWICK, 2012).

³⁴ A *Société des femmes artistes modernes* (FAM), era uma associação de artistas francesas, que organizou salões anuais entre 1931 e 1938, em Paris, e dos quais participaram artistas como Marie Laurencin e Tamara de Lempicka.



Imagem 18 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Azalées Blanches*, 1910. Óleo sobre tela, 151,1 x 271,7 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

Ida Rubinstein, dançarina russa com quem Romaine teve um relacionamento que durou por, pelo menos, três anos, era sua modelo favorita para esses nus. Em suas memórias, Brooks refere-se a Ida como *irmã de Olympia*. *Olympia*, de Manet, assim como *La Maja Desnuda*, de Goya, podem ter sido referências para a pintura de *Azalées Blanches* – apesar de utilizarem a iconografia da mulher deitada, muitas vezes objetificada, presente em diversas obras ao longo da História da Arte.

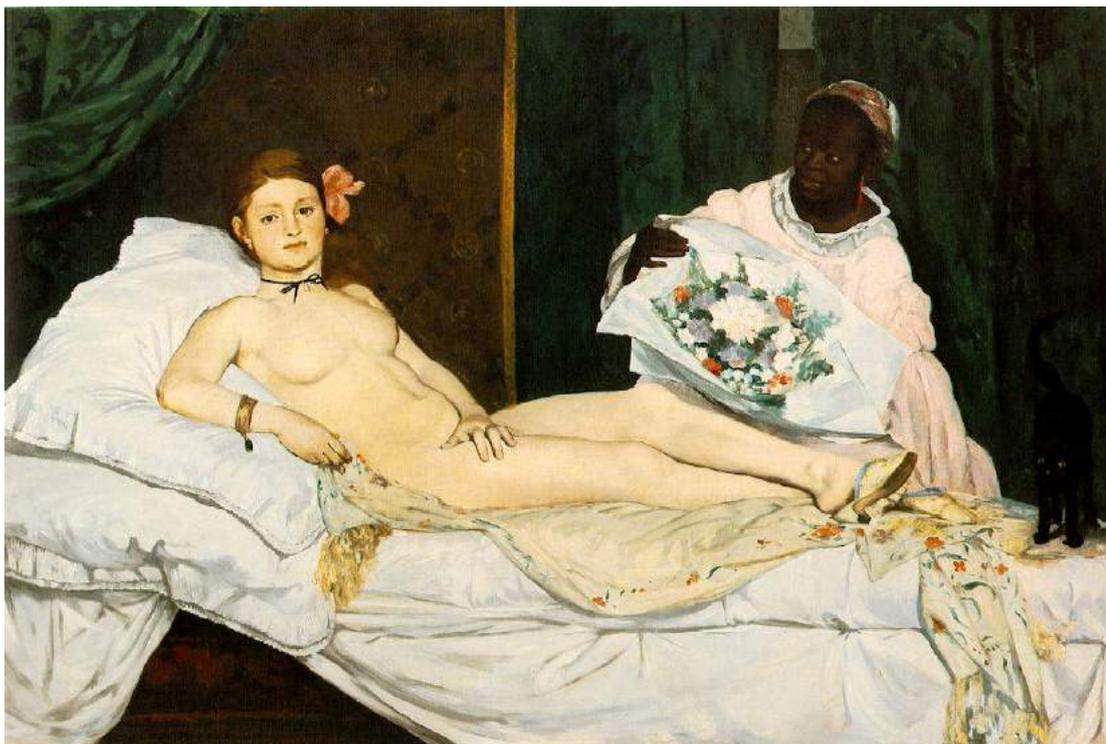


Imagem 19 – Édouard Manet (1832-1883). *L'Olympia*, 1863. Óleo sobre tela, 130,5 cm x 190 cm.
Fonte: Musée d'Orsay Collection <<https://m.musee-orsay.fr>>.



Imagem 20 – Francisco de Goya (1746-1828). *La Maja Desnuda*, 1795-1800. Óleo sobre tela, 97,3 x 190,6 cm. Fonte: Colección del Museo Nacional del Prado <<https://www.museodelprado.es>>.

O que diferencia os nus pintados por Romaine de qualquer outra obra, principalmente as realizadas por homens, é que são feitos por uma mulher lésbica olhando para outra mulher – esta também lésbica ou bissexual.

A orientação de Brooks ao corpo feminino vem de sua própria experiência física como mulher e lésbica, dos sentimentos espontâneos compartilhados em seu próprio corpo, e não da resposta treinada que um artista foi encorajado a ter em relação a um corpo feminino nu (LANGER, 2015, p. 72).

Isso se intensifica ainda mais com o fato de a modelo ser sua própria amante. Parece-me perceptível a diferença entre os quadros em questão: nas pinturas feitas por artistas homens, a personagem é convidativa – ela fita o espectador, supostamente masculino, e o convida a olhar e a desejar o seu corpo, como um objeto sexual a seu dispor. Nos quadros de Romaine, contudo, existe algo diferente: a retratada está à vontade com seu próprio corpo e com quem a observa – neste caso, a retratista. A modelo não parece convidar alguém de fora, ela está confortável e apenas sentindo aquele momento de intimidade – com ela mesma ou, como pode ser sugerido, entre as duas amantes.



Imagem 21 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Le Trajet*, c. 1911. Óleo sobre tela, 115,2 x 191,4 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

Em *Le trajet*, por exemplo, Langer (2015) acredita que Brooks está deliberadamente tornando visível uma sexualidade lésbica: “ela está conectando sexo com a morte, um tropo familiar na arte europeia, mas de uma maneira nova e surpreendente” (LANGER, 2015, p. 72). A pintora está, ainda, “desafiando suas espectadoras a compartilhar um espaço erótico 'imoral', um espaço lésbico representando desejo e gratificação pelo mesmo sexo” (LANGER, 2015, p. 72). Além disso, o título da obra sugere uma jornada – poderia ser este um trajeto até uma visibilidade possível do amor entre mulheres?



Imagem 22 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Ida Rubinstein*, 1917. Óleo sobre tela, 119,1 x 94 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.



Imagem 23 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *La France Croisée*, 1914. Óleo sobre tela, 120 x 84 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

Ida Rubinstein aparece em muitos trabalhos de Romaine Brooks; mas destaque, ainda, os seguintes retratos: *Ida Rubinstein*, de 1917, e *La France Croisée*, 1914. As duas pinturas são muito parecidas em termos formais – cores da paleta típica de Romaine, além da posição e direção do olhar – porém, em conteúdo, o último não é apenas um retrato. *La France Croisée* não mostra a bailarina Ida, mas sim uma figura heroica. Romaine e Ida estavam juntas no momento em que a guerra eclodiu, elas estavam em meio a uma viagem pela Suíça e, no momento em que souberam da notícia, voltaram imediatamente a Paris (LANGER, 2015). Romaine se posicionava claramente de forma contrária à guerra, mas, durante determinado período, trabalhou voluntariamente em um serviço de ambulância. Ida, por sua vez, deixou de lado as sapatilhas de *ballet* e trabalhou arduamente como enfermeira – ela transformou o Hôtel Carlton, em Montmartre, Paris, em um hospital para as tropas aliadas (LANGER, 2015). O signo da cruz vermelha, que se destaca na pintura, em conjunto com o fundo – uma cidade em chamas – deixa a mensagem e

visão compartilhada por ambas: de “resistência não-violenta e restauração da civilidade” (LANGER, 2015, p. 76).

Natalie Barney também era pacifista e se opunha fervorosamente à guerra. Romaine e Natalie se conheceram durante a Primeira Guerra Mundial, entre 1915 e 1916, e, como citado no subcapítulo anterior, elas mantiveram o relacionamento por mais de 50 anos. No seu retrato feito por Brooks, Barney aparece de frente, encarando quem a olha. Ela está por trás de uma mesa que contém papéis – provavelmente para indicar seu *status* de escritora – e, acima, há uma estatueta de cavalo galopante – que poderia aludir à personalidade libertária de Natalie, além do fato desse animal representar um importante companheiro histórico da Amazona, personagem que dá título à obra.



Imagem 24 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Natalie Barney, L'Amazone*, 1920. Óleo sobre tela, 86 x 65 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

L'Amazone, de 1920, foi feito durante uma viagem de Natalie com Lily de Gramont, sua outra amante. Segundo Langer (2015), o retrato era uma carta de amor de Romaine para Natalie, e esta entendeu perfeitamente como um contrato visual de casamento entre elas. A pintura possui cores um pouco mais suaves que o usual de Brooks, predominando em todo o quadro uma tonalidade inclinada para o magenta.

Nessa busca para construir uma nova representação visual de mulheres lésbicas modernas, Brooks retratou diversas mulheres do seu círculo e, ainda, criou imagens poderosas de amazonas e guerreiras – isso inclui, por exemplo, as obras *L'Amazone* e *Chasseresse*. Esta última mostra uma caçadora, na qual estão presentes tanto aspectos sensuais como mitológicos. Ainda, “a linha firme e os planos amplos do forte perfil e posição da figura contra uma paisagem acidentada transmitem seu poder e autoridade” (SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM, documento eletrônico não paginado). Apesar de não se saber ao certo quem é a modelo, existem pistas de que poderia tratar-se da escritora e artista Elizabeth Eyre de Lanux, uma das amantes de Natalie Barney durante os anos 1920.



Imagem 25 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Chasseresse*, 1920. Óleo sobre tela, 130.5 x 97.5 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

Renata Borgatti au Piano é outro retrato, também de 1920, que mostra uma amante de Romaine e que inclui, imagetivamente, as habilidades artísticas da retratada. Em termos de composição, Chadwick (2000) aproxima a pintura com a obra *At the Piano* (1858-1859), de Whistler. Romaine possuía, de fato, grande influência do pintor norte-americano: “de todos os pintores daquele período, o que eu mais admirava, com certeza, era Whistler” (BROOKS apud LATIMER, 2005, p. 59).



Imagem 26 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Renata Borgatti au Piano*, ca. 1920. Óleo sobre tela, 141,7 x 188,7 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.



Imagem 27 – James McNeill Whistler (1834-1903). *At the Piano*, 1858-1859. Óleo sobre tela, 67 x 91,6 cm. The Taft Museum of Art, Cincinnati, EUA. Fonte: Taft Collection <<https://taftmuseum.org>>.

Outro retrato importante para pensar em uma representação da mulher lésbica é *Una, Lady Troubridge*, de 1924. Una Vincenzo, Lady Troubridge (1887-1963) era uma escultora e tradutora britânica – foi ela quem introduziu os trabalhos de Colette ao público inglês. Una foi companheira da escritora Radclyffe Hall durante muito tempo – por volta de 30 anos, até a morte de Hall. O casal tinha uma verdadeira paixão por cachorros, especialmente da raça *dachshunds*, os quais elas criavam e inscreviam em competições.

No retrato feito por Romaine, Una está vestida dentro do estereótipo do dândi e com roupas tidas como masculinas ou como trajes das novas mulheres. Seu cabelo é curto, *à la garçonne*, e ela encara a observadora usando um monóculo. Sua sobrancelha arqueada dá um ar de firmeza ao olhar. Seu rosto e lábios avermelhados, assim como o plano de fundo, que conta com um verde esmeralda, proporcionam uma visão geral um pouco mais colorida do quadro – em contraposição à maioria das pinturas de Brooks. Una está acompanhada, ainda, de dois cachorros *dachshunds*.

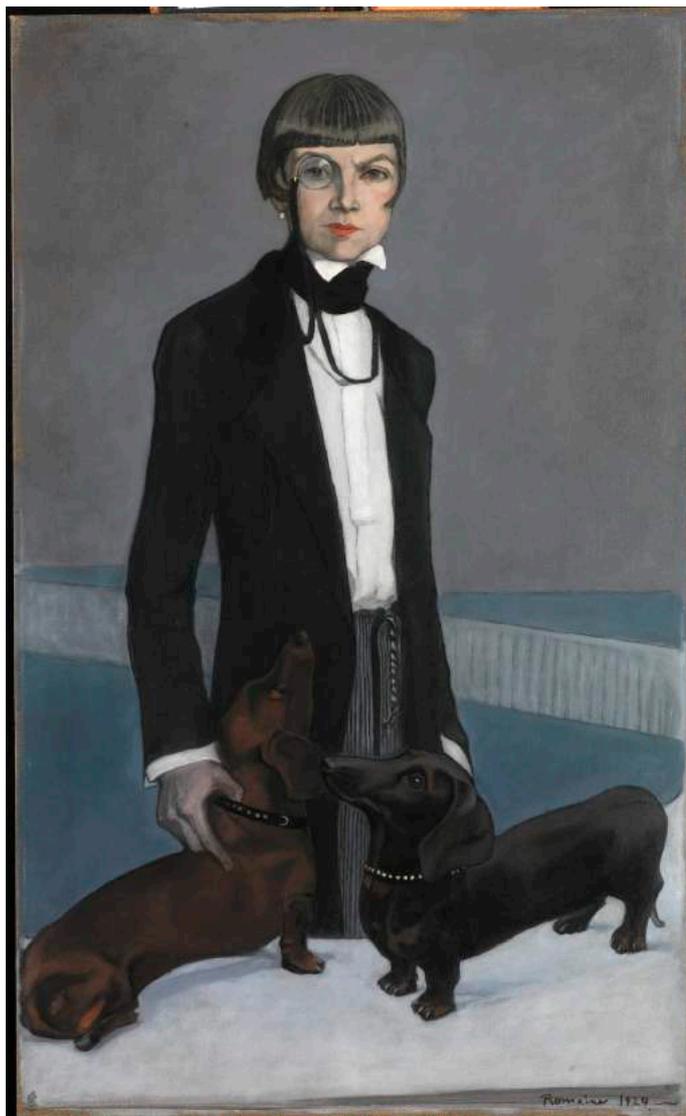


Imagem 28 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Una, Lady Troubridge*, 1924. Óleo sobre tela, 127,3 x 76,8 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

De acordo com Latimer (2005), os dois cachorros podem significar um casal do mesmo sexo; e suas coleiras – especialmente em relação ao lenço no pescoço da retratada – podem expressar laços: pois eles foram um presente dado por sua amante, Radclyffe Hall. Ainda segundo Latimer (2005), o monóculo é significante de uma aristocracia e, também, de uma identidade lésbica. Langer (2015), por sua vez, destaca que o monóculo, além de denotar a identidade sexual, pode sugerir uma forma alternativa de ver o mundo. Há concordância entre as duas autoras, portanto, de que o monóculo era, naquela época, um acessório para indicar o *status* de lésbica. Mais um indício disso é que existia, em Paris, um bar chamado *Le Monocle*,

muito frequentado por mulheres homossexuais. Na fotografia de Brassai, é possível verificar que muitas delas estavam, de fato, usando monóculos.



Imagem 29 – BRASSAI (1899 -1984). *Le Monocle*, c. 1930. Fonte: <<https://rarehistoricalphotos.com/le-monocle-1932/>>.

O último retrato feito por Romaine Brooks que será abordado neste estudo é o de *Élisabeth de Gramont, duquesa de Clermont-Tonnerre*, também amante de Natalie Barney durante muitos anos. Lily está retratada em frente à sua casa na rua Raynouard e expressa tudo o que cenário representa: riqueza, propriedade e privilégio (LANGER, 2015). De acordo com Langer, Lily demonstra, neste retrato, vitalidade feminina e erotismo lésbico. A flor em seu casaco significa, provavelmente, suas ligações com o partido comunista – Lily era considerada a duquesa vermelha, devido a seu posicionamento político.



Imagem 30 – Romaine Brooks (1874 - 1970). *Elisabeth de Gramont, Duchesse de Clermont-Tonnere*, ca. 1924. Óleo sobre tela, 87 x 66 cm. Musée Carnavalet, Paris, França. Fonte: <<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-d-elisabeth-de-gramont-1875-1954-duchesse-de-clermont-tonnerre#infos-principales>>.

Apesar de alguns escritores insistirem nas situações de ciúmes entre as duas – por causa da Natalie Barney, amante de ambas – Lily e Romaine foram amigas e nutriam um respeito mútuo. Langer (2015) acredita que, pela grande consideração que Romaine tinha por Lily, ela decidiu retratá-la como “uma heroína feminina encarregada de seu próprio destino” (LANGER, 2015, p. 131). O retrato esteve pendurado por muitos anos na casa de Natalie Barney.

É Lily de Gramont, inclusive, quem escreve a introdução do livro *Romaine Brooks: Portraits, tableaux, dessins* (1952), organizado por Natalie. No texto inicial, Lily descreve Romaine de forma a afirmar a ideia da artista como uma *outsider* privilegiada “indiferente a honras e depoimentos de reconhecimento” (LATIMER, 2005, p. 53) e destinada a “manter-se uma estranha em qualquer lugar que fosse” (*Ibidem*). Ainda, coloca Brooks como uma pintora que, pela força de sua

marginalidade – incluindo a sexual – se mantém livre; ela sente-se confortável em ambos: em nenhum lugar e em qualquer lugar.

Romaine foi, de fato, frequentemente marginalizada em narrativas tradicionais da história da arte moderna em decorrência de sua decisão em trabalhar primariamente como retratista e por seu aparente desinteresse nas inovações estilísticas e movimentos que definiram a *avant-garde* modernista (CHADWICK, 2012). No entanto, “embora ela tenha sido apresentada como relativamente intocada pelo fervilhar modernista que a rodeava em Paris na década de 1910, as próprias pinturas sugerem um diálogo mais autoconsciente com tendências de vanguarda” (CHADWICK, 2012, p. 300).

Além do mais, seu uso das cores é totalmente relevante e demonstra uma significativa maturidade artística. Como supõe Langer (2015), Romaine pode ter usado as cores como um código para desvendar os segredos que suas pinturas guardavam: “Brooks alcança continuidade emocional por variações sutis de tons que evocam um fluxo contínuo de possíveis significados através de sutis nuances de cor” (LANGER, 2015, p. 135). Ainda, na sua recusa em conformar-se com as convenções esperadas em relação ao retrato, a artista “era, de sua própria maneira, tão radical e desafiadora quanto qualquer um dos novos movimentos de vanguarda que surgiram na primeira metade do século XX” (*Ibidem*).

Marie Laurencin é outra artista do período moderno que pode ter sido obscurecida justamente pelo conteúdo de suas obras, além de sua estética que, por sua vez, era considerada mais *feminina*.

2.4 Marie Laurencin e a utopia de uma comunidade de mulheres

Romaine Brooks tinha a intenção de distanciar-se do que era conceituado como “pintura feminina”³⁵, enquanto Marie Laurencin acabou sendo classificada, muitas vezes, como uma pintora possuidora de dotes femininos. É possível crer que isso devia-se significativamente à paleta de cores comumente utilizada em suas

³⁵ No subcapítulo A Mulher Artista, na primeira parte desta dissertação, comentei sobre o que era considerado “pintura feminina” e como esse rótulo foi usado para menosprezar os trabalhos artísticos feitos por mulheres.

obras, geralmente tendo como base cores claras e tons pastel, e ainda devido aos temas abordados – interações sutis entre mulheres, que, diante de uma visão tradicional e patriarcal, não eram concebidas como possíveis relações lésbicas, mas sim como trocas de carinho entre amigas ou irmãs.

É importante problematizar, entretanto, o significado do termo “feminino”. Segundo a escritora e feminista chilena Margarita Pisano (2004), a feminilidade é uma invenção masculina para manter as mulheres submissas e obedientes às normas patriarcais. Portanto, meu foco de análise sobre as obras de Marie Laurencin – bem como sobre obras de outras artistas – se distancia da associação/conexão com o adjetivo “feminino”; mas volta-se para produções artísticas feitas por mulheres lésbicas a partir de suas experiências como tal. Afinal, “os interesses das mulheres não têm nada a ver com os interesses da feminilidade. Devemos deixar claro que a feminilidade é uma construção organizada dentro da masculinidade e em função dela” (PISANO, 2004, p. 73).

Marie Laurencin (1883-1956) estudou na *Lycée Lamartine* e na *Académie Humbert* – onde conheceu Georges Braque. Ela pintava desde, pelo menos, 1902. Porém, nas narrativas da história da arte, muitas vezes sugere-se que ela iniciou apenas depois do contato com o círculo de homens cubistas – no qual inseriu-se principalmente através do poeta Guillaume Apollinaire, com quem teve um relacionamento (OTTO, 2002). A pintora francesa chegou a expor junto com os cubistas em 1907 e, depois, de 1909 a 1913. No entanto, assim como outros, ela era “uma parte do mutável círculo de artistas cuja presença muitas vezes serviu à necessidade da história da arte moderna de colocar outros talentos para serem subordinados ao gênio de Picasso” (CHADWICK, 2012, p. 296).

Marie é uma das únicas mulheres citadas pela historiografia que participou do Cubismo – movimento liderado por Picasso e Braque, a partir de 1908. Houve uma expressiva adesão por parte de artistas da Escola de Paris, atuantes em diferentes países, aos procedimentos poéticos cubistas; e Marie estava entre eles. A artista é normalmente referida sob os seguintes aspectos: como a cubista feminina – “Our Lady of Cubism”, segundo Apollinaire – ou, ainda mais frequentemente, como a musa inspiradora do poeta. Assim, “ela é considerada alguém que inspirou passivamente, mas que não era capaz, ela própria, de ser grandiosa” (OTTO, 2002,

documento eletrônico não paginado). Nas palavras de Apollinaire, seu amante na época:

O maior erro da maioria das mulheres artistas é que elas tentam superar os homens, perdendo, no processo, seu gosto e charme. Laurencin é muito diferente. Ela está ciente das profundas diferenças que separam homens de mulheres – diferenças ideais e essenciais. A personalidade de Mademoiselle Laurencin é vibrante e alegre. A pureza é seu próprio elemento (CHADWICK, 2012, p. 296).

Na pintura *Group of Artists* (1908), Marie é vista com Apollinaire, Picasso e Fernande Oliver – companheira de Picasso naquele momento. Mas, segundo Chadwick (2012), a presença de Marie e de Fernande na pintura “aponta para os laços de amizade, e não para objetivos artísticos compartilhados” (CHADWICK, 2012, p. 296). Essa é a visão de muitos estudos sobre Marie, como se seu único mérito fosse ter testemunhado e registrado a “real” *avant-garde* cubista – e que só tenha conseguido isso através do relacionamento com Apollinaire (OTTO, 2002). Não é surpreendente que essa pintura tenha sido sua primeira venda como artista, ainda em 1908, adquirida por Gertrude Stein, escritora lésbica e grande amiga de Picasso.



Imagem 31 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *Group of Artists*, 1908. Óleo sobre tela, 65.1 x 81 cm. Baltimore Museum of Art, EUA. Fonte: The Cone Collection <<http://collection.artbma.org/emuseum/>>.

Para este estudo, entretanto, o foco é outro: nas imagens produzidas por Laurencin onde estão presentes mulheres, muitas vezes em comunidades, encontros, e em relações exclusivas entre elas. Para iniciar, é importante destacar primeiramente a obra *Chanson de Bilitis* (1904). Trata-se de uma gravura que contém duas figuras femininas, as quais inclinam-se uma em direção à outra, abraçam-se e beijam-se. As cores de suas vestimentas são translúcidas, fazendo-as parecer um tanto fantasmagóricas e, segundo Otto (2002), sugerindo seres que, ao mesmo tempo, estão presentes e ausentes. Ainda, “os dois rostos espelham-se em um momento de paixão e concentração, e seus cabelos fluem juntos em uma sugestão de convergência mental” (OTTO, 2002, documento eletrônico não paginado).

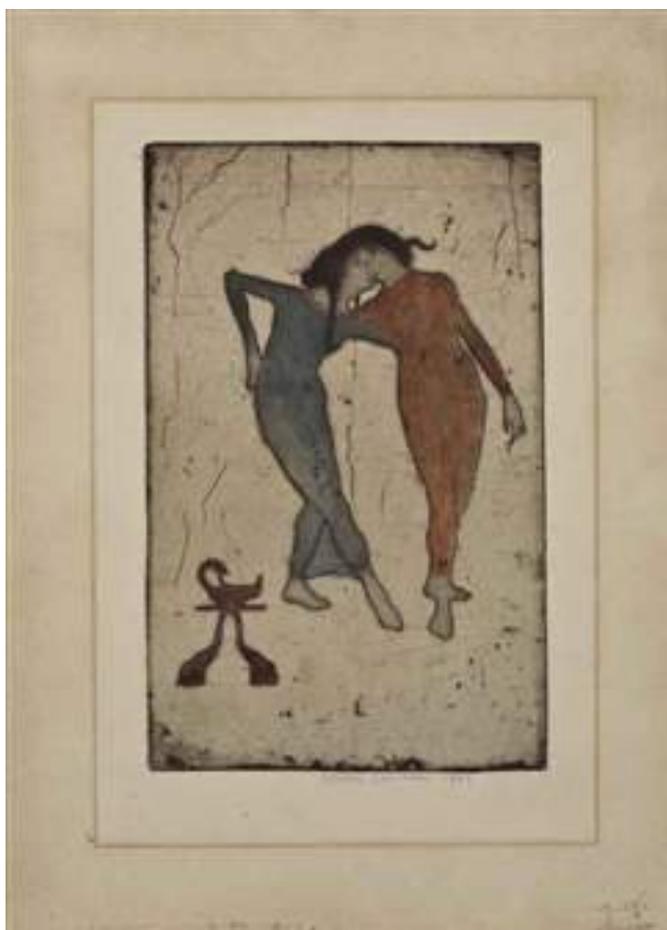


Imagem 32 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *Chanson de Bilitis*, 1904. Etching and aquatint, 23.9 x 14.9 cm. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris, França. Fonte: <<https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context>>.

A estética da obra remete a figuras pintadas em períodos pré-históricos, em paredes de cavernas, trazendo alguns traços de afrescos pré-renascentistas ou sugerindo visualidades não ocidentais, assim como refletindo influência da pintura primitivista, que se tornara mais conhecida a partir de Henri Rousseau, no início do século. Essas referências fazem sentido com o título da obra: *As Canções de Bilitis*. No original, em francês, *Les Chansons de Bilitis* é uma coleção de poesia erótica lésbica, escrita por Pierre Louÿs e publicada em 1894. Na época, Louÿs alegou que havia traduzido a poesia original do grego antigo e concebeu o livro baseado nisso. Ele criou uma ficção apontando, já na introdução, que os fragmentos foram encontrados por um arqueólogo alemão em uma tumba no Chipre. Argumenta, ainda, que os poemas foram escritos por uma mulher da Grécia Antiga, chamada Bilitis, a qual participou do círculo de Safo. Na época de seu lançamento, assim como posteriormente, muitos acreditaram que se tratava de uma tradução – e isso pode ter sido enfatizado, inclusive, pelo descobrimento de fragmentos de Safo alguns anos depois da publicação de *Les Chansons de Bilitis*.

De acordo com Otto (2002), a obra de Marie pode estar destacando um trecho específico do texto de Louÿs: o momento em que é consumado o beijo entre Bilitis e Mnasidika, na canção *Desire*. Na imagem, “as duas jovens concentram-se intensamente uma na outra, e suas figuras, ao espelhar poses parentescas, sugerem a paixão consumida descrita nessa passagem específica de Louÿs” (OTTO, 2002, documento eletrônico não paginado). A cama, que é mencionada no texto de Louÿs, não está na gravura. Ela contém, além das figuras femininas, apenas uma lamparina – como observado por Otto (2002) – no canto inferior esquerdo.

Natalie Barney, como já foi destacado em subcapítulo anterior, era uma grande admiradora da Grécia Antiga e, especialmente, de Safo. Ela, assim como Marie Laurencin, foi inspirada pelo livro de Louÿs:

Ambas debruçaram-se nas *Canções* para inspirar suas próprias imaginações de desejo entre mulheres, ambientadas em um passado clássico que estava ligado ao modelo da antiga poeta Safo e ao amor sáfico. [...] Textos como *As Canções*, assim como aqueles produzidos por membras do grupo de influência sáfica em torno de Barney, contavam com uma visão da Grécia Antiga como um modelo sobre o qual era possível imaginar o desejo feminino vinculado à produção literária e artística. [...] Laurencin tornou-se parte dessa extensa família; ela era uma das muitas artistas atraídas pela órbita de Barney, assim como, de acordo com a versão de Louÿs da

história, Bilitis havia se tornado parte do círculo de Safo (OTTO, 2002, documento eletrônico não paginado).

Marie, assim como Louÿs e diversas outras personalidades já comentadas anteriormente, frequentou os salões de Natalie. Com base nisso e em outros argumentos, Otto (2002) acredita que Marie pode ter feito pelo menos dois trabalhos em tributo a Natalie: um de 1912 e outro de 1920, ambos intitulados *The Amazon*. A *amazona* é como Natalie foi, muitas vezes, referida – e também título de seu retrato feito por Romaine Brooks.



Imagem 33 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *L'Amazone*, 1912. Xilogravura, 20.5 x 25.5 cm. Fonte: <<https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context>>.

Apesar de não ter encontrado o trabalho de 1920 referido por Otto, encontrei um de 1923, também intitulado *The Amazon*. A obra, que faz parte da coleção do *Metropolitan Museum* de Nova Iorque, também pode ser interpretada como um tributo a Natalie. Embora todas elas possam, igualmente, significar mulheres fortes e independentes – assim como eram referidas as Amazonas da mitologia.

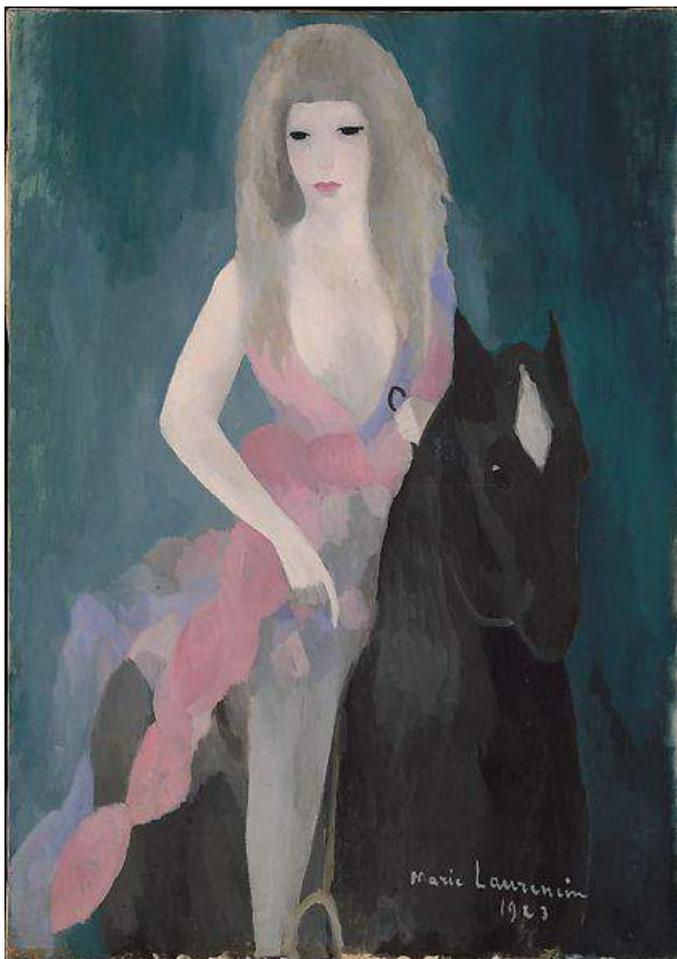


Imagem 34 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *The Amazon*, 1923. Óleo sobre tela, 92.1 x 65.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA. Fonte: The Met Collection <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483268>>.

Em diversos outros trabalhos – a maioria das obras que ela produziu ao longo da vida – são retratadas mulheres em relação entre si. Muitas vezes estão presentes na imagem apenas duas mulheres, que, em muitos casos, podem ser interpretadas como um casal. Também é bastante comum imagens de um grupo maior de mulheres, como em uma comunidade, onde elas passeiam, declamam seus poemas, fazem música, dançam – de formas muito similares ao que se imagina em relação aos tempos de Safo e, conseqüentemente, ao cenário de *Canções de Bilitis*.



Imagem 35 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *La Ronde*, 1925. Óleo sobre tela, 92.1 x 72.4 cm. Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/marie-laurencin/la-ronde-b9Qear3stCGGA951H55eQ2>>.



Imagem 36 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *Le Baiser*, 1927. Fonte: <http://worldwidemuseumguide.com/exhibitions/marie-laurencin-at-the-marmottan-monet-museum-paris/>.



Imagem 37 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *Le Bal Elegant*, 1913. Fonte: <<https://realidadesculturais.wordpress.com/2015/07/23/marie-laurencin/>>.



Imagem 38 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *The Visit*, 1916. Óleo sobre tela, 75.6 x 76.2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA. Fonte: The Met Collection <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483268>>.



Imagem 39 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *La vie au château*, 1925. Óleo sobre tela, 114.7x162.3 cm. Marie Laurencin Museum, Tóquio, Japão. Fonte: Marie Laurencin Collection <<http://marielaurencin.jp/en/about/>>.

Foi encontrado, também, um autorretrato juntamente com Nicole Groult – com quem, apesar das fontes escassas³⁶, é possível afirmar que Marie teve um relacionamento. Na imagem, Nicole está ao centro e seu rosto possui uma densa sombra vinda dos cabelos; ela veste uma camisa branca, gravata e uma capa preta. Marie aparece na parte direita da imagem, com seu rosto escorado no ombro de Nicole, a qual se encontra levemente de costas para a amante. A imagem aparentemente transmite uma ideia de melancolia e luto – enfatizado pela figura escura de Nicole e pelas expressões dos rostos. Apesar disso, elas parecem ter grande intimidade e transmitir confiança e apoio uma para a outra.

³⁶ Sobre o relacionamento entre Marie Laurencin e Nicole Groult, encontrei pouquíssimas referências na internet, e todas elas em francês. As poucas fontes indicam para o livro *J'ai un tel désir*, de Françoise Cloarec, o qual também não tive acesso.



Imagem 40 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *Marie Laurencin e Nicole Groult*, s/d. Fonte: <<https://www.telerama.fr/livre/entre-nicole-groult-et-marie-laurencin,-lamour-fougueux-de-deux-affranchies,n5836436.php>>.

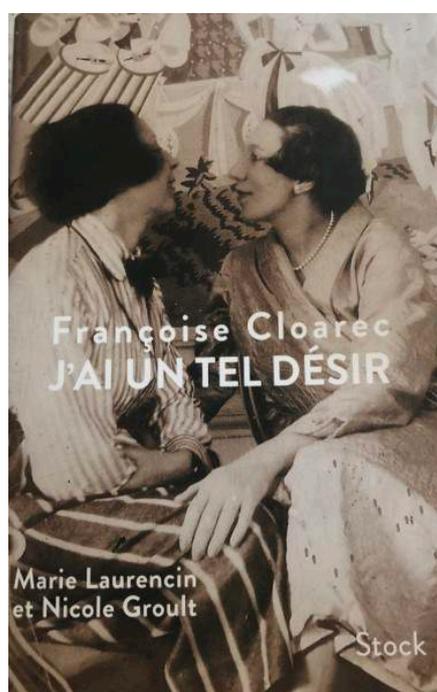


Imagem 41 – Livro “J'ai un tel désir - Marie Laurencin et Nicole Groult”, de Françoise Cloarec. Fonte: <<https://www.editions-stock.fr/livres/la-bleue/jai-un-tel-desir-9782234083363>>.

Não é apenas sobre esse relacionamento específico que se constata escassez de informações, mas sobre todas as relações de Marie com mulheres, assim como suas obras que evidenciam as experiências amorosas entre mulheres – ou seja, praticamente toda a vida e a produção da artista. Na maioria dos livros de história da arte – inclusive no *Women, Art, and Society*, de Chadwick (2012), utilizado para este estudo –, e até mesmo em biografias, Marie é resumida às suas ligações com os cubistas, seus relacionamentos com homens, como musa de Apollinaire e como pintora essencialmente feminina (OTTO, 2002). Inclusive seus trabalhos que mostram mulheres relacionando-se entre si, quando comentados, são apresentados como a representação de amigas ou irmãs. Ignora-se toda a pesquisa da artista – em relação às lésbicas e mulheres independentes do passado – assim como aspectos de sua própria vida.

Imagens que invocaram um passado clássico também vieram fornecer um vocabulário para o amor e os relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, um aspecto do trabalho de Laurencin que foi seriamente subestudado. Embora alguns estudiosos e biógrafos tenham mencionado as posteriores relações amorosas de Laurencin com mulheres (Cooper; Groult, 84; Marks, 354), não foi observado o fato de que ela começou a criar imagens do amor lésbico já em 1904, ou que ela tenha declarado sua própria "preferência por mulheres" em uma carta de 1906 (OTTO, 2002, documento eletrônico não paginado).

Reconhecer a insistente repetição do que pode ser considerada uma iconografia lésbica na produção artística de Marie é essencial para o entendimento de seu trabalho em um contexto fora daquele círculo de cubistas, no qual ela é normalmente colocada. Apesar de sua presença nesse círculo ter sido importante, acredito que isso não deve ser visto como seu único feito. Afinal, “uma investigação histórica mostra que ela era uma inovadora central de um movimento ligado a Louÿs e Barney, no qual ela explorou a representação visual do amor entre mulheres e a imaginação de mundos exclusivamente femininos” (*Ibidem*).

Em contraste com *Group of Artists*, primeira obra abordada neste breve estudo sobre Marie Laurencin, *Chanson de Bilitis* é raramente reproduzida e comentada, “possivelmente porque levanta sérias questões sobre a interpretação normalmente feita de seu trabalho inicial” (*Ibidem*). Entretanto, *Chanson de Bilitis* parece ter preocupado a artista de uma forma especial: “Ela a imprimiu pelo menos vinte vezes ao longo de 1904 e 1905, usando métodos diferentes para colorir a

impressão e brincar com luz e sombra, mas sem alterar o estado real da placa de metal da qual as imagens foram impressas” (*Ibidem*).

Em 1950, mais de 45 anos após *Chanson de Bilitis* e já ao final de sua carreira, Marie criou uma série de 23 gravuras para ilustrar os *Poèmes de Sapho*, traduzidos por Édith de Beaumont: “Essas impressões revisitam temas nos quais ela trabalha desde o início do século: neoclassicismo, amor e intimidade entre mulheres, paixão lésbica e até imagens da amazona” (*Ibidem*). Portanto, é possível observar que, desde suas primeiras experimentações até seus últimos trabalhos, a artista buscou retratar as relações entre mulheres e explorar a utopia de um universo composto exclusivamente por mulheres.

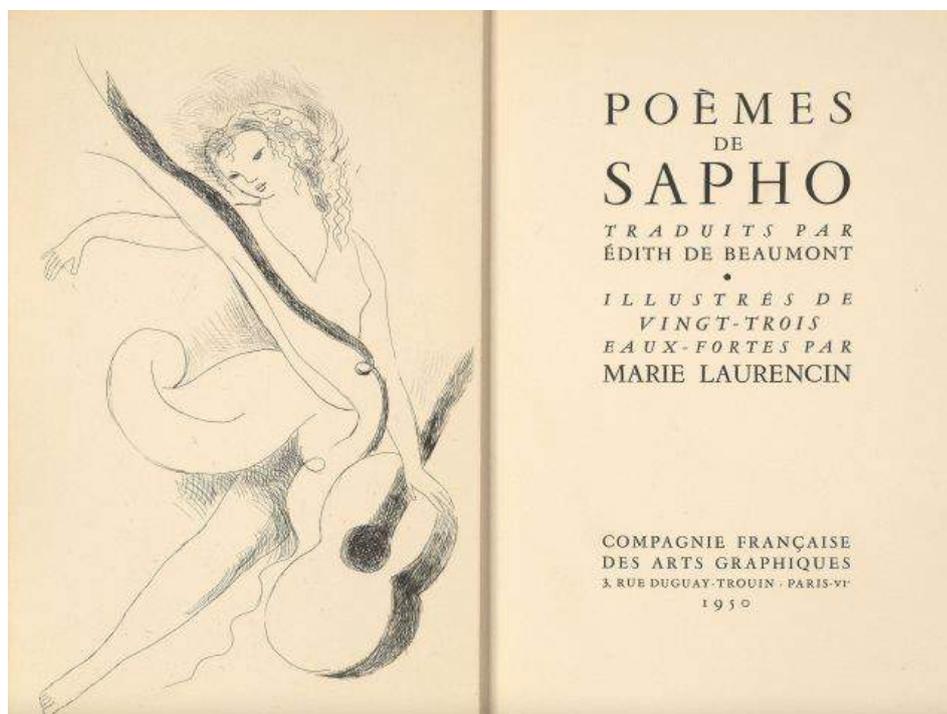


Imagem 42 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *Poèmes de Sapho*, 1950. Ilustração de livro. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359113>>.



Imagem 43 – Marie Laurencin (1883 - 1956). *Poèmes de Sapho*, 1950. Ilustração de livro. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359113>>.

Apesar da aparente dominância desses assuntos – das relações e comunidades de mulheres, com grandes referências a Safo e, portanto, essencialmente ligadas ao amor romântico e sexual entre elas –, eles quase nunca aparecem quando a arte de Marie Laurencin é discutida (OTTO, 2002). Assim sendo, ainda se faz necessária uma maior investigação dos trabalhos da artista pois, “não só o trabalho de Laurencin foi altamente influenciado pela iconografia lésbica neoclássica, como sua vida também exhibe semelhanças muito mais fortes com a história de *Bilitis* do que com a de uma musa cubista” (OTTO, 2002, documento eletrônico não paginado).

Os trabalhos da artista ficaram esquecidos por um tempo e, em 1970, com o crescente interesse em mulheres artistas – devido aos grandes esforços do movimento feminista na arte, que também se inicia neste período – Marie voltou a ser lembrada e muitas de suas obras foram adquiridas por Masahiro Takano. Atualmente elas estão concentradas no *Marie Laurencin Museum*, em Tóquio, no Japão.

2.5 Fotografias de Berenice Abbott e Gisèle Freund: troca de olhares entre mulheres que amam mulheres

Além de Romaine Brooks e Marie Laurencin, outras artistas lésbicas do período moderno retrataram mulheres como elas. Independentemente de estarem conscientes ou preocupadas em gerar uma identidade visual lésbica, as ideias de comunidade, identificação e representação estavam presentes. Assim, o ato de visualizar os trabalhos em conjunto, ou em sequência, tem a capacidade de apresentar uma grande multiplicidade de olhares e possibilidades na construção dessa identidade lésbica.

De acordo com Sonja Ruehl, é interessante especular sobre o lugar da fotografia em aperfeiçoar a definição da identidade lésbica nesse momento e, para isso, seria preciso ter em conta a distribuição das imagens fotográficas para o domínio público – como elas apareciam na imprensa popular ou nas publicações literárias da época (RUEHL, 1991). Como a lésbica era vista perante a sociedade nesse período histórico – através dos discursos de especialistas e caricaturas difundidas pela literatura – é assunto que já foi abordado nos subcapítulos anteriores. Neste momento o importante é destacar como as próprias fotógrafas lésbicas apresentaram seus pares e, para exemplificar isso, serão usados os trabalhos de Berenice Abbott e Gisèle Freund.

Gisèle Freund, em sua tese de doutorado, argumenta que

ao estudar alguns aspectos da história da fotografia, intentemos elucidar a história da sociedade contemporânea, a fim de demonstrar, mediante um exemplo concreto, as relações que provocam uma mútua dependência entre as expressões artísticas e a sociedade, e de que modo as técnicas da imagem fotográfica transformaram nossa visão de mundo (FREUND, 1983, p. 9).

Acredito que não só ao estudar a história da fotografia ela estava fazendo isso, mas também ao fotografar o mundo ao seu redor – e, neste caso em especial, as mulheres que, como ela, se relacionavam com outras mulheres. Ao registrar essas mulheres a fotógrafa estava, também, contribuindo para transformar essa visão de mundo.

Segundo a artista e pesquisadora Tee Corinne, que produziu a partir dos anos 1970, a fotografia pode ter sido escolhida por mulheres lésbicas como um meio de

expressão justamente por ser um instrumento essencialmente narrativo e, “talvez por isso, fotógrafas lésbicas, mais do que qualquer outro grupo de mulheres artistas, celebraram as conexões entre sua arte e suas vidas” (CORINNE, 1997, p. 18).

Um desses casos é Berenice Abbott (1898 – 1991), que realizou diversos retratos de artistas em Paris. Berenice nasceu no estado de Ohio, nos Estados Unidos, e, em 1918, foi para Nova Iorque com a intenção de estudar jornalismo. Entretanto, após sentir o clima da capital, ela optou pelo curso de artes, interessando-se especialmente por escultura e pintura. A jovem, que anteriormente sonhava em ser escritora, se apaixonou não só pela arte da escultura, como também pela escultora Thelma Wood (1901 – 1970), com quem teve um breve relacionamento. O retrato de Thelma foi feito em Paris, após o término do romance – pois as duas seguiram amigas.



Imagem 44 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Thelma Wood*, ca. 1922. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: <<https://fineart.ha.com/itm/photographs/berenice-abbott-american-1898-1991-portrait-of-thelma-wood-circa-1922gelatin-silver-printed-later9-1-2-x/a/5298-73061.s>>.

Em 1921, Berenice embarca para a Europa – sem dinheiro e sem muitos planos, apenas com a vontade de mergulhar no mundo artístico. Em Paris, capital das artes naquele momento, estudou na *Académie de la Grande Chaumière*. Teve, também, uma breve passagem pela cidade de Berlim, onde estudou fotografia na *Staatliche Kunstschule*.

Na capital francesa, Berenice passou a trabalhar como assistente do já reconhecido artista e fotógrafo Man Ray. Primeiramente ela foi responsável pelas impressões, mas, depois de um tempo, passou a assumir diversas sessões de fotos – inclusive a pedido dos clientes. Em decorrência do êxito na fotografia e com a ajuda de alguns amigos, entre eles a colecionadora de arte Peggy Guggenheim, a fotógrafa abriu seu próprio estúdio em 1926. Ela explica: “Eu não decidi ser uma fotógrafa, apenas aconteceu de eu cair nisso” (ABBOTT apud FRIEDEWALD, 2014, p. 8).



Imagem 45 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Self-portrait*, ca. 1930. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: <<https://oeildelaphotographie.com/en/berenice-abbott-portraits-of-modernity-bb/>>.

Durante esses anos em Paris, Berenice fotografou artistas e personalidades que circulavam na capital, entre eles, Coco Chanel, James Joyce e Peggy Guggenheim. Todavia, para este estudo, serão destacadas mulheres que tiveram relacionamentos com outras mulheres, como Djuna Barnes, Janet Flanner, Solita Solano, Adrienne Monnier, Sylvia Beach, Jane Heap, Margaret Anderson³⁷ e Marie Laurencin – que já foi abordada no subcapítulo anterior e aparece neste retrato de 1926.



Imagem 46 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Marie Laurencin*, ca. 1926. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: < <https://www.gettyimages.com.br/fotos/marie-laurencin?family=editorial&sort=mostpopular&phrase=marie%20laurencin>>.

Djuna Barnes (1892-1982) foi uma escritora norte-americana que participava dos salões de Natalie Barney e escreveu, além de outros livros, o *Ladies Almanack* – o qual fala especificamente da comunidade lésbica em volta da figura de Natalie Barney. Djuna foi apresentada por Berenice Abbott a Thelma Wood, com quem teve

³⁷ As informações que aparecerão posteriormente sobre a vida dessas mulheres foram retiradas do livro *Women of the Left Bank*, de Shari Benstock (1986).

o romance mais longo e intenso de sua vida. O relacionamento não acabou bem, pois foi marcado por traições e desentendimentos, e foi retratado em *Nightwood* (1936), livro de grande repercussão publicado pela autora. Durante sua carreira, ela escreveu sete livros, passou por gêneros diversos, trabalhou como jornalista e, ainda, desenhava e ilustrava os próprios livros.



Imagem 47 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Djuna Barnes*, 1926. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: Smithsonian National Portrait Gallery <https://npg.si.edu/object/npg_NPG.91.63>.

Outra importante mulher das letras que fazia parte do círculo parisiense e foi retratada por Berenice é Janet Flanner (1892-1978), a qual escreveu sob o pseudônimo de Genêt. Também norte-americana, foi correspondente internacional da revista *The New Yorker*, de 1925 até sua aposentadoria, em 1975. Para um público estadunidense, ela escrevia as *Letters from Paris*, onde dissertava sobre a vida cultural e cotidiana na capital francesa. Janet teve, também, um único romance publicado, o *The Cubical City* (1926): a história se passa em Nova Iorque dos anos

1920, com uma protagonista que, segundo Peterson (2019), pode ser inspirada na própria autora – que provavelmente imagina como seria sua vida na cidade deixada para trás. Ainda, “este romance é sobre mulheres e reflete sua luta para libertarem-se de constrangimentos patriarcais e restrições ao ‘comportamento natural’” (BENSTOCK, 1986, p. 102).



Imagem 48 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Janet Flanner*, 1927. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: <<https://oeildelaphotographie.com/en/berenice-abbott-portraits-of-modernity-bb/>>.

Janet chegou a escrever sobre Berenice Abbott, e, provavelmente, o seu apreço pelo trabalho da fotógrafa era uma simpatia pelo poder de observação, o qual as duas compartilhavam: “Firmemente, como se quase acidentalmente, ela chega a um ponto central de seu sujeito/assunto, de modo que a mente e a matéria sejam vestidas e equilibradas contra um prato sensível” (FLANNER apud BENSTOCK, 1986, p. 110).

Segundo Tee Corinne (1997), além de ter se tornado um ícone lésbico, esse era o retrato favorito de Janet e, apesar de muitos fotógrafos a terem retratado, “ninguém mais a mostrou dessa maneira” (CORINNE, 1997, p. 31). Ruehl (1991), ao fazer análise dessa fotografia, destaca diversos pontos interessantes e que direcionam para a construção de uma identidade lésbica: as roupas consideradas masculinas são misturadas com adereços tidos como femininos – isso, por si só, não caracteriza necessariamente uma identidade lésbica, pois, como já mencionado, essa tendência tinha grande adesão entre as mulheres modernas do meio cultural. No entanto, segundo a autora, “uma identidade lésbica é fortemente sugerida aqui” (RUEHL, 1991, p. 36).

Existem muitos outros indícios que podem ser lidos como tentativa de demonstrar uma personalidade lésbica, entre eles está o olhar firme, seguro, e a posição das mãos – todas essas características são similares aos retratos feitos por Romaine Brooks. De acordo com Ruehl (1991), o conjunto das máscaras no chapéu é o ponto mais intrigante da imagem: esses elementos iconográficos podem denotar tanto ambiguidade – especialmente por terem cores diferentes – quanto sugerir uma verdade que estava encoberta. Além disso, máscaras remetem a algo teatral, a um mundo ficcional e alternativo, uma lacuna entre representação e realidade (RUEHL, 1991). Ruehl finaliza a análise argumentando o seguinte:

Nesta fotografia, as máscaras não são, de fato, um disfarce que foi descartado – elas são, seguramente, parte da imagem, são apresentadas junto com a face da retratada. Elas fazem parte do conjunto da forma de se apresentar. Elas parecem mostrar um jogo consciente de autorrepresentação por parte da retratada, que inclui uma identidade lésbica, mas que é mais complexa do que a de uma identidade sexual como “verdade interior revelada” (RUEHL, 1991, p. 36).

Em relação a essa “verdade interior”, Ruehl refere-se à ideia da lésbica como invertida, bastante presente naquele momento e sobre a qual Janet se opunha. De acordo com Benstock:

Flanner compartilhou algo com Natalie Barney em sua atitude em relação ao lesbianismo. Como Barney, ela era uma pessoa feliz, não dada à culpa e à autorrecriação por causa de sua orientação sexual. Aparentemente, ela rejeitou as teorias científicas e médicas predominantes sobre os motivos do lesbianismo e não tomou as uniões heterossexuais como modelo para seus relacionamentos com mulheres. Como Barney, Flanner demonstrou uma atitude muito à

frente de seu tempo em relação à homossexualidade (BENSTOCK, 1986, p. 115).

Apesar de muito reservada sobre sua sexualidade, especialmente pelo medo de que isso pudesse atrapalhar sua carreira profissional, as autoras (BENSTOCK, 1986; PETERSON, 2019; LATIMER, 2005) são unânimes em relação a sua homossexualidade e seu romance com Solita Solano, também jornalista e escritora norte-americana. Ambas são retratadas por Berenice Abbott, assim como ambas aparecem, como um casal, no *Ladies Almanack*, de Djuna Barnes.



Imagem 49 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Solita Solano*, 1929. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/berenice-abbott/solita-solano-a-nXbigd1ibOsmHn79EZzbqw2>>.

Solita Solano também teve um relacionamento com Margaret Anderson, fundadora, editora e publicadora da revista *The Little Review*. A revista foi publicada entre 1914 e 1929, inicialmente nos Estados Unidos e, posteriormente, na Europa. A publicação era centrada em artes e literatura e contou com trabalhos de Elsa von Freytag-Loringhoven, Gertrude Stein, Emma Goldman, James Joyce, Marcel

Duchamp, entre muitos outros. A partir de 1916, a revista passou a contar com a coedição de Jane Heap – que foi parceira, durante anos, de Margaret.



Imagem 50 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Margaret Anderson*, ca. 1928. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: <<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/american-editor-margaret-caroline-anderson-founder-foto-jornal%C3%ADstica/168004982?adppopup=true>>.



Imagem 51 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Jane Heap*, ca. 1928. Impressão sobre papel prata/gelatina. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA. Fonte: The Met Collection <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261798>>.

Outro casal retratado por Berenice Abbott foi das editoras Adrienne Monnier e Sylvia Beach. A fotógrafa Gisèle Freund também retratou as duas, como será visto mais adiante.



Imagem 52 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Adrienne Monnier*, ca. 1926. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: <<https://fineart.ha.com/itm/photographs/berenice-abbott-american-1898-1991-adrienne-monnier-paris-circa-1926-gelatin-silver-printed-later-9-1-2-x-7-1-8-inches-24/a/5298-73060.s?ic16=ViewItem-BrowseTabs-Inventory-BuyNowFromOwner-ThisAuction-120115>>.



Imagem 53 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Sylvia Beach*, ca. 1926. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: <<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/american-bookseller-and-publisher-sylvia-beach-1926-foto-jornal%C3%ADstica/168006621?adppopup=true>>.

Em 1929, Berenice viaja para Nova Iorque e se encanta com a modernização e dinamismo da cidade e, por isso, decide ficar. De volta ao seu país, surge a ideia de acompanhar, através da fotografia, as mudanças na metrópole – inspirada pelas fotografias de Paris feitas pelo fotógrafo Eugène Atget, por quem Berenice tinha grande admiração. Ela iniciou a documentação de forma independente mas, algum tempo depois, obteve suporte do governo – através da *Federal Art Project*. O resultado foi apresentado no livro *Changing New York*, lançado em 1939. A publicação continha textos da crítica de arte Elizabeth McCausland que, no início da década de 1930, passou a ser a companheira de Berenice – elas ficaram juntas até a morte de Elizabeth, em 1965.



Imagem 54 – Berenice Abbott (1898 - 1991). *Elizabeth McCausland*, 1935. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: <<https://www.nyclgbsites.org/site/berenice-abbott-elizabeth-mccausland-residence-studio/>>.

Além do trabalho como fotógrafa, Berenice foi muito ativa na pesquisa e reflexão em torno da fotografia, escrevendo livros e artigos técnicos sobre o uso da câmera – como o *Guide to Better Photography*, de 1941. Em um momento no qual pouco se falava sobre isso, Berenice apontou o fato de as mulheres terem uma remuneração inferior a dos homens ao realizarem as mesmas funções. A partir disso, ela passou a apoiar e a encorajar mulheres a entrarem no campo da fotografia (HORWITZ, 1996).

Outra fotógrafa que se destaca por razões similares é Gisèle Freund (1908-2000). Ela fotografou praticamente o mesmo círculo de mulheres artistas e lésbicas e também lançou um livro sobre fotografia – não técnico, como o de Abbott, e sim com uma abordagem sociológica em relação à fotografia. A tese de doutorado de Gisèle, concluída na *Universidade Sorbonne*, em Paris, foi publicada em 1936, pela *Maison des Amis des Livres*, de Adrienne Monnier. Posteriormente foi revisada para

a versão final, a qual é possível de ser encontrada atualmente, intitulada *Photographie et société* (Paris: Editions du Seuil, 1974)³⁸.

Em uma noite de maio de 1933, Gisela Freund, seu nome de nascimento, tomou um trem noturno de Frankfurt para Paris; era uma fuga de última hora. Ela estudava no instituto de sociologia e foi informada que seu grupo seria preso no dia seguinte, devido à participação em protestos contra Hitler. A alemã chegou em Paris com apenas uma mala e sua câmera *Leica* – com a qual fez seus primeiros trabalhos como *freelancer* para conseguir manter-se na cidade. Ali, passou a se chamar Gisèle e, em 1936, obteve nacionalidade francesa.



Imagem 55 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *Self-portrait with Horst Shade in double exposure, Paris, 1929*. Impressão sobre papel prata/gelatina. Galerie Clairefontaine, Luxemburgo. Fonte: Collection of Marita Rüter <<http://www.gisele-freund.com/self-portraits-of-gisele-freund/>>.

Gisèle trabalhou como fotojornalista e realizou várias reportagens para as revistas *Life* e *Time*. Sua real paixão, contudo, era o retrato: “Então foi isso que eu fiz; realizei reportagens para ganhar dinheiro e retratos para meu prazer próprio” (FREUND apud FRIEDEWALD, 2014, p. 68). Ela tinha preferência pela câmera

³⁸ Existe, também, a versão em português, *Fotografia e sociedade*, lançada em 2010 pela editora Vega.

35mm e, assim que possível, passou a usar filme em cores – essa possibilidade chegou na França em 1938. Foi uma das pioneiras a assumir o colorido nos retratos e suas fotografias mostram uma identidade marcante em relação ao uso das cores. Segundo Rosenblum (2010), não é uma percepção especificamente feminina, mas existe uma marca importante nas fotografias de Gisèle Freund, assim como tinham as imagens da fotógrafa britânica Julia Margaret Cameron.

Em relação ao retrato, Freund comenta:

O retrato é resultado de duas pessoas: o fotografado e o fotógrafo. Quanto aos escritores que fotografei, sempre lia suas obras antes. Eu estava, portanto, capaz de falar sobre o que mais lhes interessava. Foi uma boa técnica para ganhar sua confiança, para que expressassem livremente suas ideias e sentimentos; esquecendo, por consequência, o aparelho. O fotógrafo deve desaparecer modestamente atrás da imagem. O importante é a foto, não aquilo que se encontra por detrás da objetiva. Nesse caso, o fotógrafo não é um artista, mas um tradutor (FREUND apud AVANCINI, 1991, p. 55).

Uma escritora importante retratada por Gisèle foi Colette (1873-1954), a qual frequentou assiduamente a *Academia das Mulheres* e os salões literários promovidos por Natalie Barney. Colette escreveu uma série de romances baseados na personagem Claudine – os livros acompanham sua passagem da adolescência para a vida adulta e também a descoberta de desejos por mulheres. A escritora teve diversas outras publicações e, em 1948, foi indicada ao Prêmio Nobel de Literatura.



Imagem 56 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *Colette, with a red scarf, holding the fist on her chin, Paris, 1939*. C-Print, Resin-Coated Chromogenic Color Print on Kodak paper. Galerie Clairefontaine, Luxemburgo. Fonte: Collection of Marita Ruiter <<http://www.gisele-freund.com/writers/>>.

Gisèle, assim como Berenice Abbott, retratou Adrienne Monnier e Sylvia Beach. Adrienne Monnier (1892-1955), abriu a *Maison des Amis des Livres* – uma livraria pequena e aconchegante, em Paris. Ela não tinha a ideia propriamente de um negócio, mas sim de um espaço de convivência entre pessoas que, como ela, compartilhavam a paixão pela leitura. Adrienne acreditava que o povo francês lia pouco e, como tinha a intenção de mudar esse hábito, ela trabalhava muito com o empréstimo de livros; além de oferecer oportunidades para novos escritores e momentos de leitura pública e discussão. Segundo Benstock (1986), Adrienne era mais do que a proprietária de uma livraria, ela era uma cronista de seu tempo, uma ensaísta, biógrafa, publicadora e ávida leitora.



Imagem 57 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *Adrienne Monnier, inclined head and hand on her chin, Paris, 1938*. C-Print, Resin-Coated Chromogenic Color Print on Kodak paper. Galerie Clairefontaine, Luxemburgo. Fonte: Collection of Marita Ruiter <<http://www.gisele-freund.com/writers/>>.



Imagem 58 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *Sylvia Beach, Paris, 1938*. C-Print, Resin-Coated Chromogenic Color Print on Kodak paper. Galerie Clairefontaine, Luxemburgo. Fonte: Collection of Marita Ruiter <<http://www.gisele-freund.com/writers/>>.

Sylvia Beach (1887-1962) conheceu a *Maison des Amis des Livres* em 1917 e, no ano seguinte, voltou com “um isqueiro gravado para Adrienne Monnier e planos para abrir uma livraria em Londres” (BENSTOCK, 1986, p. 203). Ao ver que Londres não era o lugar propício para sua proposta e também, provavelmente, para ficar perto de Adrienne, Sylvia decidiu abrir a livraria em Paris. Com muito apoio e suporte de Adrienne, Sylvia abriu a *Shakespeare and Company* em novembro de 1919.

As livrarias localizavam-se no mesmo quarteirão e a proximidade de Adrienne e Sylvia era cada vez maior – primeiramente como amigas e, depois, como amantes. Nenhuma delas escreveu sobre a relação amorosa entre elas e, por isso, pouco se sabe sobre o relacionamento. O que é possível afirmar, segundo Benstock (1986), é que Sylvia logo passou a morar com Adrienne e a relação não se baseava em modelos heterossexuais, mas sim em um apoio mútuo. Sylvia Beach publicou *Ulysses*, de James Joyce, e Adrienne foi seu grande suporte – especialmente porque o processo envolveu grandes dificuldades.



Imagem 59 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *James Joyce with Sylvia Beach and Adrienne Monnier, the two publishers of Ulysses, in Shakespeare and Company, Paris, 1938*. C-Print, Resin-Coated Chromogenic Color Print on Kodak paper. Galerie Clairefontaine, Luxemburgo. Fonte: Collection of Marita Ruiter <<http://www.gisele-freund.com/writers/>>.

Em 1937, após 22 anos afastada de sua terra natal, Sylvia viajou para os Estados Unidos a fim de visitar a família. Enquanto estava no país norte-americano, ela teve um problema de saúde e precisou prolongar consideravelmente sua estadia. Alguns meses depois, quando retornou a Paris, a fotógrafa Gisèle Freund estava morando com Adrienne – Benstock (1986) ressalta que não fica claro se elas tiveram um envolvimento amoroso, mas é provável que sim, e isso foi um dos motivos para o término do relacionamento entre Adrienne e Sylvia. No entanto, elas seguiram como amigas e ambas tiveram relacionamentos posteriores com outras mulheres.

Em dezembro de 1941, após complicações com oficiais alemães, que ameaçaram confiscar todos os livros, Sylvia se viu obrigada a fechar a *Shakespeare and Company*. Com a ajuda de amigos, ela relocou os livros, retirou as prateleiras do local e pintou a fachada da livraria; assim, “dentro de algumas horas, *Shakespeare and Company* não existia mais (BENSTOCK, 1986, p. 229). Apesar da tentativa, ela acabou sendo presa e enviada para o sul da França, onde permaneceu por seis meses e apenas foi liberada por ter contatos que a tiraram de lá. Adrienne, após sofrer com problemas de saúde, suicidou-se em 1955.

Anteriormente, em 1940, com a aproximação das tropas alemãs, Gisèle Freund foi obrigada a abandonar Paris – ela foi, de bicicleta, para o sul da França (FRIEDEWALD, 2014). Em 1942, emigrou para a Argentina; retornando a Paris apenas quatro anos depois. Durante todo esse tempo ela foi uma das únicas fotógrafas mulheres integrante da Magnum, uma das principais agências de fotografia do mundo. Mas, em 1954, foi expulsa por causa de uma série fotográfica que realizou sobre a primeira-dama argentina Evita Perón.

Em 1951, Gisèle foi para o México, em uma viagem prevista para durar duas semanas, mas que acabou estendendo-se por dois anos. Lá ela conheceu Frida Kahlo (1907-1954) e Diego Rivera. Por um tempo, ficou hospedada na casa do casal e teve a oportunidade de registrar suas vidas cotidianas. Para este estudo, destaco um retrato de Frida, a qual era abertamente bissexual e teve relacionamentos com outras mulheres. Mais de 100 fotografias foram publicadas no livro *Frida Kahlo: The Gisèle Freund Photographs*, lançado em 2015.



Imagem 60 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *Frida Kahlo, Cidade do México*, ca. 1951. Impressão colorida sobre papel. Fonte: <<https://www.revistaprosaversoearte.com/>>.

Nessa mesma década, Gisèle fotografou Simone de Beauvoir (1908-1986), filósofa francesa que escreveu *O Segundo Sexo* (1949), livro importantíssimo para o movimento feminista e para refletir sobre a situação da mulher como categoria sexual. Simone teve um longo relacionamento com o também filósofo Jean-Paul Sartre, mas, como o casal tinha a proposta de amor não necessariamente monogâmico, ela também teve relacionamentos com mulheres.



Imagem 61 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *Simone de Beauvoir, lying on her red couch, Paris, 1952.* C-Print, Resin-Coated Chromogenic Color Print on Kodak paper. Galerie Clairefontaine, Luxemburgo. Fonte: Collection of Marita Ruiter <<http://www.gisele-freund.com/writers/>>.

Anteriormente, em 1939, Gisèle fotografou as britânicas Virginia Woolf (1882-1941) e Vita Sackville-West (1892-1962). As escritoras viveram um conhecido romance, tendo Virgínia homenageado Vita em sua novela *Orlando* (1928), e suas cartas estão documentadas no livro *The Letters of Vita Sackville-West and Virginia Woolf* (1985).

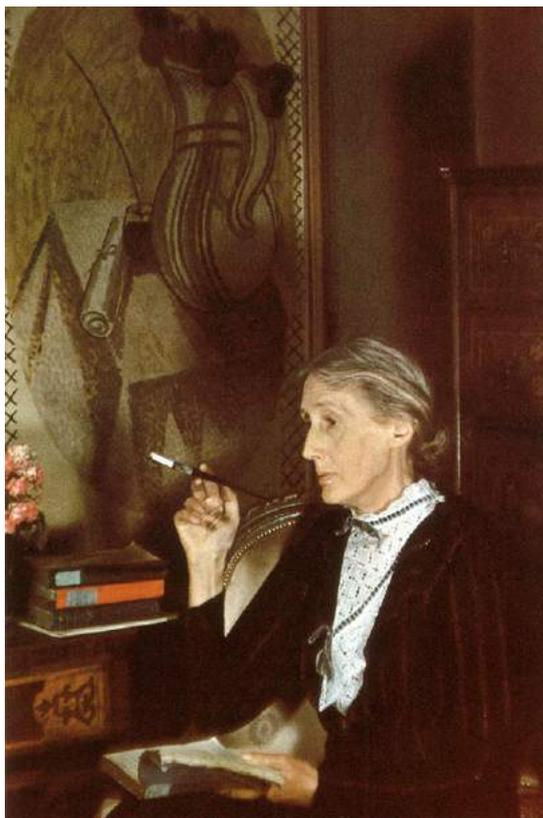


Imagem 62 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *Virginia Woolf, smoking, London, 1939*. C-Print, Resin-Coated Chromogenic Color Print on Kodak paper. Galerie Clairefontaine, Luxemburgo. Fonte: Collection of Marita Ruitter <<http://www.gisele-freund.com/writers/>>.



Imagem 63 – Gisèle Freund (1908 - 2000). *Vita Sackville-West, smoking, Sissinghurst Castle, 1939*. C-Print, Resin-Coated Chromogenic Color Print on Kodak paper. Galerie Clairefontaine, Luxemburgo. Fonte: Collection of Marita Ruitter <<http://www.gisele-freund.com/writers/>>.

As últimas mulheres citadas – Frida Kahlo, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf e Vita Sackville-West – tiveram relacionamentos formais e, muitas vezes, duradouros, com homens. No entanto, elas estão incluídas nesta dissertação porque, de formas diversas, centraram suas obras e direcionaram suas vidas também para outras mulheres – incluindo relações amorosas, afetivas e sexuais.

Ao ler o livro *Fotografia e Sociedade*, de Gisèle Freund, é possível apontar que ela tinha bastante consciência do trabalho que estava fazendo para uma determinada construção histórica, para a afirmação de novas realidades sociais:

Cada momento histórico presencia o nascimento de particulares modos de expressão artística, que correspondem ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época. O gosto não é uma manifestação inexplicável da natureza humana, ele se forma em função de condições de vida muito definidas que caracterizam a estrutura social em cada etapa de sua evolução (FREUND, 1983, p. 7).

Ela argumenta, ainda, que toda variação na estrutura social influi tanto sobre o tema como sobre as modalidades de expressão artística. Assim, “no século XIX, na era da máquina e do capitalismo moderno, viu-se como se modificava não só o caráter dos rostos nos retratos, mas também a técnica da obra de arte” (FREUND, 1983, p. 7).

Foi literalmente uma grande ruptura nas estruturas sociais e políticas que aconteceu nos anos seguintes – com a Segunda Guerra Mundial. Ao contrário da Primeira Guerra, que, de certa forma, proporcionou independência às mulheres, a Segunda Guerra exterminou com praticamente tudo o que estava sendo construído em relação à autonomia das mesmas. Como consequência dos pensamentos fascistas e nazistas que dominaram partes da Europa, as décadas seguintes foram bastante sombrias para as mulheres no geral e, especialmente, para as mulheres que amavam outras mulheres.

Entretanto, é possível afirmar que os movimentos feitos por essas mulheres modernistas ficaram como legado para as feministas que viriam com força nos anos 1970, como será visto no próximo capítulo.

A potência desse retratar-se como comunidade, de mulheres oferecerem imagens de mulheres para a sociedade, é um gesto de resistência feminista e afirmação do olhar das lésbicas para si mesmas – mesmo que, em alguns casos,

não existisse essa intenção consciente. Além disso, é de grande importância a possibilidade de entregar a imagem de uma mulher para o olhar de outra mulher, após uma longa história de *voyeurismo* masculino diante da representação do corpo das mulheres na história da arte.

3 CONTEMPORANEIDADE: AFIRMAÇÃO, FEMINISMO E RESISTÊNCIA LÉSBICA

Como visto no capítulo anterior, a Segunda Guerra Mundial e a ascensão dos regimes totalitários tiveram o efeito de, pelo menos momentaneamente, eliminar – ou, no mínimo, silenciar – praticamente todos os grupos de mulheres lésbicas que estavam buscando afirmar suas identidades como mulheres que se relacionam afetiva e sexualmente com outras mulheres. Entre os segmentos que foram vítimas das perseguições nazistas e fascistas – homossexuais masculinos, ativistas da resistência, segmentos étnicos e religiosos, artistas e intelectuais – encontra-se o dramático e pouco mencionado apagamento das lésbicas. Isso vai ao encontro do que afirma Adrienne Rich:

Junto com a perseguição, conhecemos também a negação e um silêncio total e sufocante: a tentativa de nos erradicar da história e da cultura de uma só vez. Esse silêncio faz parte do silêncio como um todo acerca das vidas das mulheres. Ele também foi uma maneira efetiva de obstruir o poderoso avanço rumo à composição de uma comunidade de mulheres e ao compromisso de mulher para mulher, que ameaça o patriarcado de maneira muito pior do que o faz o vínculo entre homens homossexuais, ou o apelo por direitos iguais (RICH, 2019, p. 114).

As mulheres que sobreviveram foram “espalhadas” – cada uma foi para um país diferente – e obrigadas a recolherem-se para não correrem riscos. Durante a guerra, de fato, muitas pessoas saíram da Europa e foram para diferentes países da América. Os Estados Unidos é o país que abrigou diversos intelectuais e passou a crescer mundialmente após a Segunda Guerra. A indústria do cinema foi uma das grandes impulsionadoras não só para a economia do país, como também para a manipulação das massas: um meio facilitador para ditar regras e criar padrões. As revistas, a televisão e a publicidade, no geral, também tiveram grande papel para difundir os ideais patriarcais que ressurgiram massivamente a partir dos anos 1940/50: de que a mulher foi feita para ser uma dona de casa exemplar, cuidar do marido e dos filhos.

Com a Europa destruída após a guerra, os Estados Unidos passam a aparecer como potência mundial – não apenas economicamente, mas de exportação de cultura e conhecimento. Assim, muito do contexto que apresentarei

neste capítulo concentra-se no país norte-americano; especialmente porque foi lá que se iniciou o pensamento feminista lésbico e radical. Em relação ao Brasil, é importante destacar que o país atravessava tempos difíceis – devido à ditadura militar – e, por isso, certas manifestações e organizações ficaram difíceis de aflorar por aqui³⁹.

3.1 1970: O crescimento de um movimento feminista e lésbico

Os anos de pós-guerra, entre o final da década de 1940 e início de 1960, situam-se, segundo Faderman (1991), entre os mais difíceis para que as mulheres se mostrassem abertamente como lésbicas. Era sabido que, se a homossexualidade das mulheres fosse conhecida fora de seus círculos de sociabilidade e autoproteção, seus feitos e qualidades seriam depreciados de diversas formas. Foi por isso que, nesse período, existiu uma grande necessidade de esconder a orientação e práticas sexuais.

A perseguição era real: entre 1947 e 1950, 4.954 mulheres e homens foram despedidos do serviço militar nos Estados Unidos por serem homossexuais. Nessa mesma época, começaram a perseguir homossexuais em posições de poder e demiti-los – geralmente alegando ligações comunistas. Quando Dwight Eisenhower assumiu a presidência do país, em 1953, um de seus primeiros atos foi ordenar que qualquer pessoa homossexual ligada ao governo deveria ser retirada – e sem a possibilidade de revidar judicialmente (FADERMAN, 1991).

Outros grupos marginalizados, assim como a própria esquerda, não incluíam e protegiam as pessoas homossexuais. Audre Lorde – importante escritora feminista, negra e lésbica – afirmou que, em 1953, quando trabalhava em um comitê em defesa dos comunistas Julius e Ethel Rosenberg, ela podia imaginar as pessoas a perguntando, de forma acusatória: “você é ou já esteve envolvida em uma relação homossexual?” (FADERMAN, 1991, p. 144). Nem a *American Civil Liberties Union* [União Americana pelas Liberdades Civas], considerada a principal ONG que

³⁹ Alguns exemplos importantes do contexto brasileiro durante esta época, como as censuras de livros da autora Cassandra Rios, foram abordados no subcapítulo “A dupla invisibilidade da artista lésbica”, na primeira parte desta dissertação.

defendia – e defende, ainda hoje – os direitos e liberdades individuais, “se atreveu a oferecer uma defesa significativa em nome da lésbica durante esses anos” (FADERMAN, 1991, p. 144).

As intimidações estavam por todos os lados, inclusive nas universidades: estudantes que queriam apoio do governo ou que entravam em universidades públicas, por exemplo, precisavam passar por uma bateria de testes nos quais, em perguntas sutis, de forma velada, apareciam questões que buscavam pistas sobre a orientação sexual da(o) candidata(o) (FADERMAN, 1991). A mídia também foi um instrumento de acusações e falsas alegações, assim como a ficção: nos livros de *pulp fiction*, alertava-se que lésbicas eram doentes e/ou malvadas e que, no final, sempre acabariam sozinhas ou suicidando-se.

Não era verdade, é claro, que durante os anos 1950 as lésbicas pagaram por sua não-conformidade através da miséria, como disseram os escritores de *pulp-fiction*. Mas qualquer alegria que encontrassem tinha que ser obtida fora das principais instituições sociais; elas tinham de ser clandestinas em uma sociedade que negava-lhes as bênçãos que dava livremente a todos os heterossexuais (FADERMAN, 1991, p. 148).

Além disso, era comum o casamento entre mulheres e homens homossexuais – não apenas para eles parecerem heterossexuais perante a sociedade e no ambiente de trabalho, mas também para esconder a verdade de seus próprios pais, “os quais não poderiam suportar seu próprio fracasso ao criar uma não-conformista sexual e que poderiam ter uma filha internada em um hospital psiquiátrico por lesbianismo” (FADERMAN, 1991, p. 148). Em meio a esse cenário, não é surpreendente que muitas lésbicas tenham se recolhido; e as consequências disso foram tão fortes que algumas chegaram a um nível de paranoia que, mesmo quando a situação melhorou, recusavam-se totalmente a falar sobre seu lesbianismo (FADERMAN, 1991).

Apesar da configuração social opressora, algumas brechas foram possíveis. Um exemplo disso é a *Daughters of Bilitis* (DOB), primeira organização lésbica dos Estados Unidos, a qual buscava, durante o pós-guerra, trazer uma imagem positiva das mulheres lésbicas – e faziam isso através da revista *The Ladder*, publicada entre 1956 e 1972. As editoras tranquilizavam as assinantes anunciando que ninguém precisava dar o nome real e que elas estariam seguras – pois, de fato, a corte norte-americana garantia sigilo para assinantes de material de leitura e, além

disso, homossexualidade não configurava crime. No entanto, “tal proteção legal aparentemente não era aplicada às lésbicas” (FADERMAN, 1991, p. 149). As organizadoras da DOB não sabiam, contudo, que existiam infiltradas em seu grupo e que dados eram repassados para a CIA e ao FBI: “não em virtude do que fizeram, mas apenas por causa de quem eram, as lésbicas eram subversivas, e nenhuma ação da polícia contra elas foi considerada excessiva” (*Ibidem*, p. 150).

Portanto, é possível entender quando Faderman (1998) afirma que, antes dos anos 1970, qualquer tentativa de redefinição do que significava ser lésbica era fadada ao fracasso. Apesar disso, aos poucos, as coisas foram se reconstruindo:

Homofóbicos fanáticos que prefeririam uma conspiração do silêncio em relação ao lesbianismo estavam certos em acreditar que o silêncio serviria melhor a seus fins. Cada vez que o silêncio era quebrado – mesmo pelas imagens odiosas da homossexualidade que caracterizavam a década de 1950 – mais mulheres que preferiam mulheres aprendiam modelos para si mesmas, procuravam e frequentemente encontravam outras que compartilhavam esses modelos e vieram a entender que poderiam examinar debaixo da imagem degradante que a sociedade lhes entregou para descobrir suas próprias verdades (FADERMAN, 1991, p. 158).

A escritora Audre Lorde (2009) discorre sobre o tema do silêncio no texto *The transformation of silence into language and action*. Como diz o título, ela clama pela transformação do silêncio em linguagem, palavra e, conseqüentemente, ação e mudança no mundo concreto. Após receber o diagnóstico de um câncer de mama, ela passa a pensar sobre sua vida e descobre que o que ela mais se arrepende foram seus próprios silêncios. Como mulher, lésbica e negra, ela diz: “meu silêncio não me protegeu. O seu silêncio não te protegerá” (LORDE, 2009a, p. 40). A escritora acredita que é necessário falar, apesar do medo que nos consome; afinal, “se eu tivesse nascido muda, ou tivesse mantido um juramento de silêncio por toda a minha vida, por segurança, eu ainda teria sofrido e ainda morreria” (*Ibidem*, p. 42). Ainda, acredita Lorde, que a “a visibilidade que nos torna mais vulneráveis é aquela que também é a fonte da nossa maior força” (*Ibidem*, p. 41).

E foi assim, através da fala, do grito, do protesto, da revolta, que as coisas começaram a mudar. O movimento pelos direitos civis das pessoas negras, a revolta de Stonewall⁴⁰, o movimento hippie e contra a guerra no Vietnã – assim como outras

⁴⁰ A Revolta de Stonewall é considerada uma série de manifestações da comunidade LGBT contra uma invasão da polícia de Nova Iorque que aconteceu em 28 de junho de 1969, no bar *Stonewall Inn*,

mobilizações fora dos Estados Unidos, como a Primavera de Praga, na antiga Tchecoslováquia, e o Maio de 1968, na França – favoreceram para que o movimento feminista também aflorasse. A Segunda Onda do feminismo, como ficou conhecida, passou a discutir diversas questões em relação a libertação da mulher, seus direitos reprodutivos e a possibilidade de uma vida não centrada na figura do homem.

A partir dessa visão, muitas mulheres passaram a entender a importância de direcionar suas vidas para construir um movimento ao lado de outras mulheres e o feminismo, pelo menos para algumas delas, passou a significar uma escolha total pelas mulheres – inclusive para as relações afetivas e sexuais. Essa consciência de canalizar as energias por e para as mulheres, além de contestar a heterossexualidade como instituição obrigatória, está totalmente ligada à ideia do feminismo lésbico radical – que será aprofundada, posteriormente, no ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, escrito por Adrienne Rich em 1980. Segundo a autora,

quando nós encaramos de modo mais crítico e claro a abrangência e a elaboração das medidas formuladas a fim de manter as mulheres dentro dos limites sexuais masculinos, quaisquer que sejam suas origens, torna-se uma questão inescapável que o problema que as feministas devem tratar não é simplesmente a “desigualdade de gênero”, nem a dominação da cultura por parte dos homens, nem qualquer “tabu contra a homossexualidade”, mas, sobretudo, o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas (RICH, 2010, p. 34).

Um dos muitos meios de reforço é, obviamente, deixar invisível a possibilidade lésbica – “um continente engolfado que emerge à nossa vista de modo fragmentado de tempos em tempos para, depois, voltar a ser submerso novamente (RICH, 2010, p. 34). Ainda de acordo com a autora, “a pesquisa e a teoria feminista que contribuem para a invisibilidade ou marginalidade lésbica estão realmente atuando de modo contrário à libertação e ao empoderamento das mulheres como um grupo” (RICH, 2010, p. 34-35).

localizado no bairro de *Greenwich Village*, em Nova Iorque (EUA). A Revolta é considerada o evento mais importante à luta pelos direitos LGBT nos Estados Unidos. Mais informações: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2019/06/revolta-de-stonewall-tudo-sobre-o-levante-que-deu-inicio-ao-movimento-lgbt.html>>.

Ainda nos anos 1970, representantes antifeministas buscavam espantar as mulheres do movimento, dizendo que ele estava “cheio de lésbicas”. Porém, eles não esperavam a seguinte reação:

Sua suposição era que o mero termo "lésbica" evocaria visões de tal terror – de deformidades congênitas e proposições vampírescas – que mulheres "normais" o evitariam. Mas a verdade é que as mulheres que se preocupavam com seu futuro como seres independentes, e com o futuro de outras mulheres, mulheres que eram *women-identified*, mulheres que davam sua energia e compromisso aos interesses das mulheres, de fato, amavam outras mulheres. Tal amor era estranho ou mau, de qualquer forma, por definição masculina. Era trabalho das mulheres recuperar o amor entre elas, redefinindo-o para si (FADERMAN, 1998, p. 377).

No entanto, algumas mulheres, dentro do próprio movimento feminista, internalizaram certos preconceitos e passaram a marginalizar as pautas lésbicas. Um exemplo bastante conhecido em relação a isso foi protagonizado por Betty Friedan, fundadora do NOW – uma das maiores organizações do movimento feminista da época. Friedan, escritora do livro *A mística feminina* (1963), acreditava que a presença de lésbicas era uma ameaça ao movimento e, portanto, era totalmente contrária à ideia de dar visibilidade e incluir as pautas das mulheres lésbicas. Ela foi tão longe que chegou a declarar ao *New York Times* que as lésbicas foram enviadas pela CIA para infiltrar o movimento das mulheres, com o objetivo de dar descrédito ao feminismo (MORGAN apud FADERMAN, 1991, p. 212). Outras mulheres apoiaram a posição de Friedan e passaram a chamar as lésbicas de *Lavender Menace* [em tradução literal, *Ameaça de Lavanda*].

Como resposta a isso, um grupo de lésbicas incorporou o apelido de *Lavender Menace* e realizou um protesto durante o *Second Congress to Unite Women in New York City* [Segundo Congresso para Unir Mulheres em Nova Iorque], em maio de 1970. Após uma votação, a maioria das mulheres ficou do lado das lésbicas e, assim, em uma resolução de 1971, a NOW passou a identificar as lésbicas como a linha de frente no movimento de libertação das mulheres e a admitir que a razão pela qual elas eram tão hostilizadas era justamente porque eram uma ameaça significativa ao poder patriarcal sobre as mulheres (FADERMAN, 1991). O documento afirma, ainda, que a opressão às lésbicas deve ser uma preocupação feminista e que todas as mulheres devem ser livres para expressar sua própria sexualidade. De acordo com Faderman (1991), essa foi uma vitória importante das

lésbicas radicais pois, dessa forma, conseguiram comunicar sua posição até para feministas mais conservadoras.

Assim como existiram tensões com o movimento feminista, também existiram muitas dificuldades com o movimento gay – geralmente liderados por homens. Apesar do movimento misto (entre gays e lésbicas) ter sido importante inicialmente, especialmente na ocasião da revolta de *Stonewall*, logo começaram a aparecer as profundas divergências. As lésbicas feministas perceberam que os homens gays não se interessavam por uma análise radical em relação aos papéis sexuais que foram atribuídos às mulheres. Elas argumentaram, ainda, que os gays eram apenas reformistas – definindo a homossexualidade como um assunto meramente sobre a pessoa com quem se tem relações sexuais – e não procuravam entender as questões políticas mais profundas, que envolvem dominação e poder. Elas destacam que “os reformistas gays buscavam soluções que não faziam mudanças básicas no sistema que oprimia as lésbicas como mulheres, e suas reformas manteriam o poder nas mãos dos opressores” (BERSON apud FADERMAN, 1991, p. 211).

Como consequência, as feministas lésbicas passaram a buscar um movimento autônomo, baseado em ideias horizontais: “seria não-racista, não-etarista, não-classista e não-explorativo – econômica ou sexualmente” (FADERMAN, 1991, p. 216). Apesar das intenções, o movimento foi composto por uma maioria de mulheres brancas, jovens e de classe média – o que gerou, posteriormente, diversas críticas. Entretanto, como eram impulsionadas por um grande ideal, elas conseguiram feitos importantes: criaram comunidades apenas de mulheres, ofereceram atendimento ginecológico em diversas cidades dos Estados Unidos, conceberam festivais, lançaram revistas e publicações independentes.

Esse mundo utópico idealizado por lésbicas feministas radicais foi largamente baseado nos ideais socialistas, pois muitas delas tinham participado, de alguma forma, de movimentos da nova esquerda: “como a esquerda, feministas lésbicas acreditavam que a revolução significava mudança – as mulheres mudando a si mesmas e mudando o mundo” (FADERMAN, 1991, p. 235). Apesar de algumas divergências – como, por exemplo, em relação ao separatismo – “parecia haver um consenso entre elas sobre como seria finalmente a ampla configuração da Nação Lésbica: uma utopia para as mulheres, um sonho amazônico” (FADERMAN, 1991, p.

218). Sonho este que não era tão novo para as lésbicas: ele foi compartilhado com suas antecessoras, como Natalie Barney e, de séculos anteriores, Safo.

Assim como Safo criou uma comunidade artística de mulheres e Natalie organizou encontros apenas para o público feminino, algumas lésbicas feministas também criaram espaços exclusivos para mulheres. Algumas levaram ao extremo e fundaram comunidades totalmente separatistas – apenas para lésbicas – que se localizavam, geralmente, em áreas rurais. Apesar de muitas separatistas terem permanecido na cidade, por diversos motivos, a maioria preferia o interior: “porque a cidade era um mundo feito por homens, onde a energia das lésbicas era desviada em uma luta para sobreviver e viver fiel aos seus princípios” (FADERMAN, 1991, p. 238).

Marilyn Frye – filósofa feminista radical, que escreveu sobre separatismo lésbico – acredita que muitas feministas praticam o separatismo, em diferentes níveis, mas que ele está, de uma forma mais profunda, “inegavelmente conectado ao lesbianismo” (FRYE, 1991, p. 62). Para ela, separatismo feminista é um afastamento dos modos de viver determinados pelos homens – das instituições, dos relacionamentos, dos papéis e atividades que são definidas e dominadas pelos homens – e que operam para o benefício dos mesmos e para a manutenção do privilégio masculino. Ainda segundo Frye, “uma separatista pratica a separação conscientemente, sistematicamente, e provavelmente de uma maneira mais geral do que as outras, e advoga a completa separação como parte da estratégia consciente da libertação” (FRYE, 1991, p. 64).

O separatismo lésbico foi motivo de discordância entre as feministas e, após algum tempo, o movimento como um todo foi diminuindo sua força – não apenas pelas divergências, mas também pelo contexto político, que começou a se alterar. Apesar de ter enfraquecido em algum momento, o legado que ele deixa é extremamente valioso e é fonte de inspiração para diversas lésbicas feministas da atualidade – apesar do discurso feminista acadêmico e *mainstream* estar mais ligado à teoria *queer*, e não à vertente radical.

A década de 1980 foi marcada por discursos conservadores, tanto políticos quanto sociais. A AIDS passou a ser mais uma preocupação e forma de opressão aos homossexuais – principalmente os homens. As lésbicas, por sua vez, passaram por um período conhecido por *Sex Wars* (FADERMAN, 1991). De um lado, estavam

as lésbicas feministas radicais, que acreditavam na escolha do lesbianismo além das preferências sexuais, e sim como uma alternativa consciente que poderia ser tomada por todas as mulheres que passassem a direcionar sua vida e suas energias para outras mulheres. Do outro lado estavam as lésbicas que se sentiam incomodadas por esse discurso que, segundo elas, dessexualizava as relações entre mulheres.

Neste último grupo, estavam as lésbicas que queriam sair das amarras da socialização feminina e experimentarem-se mais sexualmente. Elas almejavam uma liberdade sexual similar aos homens e, inclusive, passaram a realizar e falar sobre suas próprias pornografias e realizar fantasias sadomasoquistas – o que era, e ainda é, muito criticado pelas lésbicas culturais ou lésbicas feministas radicais, por se tratar de práticas masculinistas que subjagam as mulheres e aumentam a violência de gênero. Audre Lorde, ao ser questionada sobre práticas sadomasoquistas, assunto que estava dividindo absolutamente as lésbicas na década de 1980, responde:

A ligação da paixão à dominação/subordinação é o protótipo da imagem heterossexual das relações homem-mulher, que justifica a pornografia. Espera-se que as mulheres amem ser brutalizadas. Essa também é a justificativa prototípica de todas as relações de opressão – que o subordinado, que é o "diferente", desfruta da posição inferior (LORDE, 2009b, p. 55).

Ela complementa, ainda, dizendo que sexualidade não está separada da vida: “como uma mulher pertencente a uma minoria, sei que domínio e subordinação não são questões ‘de quarto’. Do mesmo modo que estupro não é sobre sexo, sadomasoquismo não é sobre sexo, mas sobre como usamos o poder” (LORDE, 2009b, p. 55). Ela pergunta, ainda: “se fosse apenas sobre troca sexual pessoal ou gosto particular, por que seria apresentada como uma questão política?” (*Ibidem*).

Jules Falquet, pesquisadora contemporânea, acredita que esse momento dos anos 1980 nos Estados Unidos, que teve um reforço do moralismo mais conservador, refletiu no movimento lésbico e feminista trazendo um “retrocesso teórico e prático, com um retorno ao pensamento masculino-gay e uma releitura despolitizante do conceito de gênero” (FALQUET, 2006, p. 36). Um dos momentos principais de ruptura foi a Conferência anual da Barnard College, em 1982 – onde, através das reflexões de Gayle Rubin, desenvolve-se uma linha liberal em torno da sexualidade. Segundo Rubin (1989), o problema está na hierarquização das

sexualidades: no ápice está a heterossexualidade reprodutiva e monogâmica, enquanto as outras sexualidades são discriminadas e condenadas. De acordo com Falquet (2006), o que Rubin propõe é uma aliança de todas as minorias sexuais que, de uma maneira ou outra, subvertem a heterossexualidade. Todavia,

essa análise reduz mais uma vez o lesbianismo à sexualidade, e a sexualidade lésbica a uma sexualidade ‘diferente’ entre muitas. Ou seja, desvincula-se de todo o questionamento político global da sociedade originalmente proposto pelo lesbianismo feminista, radical ou separatista (FALQUET, 2006, p. 37).

Posteriormente, a análise de Rubin será unida a outra, “com origens distintas — não a análise da sexualidade senão que do gênero — mas com bastante concordâncias: o pensamento *queer*” (FALQUET, 2006, p. 38). Popularizado por Judith Butler e Teresa de Lauretis, o movimento *queer* passou a ter grande força a partir de 1990 e segue bastante popular até os dias atuais. Porém, existe uma forte crítica feminista, embora muitas vezes marginalizada, a qual assinala que a perspectiva *queer* é bastante influenciada por imaginários sexuais e sociais masculinos e, além disso, “tem conotações profundamente individualistas e idealistas que deixam incólumes as bases materiais da exploração, em especial da exploração das mulheres” (JEFFREYS apud FALQUET, 2006, p. 39). Jeffreys analisa a ruptura que aconteceu na década de 1980 da seguinte forma:

Argumento, em acordo com Caroll Smith-Rosenberg, que, ao adotar definições sexológicas, lésbicas dos anos 1920 perderam contato com uma geração anterior de irmãs feministas e experimentaram uma lacuna intransponível na comunicação. Vou sugerir que um processo semelhante ocorreu na década de 1980, quando uma nova geração de lésbicas adotou novamente a linguagem da sexologia, do desvio e da congenitalidade, da *butch* e da *femme*, de uma maneira que criou uma lacuna igualmente destrutiva na comunicação com as feministas lésbicas dos anos setenta (JEFFREYS, 1993, p. xiii).

Beatriz Gimeno, política e ativista lésbica espanhola, criticou muitas vezes a teoria *queer* – por fazer parte de organizações LGBT e perceber, de dentro, o quanto as lésbicas estão sendo apagadas com esse movimento:

Eu trabalho com a ideia de que a identidade poderá ser mutável, como têm sido historicamente, mas sem esquecer que o poder sempre está presente criando opressões e oprimidos, tornando necessária a criação de identidades políticas com capacidade para enfrentá-lo. Resulta estranho e suspeito o empenho teórico em desconstruir as categorias identitárias quando se sabe que, ao fim, esse esforço somente fragiliza as categorias mais débeis, uma vez que são os oprimidos tentando enfrentar os opressores. Desde o

ativismo é evidente que a única categoria identitária que realmente se encontra em risco frente ao esforço desconstrutor de identidades é a de lésbica, que, outra vez, deixou inclusive de nomear-se. [...] As feministas lésbicas acreditamos que combater o sistema de dois gêneros dicotômicos é a única maneira de desmontar as categorias verdadeiramente opressivas: homem e mulher, e não decompondo os sujeitos políticos que se opõem a esse sistema em identidades múltiplas cada vez mais fracas e incapazes politicamente (GIMENO, 2005, p. 34).

Apesar de discutir brevemente o que aconteceu no movimento feminista e lésbico após os anos 1980, os trabalhos apresentados neste capítulo concentram-se, principalmente, na década de 1970. Entre eles estão os trabalhos da artista Tee Corinne e o *Lesbian Art Project*, fundado por Arlene Raven e Terry Wolverton no *Woman's Building*, em Los Angeles (EUA).

3.2 *Lesbian Art Project*: em busca de uma metodologia artística lésbica

Um exemplo importante de projeto que desenvolveu uma busca profunda das raízes e novas produções de mulheres lésbicas nas artes visuais é o *The Lesbian Art Project* (LAP), fundado por Arlene Raven e Terry Wolverton, em 1977, no contexto do *Woman's Building* – bastante conhecido quando se fala de feminismo e arte.

O *Woman's Building* foi um projeto iniciado em 1973 pela historiadora da arte Arlene Raven, a artista visual Judy Chicago e a designer Sheila Levrant de Bretteville. Todas elas eram professoras na CalArts [*California Institute of the Arts*], na Califórnia, Estados Unidos, e se sentiam frustradas e limitadas para orientar artistas mulheres em uma instituição consideravelmente masculina e patriarcal (WOLVERTON, 2011). Assim, elas iniciaram o *Feminist Studio Workshop* (FSW). As primeiras aulas foram, literalmente, um convite aos participantes para “colocar a mão na massa”: “para muitas das estudantes recém-recrutadas da FSW, a introdução inicial à educação artística feminista envolveu se sujar e aprender a usar ferramentas” (WOLVERTON, 2011, p. 23) – pois o prédio *Chouinard*, onde seria o espaço físico, precisava ser reformado.

Além do FSW, o *Woman's Building* era compartilhado com outros grupos de mulheres: o *Womanspace*, que partilhava a *Grandview gallery* dentro do prédio,

além de outra galeria, a 707, e grupos de teatro e performance. Ainda, existia uma agência de viagens para mulheres, a *Womantours*, um café, livraria, e o escritório da *National Organization for Women* [Organização Nacional para as Mulheres]. Em 1974, a *Womanspace* foi forçada a fechar, por dificuldades financeiras, e o FSW ficou responsável pela galeria e pelos eventos; assim, o nome *Woman's Building* passou a ser o nome do projeto como um todo e também o nome do espaço físico.

Em 1975 o prédio precisou ser desocupado e, novamente, elas tiveram de achar e renovar um novo espaço – que, desta vez, localizava-se no bairro industrial de Los Angeles. Muitas atividades e grupos diferentes dividiam o prédio; todos envolvendo arte. Havia uma galeria com exposições constantemente; o *Women's Writers Series* que acontecia anualmente; o *Women's Graphic Center*, o *L.A. Women's Video Center*, o *Center for Art Historical Research*, além de eventos de música e dança, e outras atividades propostas por artistas, historiadoras da arte, escritoras, teóricas e ativistas.

O projeto que interessa para esta dissertação, e que foi desenvolvido no *Woman's Building*, é o *Lesbian Art Project* (LAP). Ele foi fundado por Arlene Raven e Terry Wolverton, em 1977, depois de Terry ter participado do workshop *Lesbian Art Worksharing*, ministrado por Arlene. Inicialmente, um grupo de seis mulheres, automeado *Natalie Barney Collective*, comprometeu-se a trabalhar no projeto, o qual incluía: criar uma prática pedagógica lésbica, promover a arte e as artistas lésbicas e escrever uma história da arte lésbica.

Junto com Arlene e Terry estavam Kathleen Berg, Nancy Fried, Sharon Immergluck e Maya Sterling. Elas faziam reuniões semanais e almejavam criar uma comunidade cultural lésbica. Apesar de Arlene ser professora e com um nível de instrução acadêmica acima das colegas, elas possuíam um funcionamento horizontal e sem hierarquias. Além disso, eram comprometidas com pesquisa e análise da história lésbica – materiais os quais elas compartilhavam com uma audiência externa. Visto que, logo depois de fundado, o coletivo fez uma declaração afirmando que tinha o interesse de “promover imagens fortes e positivas de mulheres lésbicas, explorando as contribuições artísticas e culturais que fazemos à civilização” (KLEIN, 2010, p. 245). Apesar da pesquisa de lésbicas históricas ser importante, elas também tinham a consciência de que suas próprias vidas e

experiências eram essenciais, embora ainda bastante restritas em termos de representatividade:

Em uma de nossas primeiras reuniões do LAP, Arlene observou que, como um coletivo, precisaríamos usar nossas próprias vidas como base para esta investigação; nossas próprias experiências como lésbicas foram a base de nossa teoria. Aceitamos essa premissa, já bem treinadas como feministas, de que “o pessoal é político”. Em 1977, ainda não tínhamos percebido completamente que nossa teoria seria limitada e circunscrita pelo fato de sermos seis mulheres brancas na faixa dos vinte e trinta anos. E não tínhamos compreendido completamente que olhar para a nossa experiência lésbica através de uma lupa nos colocaria frente a frente com a dor de nossa opressão como lésbicas (WOLVERTON, 2011, p. 356).

Em um trabalho coletivo, elas fazem uma paródia do modelo *butch* e *femme*⁴¹, muito comum para os casais de lésbicas do passado, especialmente no período entre-guerras. Segundo Terry Wolverton, as lésbicas feministas dos anos 1970 não acreditavam mais nesses papéis:

Se de alguma maneira fala-se de *butch* e *femme*, é em um contexto histórico, como um traje singular que sobrou dos anos cinquenta, os maus e velhos tempos do armário, quando as lésbicas não sabiam nada melhor do que imitar o que homens e mulheres faziam juntos. Como toda geração, desrespeitamos, sem pensar, a geração que veio antes. As integrantes do *Natalie Barney Collective* acreditam estar sendo atrevidas e ousadas ao mostrarem-se nesses papéis antigos, desafiando não apenas as convenções da cultura heterossexual, mas também desdenhando os padrões atuais da comunidade lésbica (WOLVERTON, 2011, p. 355).

⁴¹ O termo *butch*, em inglês, é utilizado para se referir a lésbicas que não performam feminilidade; em português, são geralmente chamadas de *caminhoneiras*. O termo *femme*, por sua vez, refere-se às lésbicas que se vestem e se portam de forma considerada mais feminina.



Imagem 64 – E.K. Waller. *The Natalie Barney Collective butches up*, 1977. Fonte: “From Site to Vision: the Woman’s Building in Contemporary Culture”, Terry Wolverton e Sandra Hale, 2011.



Imagem 65 – E.K. Waller. *Femme version of the Natalie Barney Collective of the Lesbian Art Project*, 1977. Fonte: “From Site to Vision: the Woman’s Building in Contemporary Culture”, Terry Wolverton e Sandra Hale, 2011.

O *Natalie Barney Collective* durou apenas nove meses, por causa de alguns problemas pessoais entre elas: quatro das mulheres envolvidas passaram por dificuldades e acabaram seus relacionamentos amorosos com as parceiras – sendo que Maya e Nancy, um dos casais em crise, eram ambas do coletivo. Segundo Terry, o senso de comunidade que elas queriam compartilhar era tão forte, tão intenso, que acabou não dando espaço para as diferenças entre elas – que, obviamente, existiam; apesar de todas terem interesses e *backgrounds* similares. Ela afirma, de acordo com isso, que “nosso entendimento de ‘coletividade’ significava que todas deveríamos ser iguais, ou equivalentes; essa suposição não reconheceu nossas experiências, recursos, capacidades e motivações desiguais” (WOLVERTON apud KLEIN, 2010, p. 248).

Apesar do término do coletivo, Terry e Arlene decidiram continuar com a ideia do *Lesbian Art Project* e tentar não repetir os mesmos erros cometidos na etapa anterior. Elas comprometeram-se, uma com a outra, a fazer reuniões semanais, usar métodos de *consciousness raising* para superar os problemas e, ainda, dividir as tarefas e investir a mesma quantidade de energia no projeto – que incluiria uma publicação no terceiro ano de LAP. Além disso, dedicaram grande parte do tempo analisando sua própria relação, o que contribuía para o entendimento das relações lésbicas em uma esfera mais ampla. De acordo com Terry, “um relacionamento lésbico deve envolver um processo de orientação mútua, a experiência de aprender uma com a outra, e o reconhecimento daquilo que trocamos” (WOLVERTON apud KLEIN, 2010, p. 249). Inclusive, elas perceberam que eram atraídas sexualmente uma pela outra, mas decidiram não atuar nesse desejo.

No momento em que Arlene e Terry estavam reorganizando o LAP, o pensamento feminista cultural estava em crescimento, especialmente na Costa Oeste dos Estados Unidos – onde elas se inseriam. Toda a ideia do *Woman’s Building* estava, de fato, ligada à premissa do feminismo cultural: construir espaços de educação e cultura especialmente para as mulheres. Esse pensamento feminista estava muito conectado à espiritualidade e à crença da ligação das mulheres com a natureza. Segundo Faderman, a espiritualidade lésbica feminista pretendia “ressuscitar o matriarcado, o que eliminaria todas as instituições destrutivas do patriarcado – econômica, política, sexual, educacional – e devolveria a sociedade ao princípio materno em que a vida é nutrida” (FADERMAN, 1991, p. 227). Um

matriarcado pressupõe uma ou mais deusas, e não um deus; por isso, também, existia um grande interesse pelos mitos e culturas antigas – assim como Natalie Barney o teve. Entretanto, elas não acreditavam apenas em uma substituição linear, como a troca de um deus por uma deusa, ou apenas contrapor a cidade e instituições patriarcais *versus* natureza; a espiritualidade era acompanhada de crítica política. Para as lésbicas feministas “que se identificavam com a bruxa como um potente símbolo do poder das mulheres” (KLEIN, 2010, p. 250), existia uma atração especial por esse pensamento.

Foi também baseadas nessas ideias que Arlene e Terry construíram um programa, onde “elas buscavam um modelo de comportamento que acreditavam ser tão universal e atemporal que não poderia falhar” (KLEIN, 2010, p. 249). Esse modelo era baseado “na crença de que havia uma estreita relação entre as mulheres e a natureza, e que as mulheres poderiam levar uma vida mais realizada se esse relacionamento fosse reconhecido” (KLEIN, 2010, p. 249). Assim, elas buscaram algo que não estivesse baseado em ideias patriarcais e identificaram quatro aspectos da própria relação entre elas, e que poderia ser aplicada às outras lésbicas: a Mentora / Par, a Mãe / Filha, as Amantes e a Deusa Tripla (Ninfa, Donzela e Coroa).

O relacionamento mãe/filha era um vínculo sanguíneo, uma "união psíquica e biológica" que, a princípio, manifestaria-se em ciclos menstruais simultâneos. O relacionamento das Amantes era similarmente mítico, um relacionamento sexual fértil que resultou no *Lesbian Art Project*, "a filha da nossa união". O aspecto da tripla deusa lhes permitiu ver a conexão entre arte e magia, ambas atividades que envolviam “bruxas”, que elas consideravam o termo patriarcal para designar lésbicas (WOLVERTON apud KLEIN, 2010, p. 250-251).

Após analisar essas dicotomias, elas escolheram os papéis de Mentora, Mãe e Amante e juntaram com outros três: a Visionária, a Organizadora e a Artista. Esses seis elementos foram a base para pensar no comportamento delas como um grupo e, conseqüentemente, passar a criar um modelo educacional para estudantes lésbicas – o que era um dos grandes objetivos do projeto. É importante frisar que esses papéis não eram necessariamente fixos a uma determinada pessoa, isso foi apenas uma investigação e uma base de entendimento para criar um sistema no qual “todas as funções são intercambiáveis” (WOLVERTON apud KLEIN, 2010, p. 251).

A ideia do LAP, como um todo, era bastante inspirada em Safo – uma referência particular para o feminismo cultural pelo fato de, há 2.400 anos, na ilha de Lesbos, haver criado uma comunidade educacional e cultural para mulheres. A “educação sáfica”⁴² era “não-hierárquica, holística e baseada em conexões míticas e simbólicas” (KLEIN, 2010, p. 251); além disso, ela também foi configurada para estar em sintonia com os ritmos naturais dos corpos das mulheres – como os ciclos menstruais, por exemplo. Por isso, o LAP adotou um modelo de educação sazonal, desenvolvido primeiramente pela artista Jere Van Syoc e a filósofa Linda Smith⁴³, as quais acreditavam que os corpos das mulheres estavam conectados com a natureza e, uma vez que essa conexão fosse reconhecida, o aprendizado seria mais fácil para as mulheres (KLEIN, 2010, p. 251).

Assim, no método assumido pelo LAP, cada estação do ano tem algo em particular e, assim, diferentes formas de aprender e produzir:

O outono era o momento de reunião, autodescoberta e exploração da comunidade [lésbica]. O outono foi, portanto, o momento em que a maioria das aulas e oficinas foram realizadas. O inverno era “um tempo para estudo e contemplação”, e envolvia a preparação de vários projetos que apareceriam na primavera, época de florescimento e de novos crescimentos. O verão era uma folga, uma estação para viajar e fazer conexões (KLEIN, 2010, p. 251).

Arlene e Terry tiveram a oportunidade de implementar o modelo sáfico de educação enquanto trabalhavam no projeto *An Oral Herstory of Lesbianism* – uma performance teatral baseada na vida cotidiana e realidades das diferentes lésbicas participantes. O trabalho foi construído de forma horizontal, com todas as envolvidas participando de todas as etapas, e refletia a visão de treze mulheres: Cheryl Swannack, Jerri Allyn, Nancy Angelo, Chutney Lu Gunderson, Catherine Stifter, Brook Hallock, Cheri Gaulke, Sue Maberry, Louise Moore, Leslie Belt, Christine Wong e as próprias Arlene Raven e Terry Wolverton. Assim, a performance “incorporou muitas das experiências reais das mulheres de estar em uma sociedade que, em geral, via sua identidade como estigmatizada e abjeta” (KLEIN, 2010, p.

⁴² A “educação sáfica” do LAP está ligada à “ética de lesbos”, como proposta por Margarita Pisano: “A ética de lesbos deveria conter uma proposta de horizontalidade, porque somente nesse plano as trocas acontecem de pessoa-para-pessoa. Espaço amoroso que devemos desenhar, reinventar e narrar, para construir um saber amar outro” (PISANO, 2004, p. 77).

⁴³ “Adotamos um modelo de educação sazonal, desenvolvido pela artista Jere Van Syoc e pela filósofa Linda Smith no programa *Women, World, and Wonder* do *Thomas Jefferson College*, onde as atividades de aprendizado são voltadas para o humor ou o significado da época do ano” (WOLVERTON, 2011, p. 362).

253). *Oral*, como foi chamada, foi apresentada doze vezes em maio de 1979, no *Woman's Building*, para uma audiência só de mulheres.

O termo *herstory*, contido no título, é uma crítica à forma tradicional da história, geralmente contada a partir da perspectiva masculina. Por isso, elas substituem a palavra *history* – em inglês ligada ao pronome masculino *his* – por *herstory* – esta ligada ao pronome feminino *her*. Além disso, o cartaz de divulgação da performance também faz um jogo com outro termo contido no título: *Oral*. As fotografias contidas no cartaz apresentam as treze integrantes do grupo, cada uma delas articulando oralmente a palavra lésbica – em inglês, *lesbian*. São sete fotografias de cada uma, para aparecer a expressão facial ao declararem a palavra *Lesbian*. Segundo Terry, são “treze mulheres articulando suas próprias identidades” (WOLVERTON, 2011, p. 373).

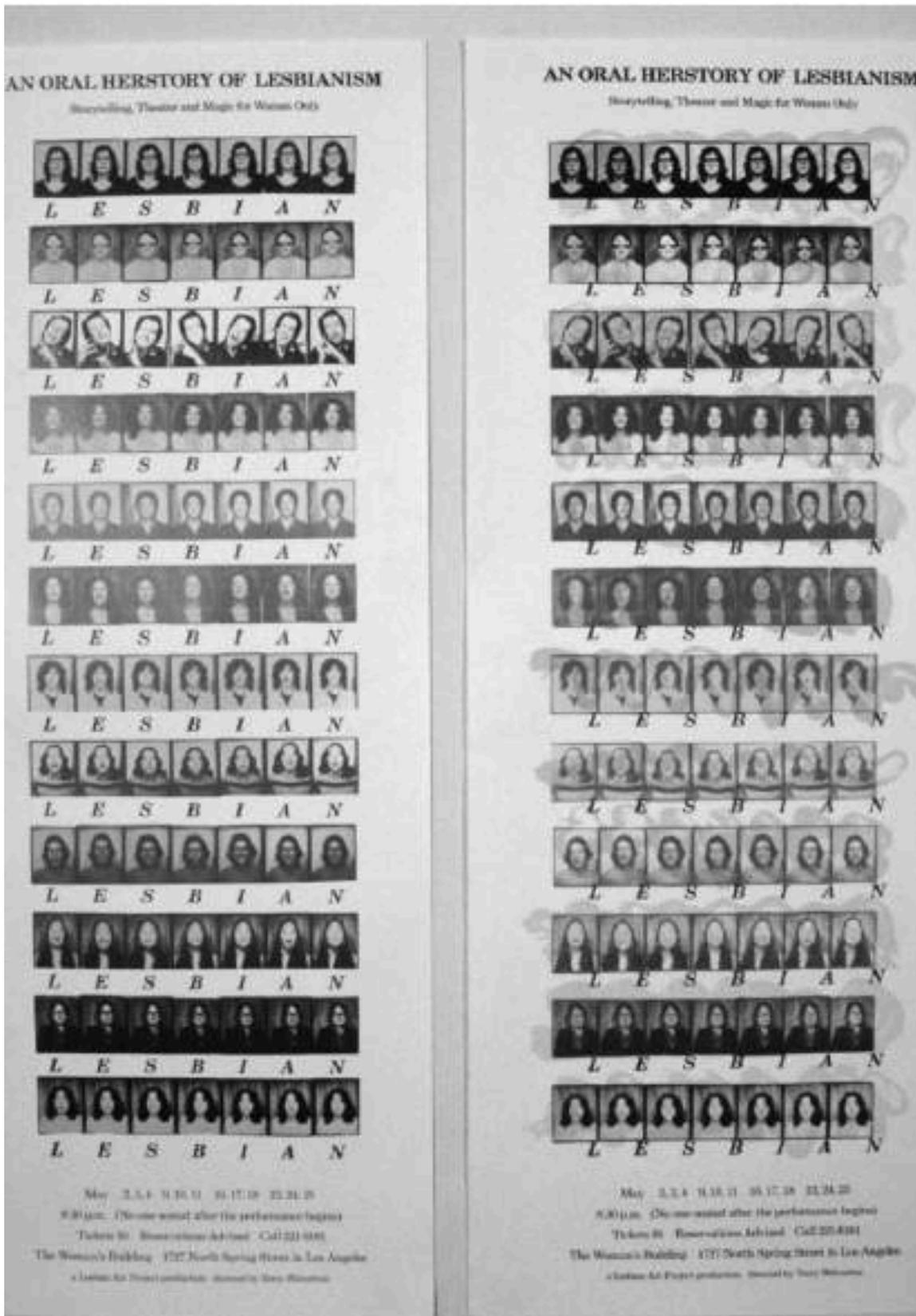


Imagem 66 – Bia Lowe. *An Oral History of Lesbianism*, 1979. Offset poster. Fonte: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10894160903196541?journalCode=wjls20>>.



Imagem 67 – Bia Lowe. Participantes da performance *An Oral History of Lesbianism*, 1979. Women's Building Archives, Otis College, Los Angeles, EUA. Fonte: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10894160903196541?journalCode=wjls20>>.

Com essas diversas mulheres e suas respectivas experiências e realidades, o LAP pretendia criar uma “nova tapeçaria que revela e expande o significado de lésbica” (WOLVERTON, 2011, p. 374). No entanto, Terry diz estar claro que elas não representavam todas as lésbicas, pois as integrantes eram todas praticamente da mesma geração e brancas – com exceção de Chris e Brooke (WOLVERTON, 2011). A artista ressalta, ainda, que “queremos apresentar uma história oral, não a história oral das lésbicas. Não estamos tentando dizer que podemos falar por todas” (WOLVERTON apud KLEIN, 2010, p. 253). Embora existisse interesse e vontade de integrar mulheres de diferentes *backgrounds* – não brancas, mais velhas, e da classe trabalhadora, por exemplo – o LAP não obteve sucesso nesse quesito. Apesar disso, Arlene “sugeriu que o vínculo lésbico era um meio pelo qual as diferenças socioeconômicas, étnicas e raciais poderiam ser superadas” (KLEIN, 2010, p. 255).

A dificuldade em lidar com mulheres fora do padrão branco e de classe média não aconteceu apenas com o LAP, mas sim com grande parte do movimento feminista. Faderman pontuou essa questão no livro *Odd Girls and Twilight Lovers* (1991) e demonstra que as mulheres advindas de uma minoria social enxergavam o feminismo branco com certa desconfiança – o que era justificável, pois ele parecia

incapaz de entender as condições totalmente diferentes experienciadas por lésbicas da classe trabalhadora e/ou de outras etnias (KLEIN, 2010).

Após as apresentações de *An Oral Herstory of Lesbianism*, embora a peça tenha sido um sucesso e obtido boas críticas na imprensa alternativa, o grupo acabou se dissolvendo. Até mesmo Terry e Arlene tomaram rumos diferentes: “Ironicamente, considerando que Raven e Wolverton se esforçaram ao máximo para fornecer um plano de desempenho para as relações lésbicas na comunidade do LAP, foram as políticas de relacionamento imprevisíveis que resultaram no final do LAP” (KLEIN, 2010, p. 255). No ano seguinte, quando era previsto trabalhar na publicação almejada inicialmente, Arlene fez a curadoria de uma exposição de arte lésbica no *Woman’s Building* e Terry organizou a mostra *GALAS: Great American Lesbian Art Show*.

Segundo Klein, esta “é uma história de relacionamentos feitos e desfeitos, de sentimentos feridos e expectativas não atendidas” (KLEIN, 2010, p. 257). Apesar dos desencontros, das expectativas frustradas, do término consideravelmente repentino e das pendências, o LAP foi um projeto importantíssimo na busca de visibilidade lésbica no campo das artes visuais e na história da arte. No tempo em que estiveram trabalhando juntas, Arlene Raven e Terry Wolverton foram extremamente produtivas e deixaram um legado precioso: criaram, juntamente com as outras integrantes, uma base de dados sobre artistas lésbicas; compartilharam o conhecimento obtido nas pesquisas através do *Feminist Studio Workshop*, no *Woman’s Building*; desenvolveram um modelo pedagógico para artistas lésbicas, idealizando uma comunidade horizontal de trocas educacionais e culturais entre mulheres; e, ainda, fizeram experimentações artísticas com o *Natalie Barney Collective* e com a performance *An Oral Herstory of Lesbianism*.

3.3 As múltiplas experimentações de Tee Corinne e uma breve reflexão sobre arte lésbica

Tee Corinne (1943-2006) foi uma artista que explorou, de diversas formas, as relações entre mulheres, os corpos e a sexualidade das mesmas. Ela é considerada uma das pioneiras na discussão do erotismo lésbico. Seus trabalhos incluem

desenhos, fotografias, livros, publicações independentes e contribuições em diversas revistas feministas.

Interessada em artes desde cedo, Tee obteve graduação e mestrado em artes visuais. No início da vida adulta foi casada com um homem e ministrou aulas em diferentes escolas nos Estados Unidos. Entretanto, no início dos anos 1970, juntou-se ao movimento feminista, assumiu-se lésbica e, nas palavras da artista: “Lentamente, permiti que a artista em mim ressurgisse” (CORINNE apud BUTLER, 2007, p. 225). Nessa mesma época, segundo a própria artista: “Decidi criar, conscientemente, imagens lésbicas” (CORINNE, 1997, p. 8).

Em 1974 trabalhou voluntariamente em um tele-atendimento que dava informações anônimas e gratuitas sobre sexo – o *San Francisco Sex Information*, criado por duas ativistas feministas. Ali, Tee percebeu que poderia fazer disso um trabalho artístico, pois tinha consciência de viver em uma era em que as mulheres desconheciam o próprio corpo e não possuíam informações sobre saúde sexual. Assim, ela começou a desenhar genitálias femininas: “Eu não tinha certeza do que faria com os desenhos dos órgãos genitais femininos, mas pensei que eles eram importantes e poderosos, e senti uma intensa conexão emocional com eles” (CORINNE apud BUTLER, 2007, p. 225).

As diversas ilustrações contendo vulvas acabaram virando uma publicação, o *Cunt Coloring Book* (1975). Na introdução da edição de 1988, Tee Corinne escreve que a intenção, ao apresentar as imagens, era que eles fossem belos e informativos, que expressassem afirmação e proporcionassem prazer. A artista declara, ainda, que os desenhos apresentados no livro são inspirados em vulvas de mulheres reais. Segundo Cornelia Butler, o trabalho é “tanto um objeto de arte conceitual espirituoso como um guia educacional da anatomia das mulheres” (BUTLER, 2007, p. 226).

Os desenhos são parecidos com as imagens contidas em livros educacionais ou revistas infantis para colorir e, assim, eles possibilitam uma interação específica com quem olha. Ainda no texto de *Cunt Coloring Book*, Tee afirma: “Organizei os desenhos em um livro de colorir, porque uma das principais maneiras de aprendermos a entender o mundo, quando crianças, é colorir” (CORINNE, 2016, p. 1). Ela complementa: “como adultas, muitas de nós ainda precisamos aprender sobre nossa anatomia sexual externa. Colorir é uma maneira de a criança em cada

uma de nós revisar e recuperar essa parte do corpo da qual fomos afastadas” (*Ibidem*).

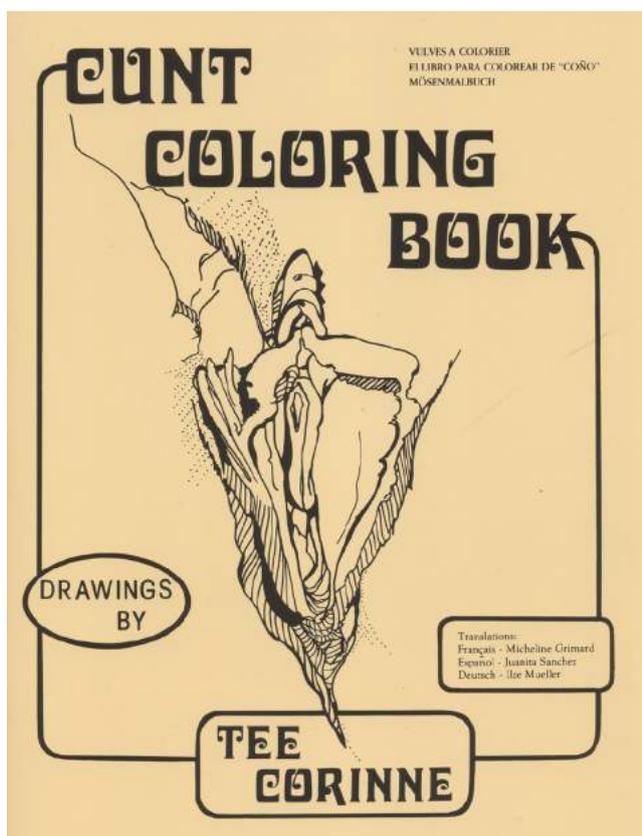


Imagem 68 – Tee Corinne. *Cunt Coloring Book*, 1988.

Fonte: <https://www.amazon.com/Cunt-Coloring-Book/dp/B00RWQNPU2/ref=sr_1_1?keywords=cunt+coloring+book&qid=1568158856&s=books&sr=1-1>.

Também durante os anos 1970, Tee aprofundou os trabalhos em fotografia. Suas imagens mais conhecidas são feitas de negativos solarizados – assim, ela mantinha a privacidade das modelos. Além disso, segundo Jan Zita Grover, essas imagens manipuladas funcionavam como “um correlato para o status da lésbica pública: presente, mas invisível, fora, mas escondida, provocadora, mas necessitando de proteção” (GROVER, 1991, p. 228). Além da visibilidade lésbica, ela preocupava-se com a inclusão de mulheres fora de um padrão dito tradicional: buscava mulheres de idades e corpos variados, não-brancas e chegou a retratar mulheres com deficiência física, por exemplo. A artista declara: “como lésbica interessada em imagens sexuais, fiz desenhos e fotografias eróticas, tentando incluir amplamente distintos corpos, atividades e diversidade racial” (CORINNE, 1997, p. 4).



Imagem 69 – Tee Corinne. *Untitled*, s/d. Fonte: Lesbian Herstory Archives, Nova Iorque, EUA.

Goddesses for the New Millennium, uma série de vinte fotografias de torsos de mulheres entre 23 e 84 anos, nasceu do interesse da artista em acompanhar o envelhecimento do corpo das mulheres. Segundo ela, no desenvolver dos retratos ela encontrou ecos de antigas figuras de poder feminino, como a Vênus de Willendorf, a Vênus de Laussel, Maiden e esculturas originais da Moravia, Malta, Índia e México (CORINNE, [2005]). Enquanto trabalhava, Tee percebeu “que algumas das figuras tradicionalmente rotuladas como ‘deusas da fertilidade’ são, provavelmente, celebrações do corpo das mulheres na menopausa, imagens com linhas furiosas, mutáveis e fluidas” (CORINNE, [2005]). Novamente ela utilizou técnicas de solarização, reexpondo o negativo em luz branca durante o processo e, assim, algumas áreas revertiam e outras não.



Imagem 70 – Tee Corinne. *Goddess #1*, s/d. Fonte: <<http://varoregistry.org/corinne/index.html>>.

Outra imagem marcante e que possui relação com as anteriores é a releitura de *As Três Graças*, na qual ela inclui mulheres seguras de si, autônomas e sem a suposição de um espectador masculino – e, portanto, não fetichizadas ou objetificadas. Segundo Loponte (2002), as *As Três Graças* é mais uma, entre tantas outras, representação da figura feminina feita para um olhar masculino.



Imagem 71 – Tee Corinne. *Three graces*, s/d. Fonte: Lesbian Herstory Archives, Nova Iorque, EUA.

Tee Corinne desenvolveu, também, uma profunda investigação das relações sexuais entre mulheres. Segundo a artista, em seu trabalho há imagens explicitamente sexuais e simbolicamente sexuais. Uma de suas fotografias mais conhecidas é *Untitled*, 1976, que ficou bastante famosa no meio feminista por ser capa do Vol. 1, número 3, da revista *Sinister Wisdom*⁴⁴, em 1977. A mesma imagem é capa de um livro bastante recente sobre artistas homossexuais, o *A Queer Little History of Art* (PILCHER, 2017).

⁴⁴ *Sinister Wisdom* é uma revista multicultural de literatura e arte lésbica que lança quatro edições por ano. Publicada desde 1976, iniciou no estado da Carolina do Norte (EUA), por Catherine Nicholson e Harriet Ellenberger. É a revista lésbica com mais publicações – já ultrapassou o número 100 – e que ainda opera atualmente.



Imagem 72 – Tee Corinne. *Untitled*, 1976. Fonte: Revista Sinister Wisdom, v. 1, n. 3., 1977.

Segundo Boffin e Fraser (1991), as representações não apenas refletem a sexualidade, mas desempenham um papel ativo na produção de seus significados: “a sexualidade é sempre mediada e é através de representações que nossos corpos e nossas fantasias passam a ser organizados sexualmente” (BOFFIN; FRASER, 1991, p. 10). Sobre as imagens sexuais em seus trabalhos, Tee afirma que:

As imagens sexuais têm um impacto icônico imediato: se eu mostrar uma foto de duas mulheres envolvidas em sexo oral, não preciso explicar que elas são mais do que apenas boas amigas. Embora as lésbicas tenham sido definidas pelo mundo exterior primariamente por nossa sexualidade, existem poucas imagens explícitas de sexo disponíveis para a maioria das mulheres (CORINNE, 1997, p. 8).



Imagem 73 – Tee Corinne. *Untitled*, s/d. Fonte: Lesbian Herstory Archives, Nova Iorque, EUA.

Outro desdobramento das imagens eróticas está no livro *Yantras of Womanlove*, que contém poesia de Jacqueline Lapidus e ilustrações produzidas por Tee Corinne – mais de sessenta mulheres se voluntariaram para serem fotografadas. No prefácio, Tee afirma que começou a sonhar com a publicação quatro anos antes, quando uma mulher a qual ela estava apaixonada precisou mudar de cidade e elas acabaram o relacionamento. A ideia do livro “tornou-se como uma amante para mim durante um dos invernos mais difíceis que conheci enquanto adulta – sustentando-me e dando-me um motivo para continuar” (CORINNE; LAPIDUS, 1982, p. 7).

A palavra *yantras* significa, de acordo com a artista, representações diagramáticas de áreas de energia, e foi retirado de um livro de yoga tântrica. Ainda de acordo com Tee, “*yantras* é sobre a espiritualidade da sexualidade, a transcendência que pode ocorrer quando se faz amor com nós próprias e com as outras” (CORINNE; LAPIDUS, 1982, p. 8). Na introdução do livro, Margaret Edmondson Sloan-Hunter escreve:

A erótica lésbica é importante, se não por outro motivo, porque retrata mulheres que amam mulheres através da lente, caneta ou pincel da mulher que sabe e sente como é essa experiência. A artista erótica lésbica não deve ser vista como pornógrafa, porque sua cultura, perspectiva e consciência são completamente diferentes. Ela retrata imagens que são sexuais, sensíveis, estimulantes, eróticas e apaixonadas. Ela tem o direito e o privilégio de refletir sobre a sexualidade lésbica como ela a conhece, vê e vive (CORINNE; LAPIDUS, 1982, p. 14).

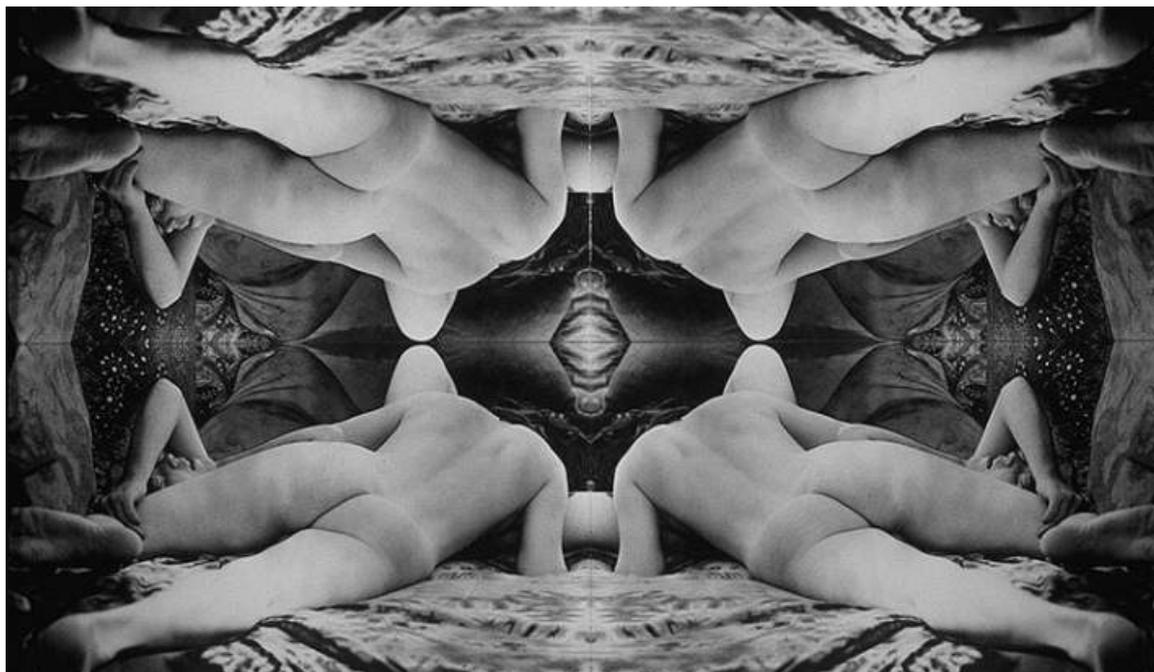


Imagem 74 – Tee Corinne. Da série *Yantras of Womanlove*, 1982. Fonte: “Yantras of Womanlove”, Tee Corinne e Jacqueline Lapidus, 1982.

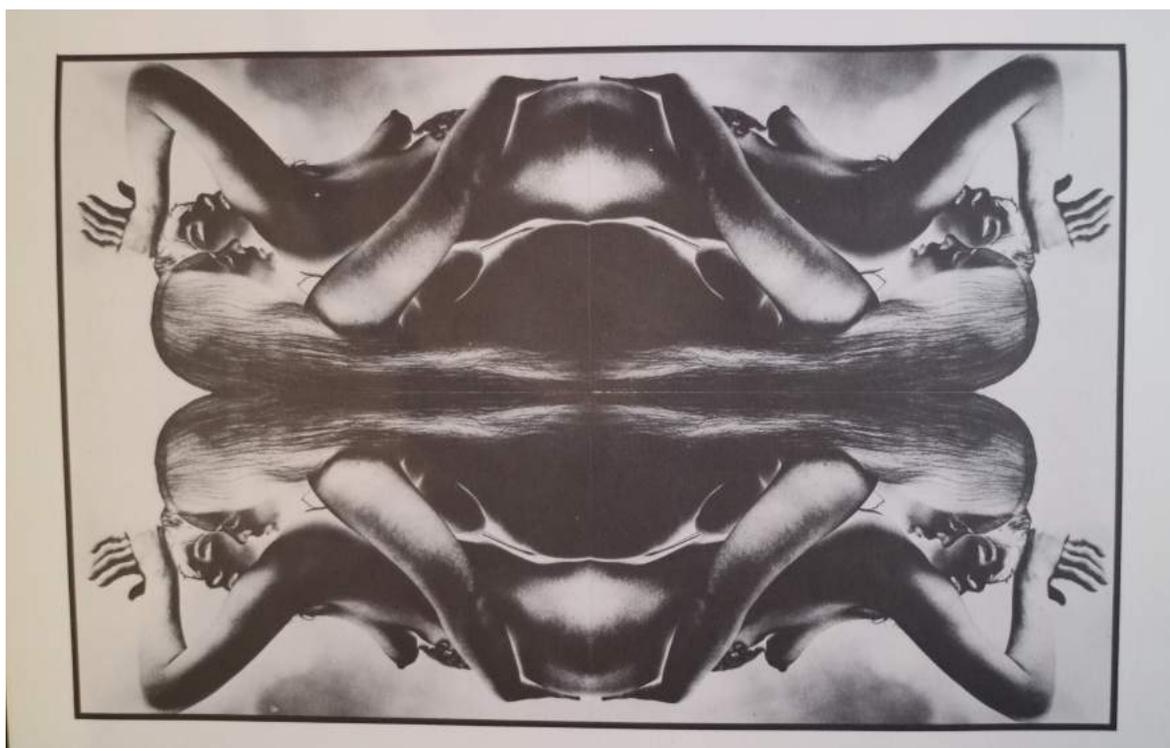


Imagem 75 – Tee Corinne. Da série *Yantras of Womanlove*, 1982. Fonte: “Yantras of Womanlove”, Tee Corinne e Jacqueline Lapidus, 1982.

Tee Corinne buscou investigar a identidade lésbica de diversas formas – além das imagens de casais envolvidos em um momento sexual, ela produziu diversos autorretratos e registrou, durante muitos anos, seus relacionamentos com mulheres. A fotógrafa Honey Lee Cottrell foi o primeiro namoro oficial de Tee, em 1975, após ter definitivamente assumido-se como lésbica.

Meus autorretratos são outro grupo de imagens com potencial para sinalizar 'lésbica' para o(a) espectador(a) experiente. Como muitas(os) fotógrafas(os), eu me uso como sujeito praticamente desde quando passei a ter uma câmera. Quando passei a me envolver com mulheres, comecei a incluir minhas amantes nas imagens, muitas vezes de maneiras que eu esperava que indicassem à espectadora que havia um relacionamento entre nós (CORINNE, 1997, p. 9).



Imagem 76 – Tee Corinne. *Self-portrait with leafy background*, 1990. Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art, Nova Iorque, EUA. Fonte: <<https://leslielohman.pastperfectonline.com/webobject/89A2C15E-219F-4ADE-A3E9-450766441087>>.



Imagem 77 – Tee Corinne. *Caroline Overman & Tee Corinne*, ca. 1980. Fonte: <<https://qcc2.org/tee-corinne/tee-corinne-picturing/>>.



Imagem 78 – Tee Corinne. *Lee Lynch & Tee Corinne*, ca. 1985. Fonte: <<https://qcc2.org/tee-corinne/tee-corinne-picturing/>>.



Imagem 79 – Tee Corinne. *Beverly & Tee*, 1989, 1990, 2004.
 Fonte: <<https://qcc2.org/tee-corinne/tee-corinne-picturing/>>.

Tee Corinne e Beverly Anne Brown, ativista rural, tiveram um relacionamento que durou de 1989 a 2005, ano em que Beverly faleceu. Segundo Tee, Beverly adorava aparecer nos retratos: “frequentemente usávamos um espelho para que a foto anunciasse não apenas nosso lesbianismo, mas também que um dos sujeitos era a fotógrafa” (CORINNE, [2005]).

Representatividade era uma questão central no trabalho de Tee. A própria artista declara que sua busca principal abrangia os seguintes pontos: afirmação; imagens positivas de mulheres lésbicas; confrontar estereótipos; questionar suposições sobre beleza (CORINNE, 1997). Segundo ela, “as imagens que vemos, como uma cultura, ajudam a definir e expandir nossos sonhos, nossas imagens do que é possível. Imagens de quem somos nos ajudam a visualizar quem podemos ser” (CORINNE, 1997, p. 5).

A artista desenvolveu, também, uma ampla pesquisa sobre as lésbicas que vieram antes dela: isso pode ser visto especialmente na publicação independente *Women who loved women*⁴⁵. Nesse trabalho ela apropria-se de imagens de suas antepassadas lésbicas – muitas das fotografias, inclusive, já foram apresentadas nesta dissertação, como as de autoria de Berenice Abbott – e faz desenhos a partir desses retratos.

⁴⁵ Publicação independente, na forma de fanzine, encontrada no *Lesbian Herstory Archives*, em Nova Iorque, EUA.



Imagem 80 – Publicações independentes de Tee Corinne, *Women who loved women*. Fonte: Lesbian Herstory Archives, Nova Iorque, EUA.

Women who loved women apresenta um significativo resgate dos retratos dessas mulheres, entre elas: Natalie Barney, Romaine Brooks, Renée Vivien, Sylvia Beach, Adrienne Monnier, Jane Heap, Rosa Bonheur e Alice Austen – cito principalmente as que já foram vistas de alguma forma no corpo desta dissertação. Em um artigo escrito por Tee, ela comenta que essas mulheres – especialmente Natalie Barney, Romaine Brooks e Hannah Gluck – tornaram-se sua própria história, suas mentoras, inspirando e sustentando não apenas ela, mas toda uma nova geração de artistas lésbicas (CORINNE, 1997).

Além do claro desejo de trazer visibilidade às antepassadas lésbicas, é possível que esse trabalho tenha buscado investigar um senso de identidade e, principalmente, de comunidade entre as mulheres homossexuais. A ideia de uma comunidade – baseada em uma identidade coletiva e compartilhada – foi e ainda é, segundo Klein (2010), uma fantasia poderosa para muitas pessoas, especialmente as chamadas minorias e que são privadas de direitos sociais. Para as lésbicas feministas dos anos 1970, “a noção de um espaço lésbico único – às vezes real, às vezes mítico ou espiritual – guiou nossas visões e política” (ZIMMERMAN apud KLEIN, 2010, p. 255).

Tee Corinne participou ativamente do movimento feminista e, provavelmente por isso, ela tinha consciência do quanto “o pessoal é político” e, assim, fez de sua vida uma declaração de sua posição como feminista e lésbica:

Penso em mim mesma como alguém explorando diferentes tipos de verdade: a verdade da minha visão do que é ser lésbica e a verdade dos meus sonhos de como podemos estar em um mundo livre e aberto. Quero tornar públicas as imagens dessas pessoas escondidas e, nesse ato, mudar a forma como nos percebemos. Estando ciente de como a sociedade em geral nos estereotipa, quero examinar como usamos essas imagens estereotipadas para nos identificarmos (CORINNE, 1997, p. 5).

Corinne foi uma artista e ativista incansável, publicando em diversos jornais alternativos, tanto da comunidade feminista quanto, especificamente, da comunidade lésbica. Entre 1976 e 1988, produziu mais de 50 capas para a publicação *Naiad*, pioneira em romances lésbicos. A artista participou, ainda, de duas exposições importantes para mulheres homossexuais nas artes visuais: *A Lesbian Show* (1978) e *The Great American Lesbian Art Show - GALAS* (1980).

GALAS foi a exposição organizada por Terry Wolverton, junto de outras mulheres, após a dissolução do *Lesbian Art Project*. *A Lesbian Show* havia acontecido dois anos antes, com curadoria de Harmony Hammond, e é considerada a primeira exposição autodenominada lésbica nos Estados Unidos (WEICK, 2010).

Ao organizar *A Lesbian Show*, a artista e curadora Harmony Hammond “concluiria que não havia uma sensibilidade lésbica única, que caracterizasse a arte feita por mulheres identificadas como lésbicas” (KLEIN, 2010, p. 247). O que surgiu, de fato, foi um senso de comunidade. Significativamente, Arlene Raven e Ruth Iskin, na mesma época do *Lesbian Art Project*, escreveram um artigo no qual elas admitiam que estavam mais interessadas na ideia de comunidade do que na investigação dos meios expressivos ou na aparência das obras; elas almejavam um novo espaço de liberdade de pensamento, que permitisse “a criação de uma arte lésbica que lida com o lesbianismo assim como tudo o que é possível” (RAVEN; ISKIN apud KLEIN, 2010, p. 247). Klein conclui, portanto, que certas qualidades – como reciprocidade, mutualidade e igualdade – “surgiria na arte feita por lésbicas, uma vez que essas lésbicas pudessem fazer parte de uma comunidade lésbica, que

elas definiram de acordo com as linhas do *continuum lésbico* de Rich⁴⁶ (KLEIN, 2010, p. 247).

A importância e a potência desse senso de comunidade parecem bastante claros – desde os tempos de Safo, passando por Natalie Barney e, contemporaneamente, com o feminismo lésbico-radical. O que não está claro e ainda parece aberto à discussão, segundo várias pesquisadoras de arte lésbica (como Harmony Hammond, Tessa Boffin, Jean Fraser, Tee Corinne, Arlene Raven, entre outras a colocarem a questão), é: o que é arte lésbica?

No cartaz de divulgação da exposição GALAS (1980), por exemplo, podia-se ler essa pergunta acompanhada da seguinte resposta: “algumas definições incluem: arte feita por lésbicas, arte que explora o conteúdo lésbico; arte que é *woman-identified*. Não existe uma definição estrita” (WOLVERTON, 2011, p. 378). Em relação à fotografia lésbica, Boffin e Fraser, na introdução do livro *Stolen Glances: Lesbians take photographs*, afirmam o seguinte: “não há maneira fácil de definir uma fotografia lésbica” (BOFFIN; FRASER, 1991, p. 13). Segundo as autoras, não é claro se o *status* de fotografia lésbica depende da fotógrafa, do tema fotografado ou da audiência e/ou o contexto em que a fotografia vai aparecer. Igualmente, não há consenso ao especificar se uma fotografia precisa satisfazer todas essas categorias ou apenas uma (BOFFIN; FRASER, 1991).

Tee Corinne argumenta sobre uma iconografia variante [*Variat Iconography*], que seria “a imagem de uma ideia, romance codificado, preferência sexual e riqueza cultural: imagens feitas de lésbicas, por lésbicas, para lésbicas” (CORINNE, 1997, p. 26). Ainda segundo a artista, “a busca por uma estética lésbica é uma aventura; um mistério com muitas soluções possíveis” (*Ibidem*, p. 24); ela acredita, também, que para um reflexão mais aprofundada, algumas questões devem ser incluídas:

⁴⁶ Segundo Adrienne Rich, no texto *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica*, o *continuum* lésbico significa: “Entendo que o termo *continuum* lésbico possa incluir um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher. Se nós ampliamos isso a fim de abarcar muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, o dar e receber de apoio prático e político, [...] nós começaremos a compreender a abrangência da história e da psicologia feminina que permaneceu fora de alcance como consequência de definições mais limitadas, na maioria clínicas, de lesbianismo” (RICH, 2019, p. 65).

1. Identificação – quem eram as lésbicas entre as mulheres artistas do passado? 2. O que iconograficamente sinaliza 'lésbica' em seus trabalhos? 3. Que tipos de apoio, financeiro e pessoal, constituíram seu público? Como isso afetou suas imagens? (CORINNE, 1997, p. 24).

Harmony Hammond, na introdução do livro *Lesbian Art in America* (2000), também se faz a pergunta inicial – o que é arte lésbica? “A qualidade ‘lésbica’ é incorporada no objeto de arte, na sexualidade da artista ou da espectadora, ou no contexto de visualização?” (HAMMOND, 2000, p. 8). E responde da seguinte forma:

A arte lésbica não é um movimento estilístico, mas, em sua definição mais simples, arte que sai de uma consciência feminista e reflete a experiência de ter relações lésbicas ou ser lésbica na cultura patriarcal. Essa consciência pode estar implícita ou explicitamente articulada. Pode ser expressada através de uma variedade de estilos, imagens, material usado, conceitos ou conteúdo, e pode ser figurativa, simbólica, abstrata ou conceitual (HAMMOND, 2000, p. 8).

A autora segue, ainda, argumentando que essa definição deixa muitas questões ainda sem respostas, como as seguintes: “a arte lésbica é toda e qualquer arte feita por lésbicas, independentemente do assunto? Ou apenas aquilo que parece lésbico? Quem decide o que parece lésbico?” e, ainda, “qual o papel que os estereótipos desempenham como significantes visuais de gênero, sexualidade e raça?” (HAMMOND, 2000, p. 8). Além dessas, diversas outras perguntas são feitas por Hammond, que finaliza com a seguinte: “Como gênero e sexualidade moldam as imagens visuais e como as imagens visuais constroem identificação de gênero e sexual? Embora tenham sido articuladas de maneira diferente a cada década, essas são perguntas confusas que não irão desaparecer” (HAMMOND, 2000, p. 8). Elas serão feitas e refeitas, constantemente, pela própria obra de arte.

Apesar das diversas perguntas que seguem sendo reiteradas, é importante ressaltar que a imagem lésbica mudou significativamente na década de 1970, pois as mulheres homossexuais começaram a produzir não mais para “as exigências da moral e da sabedoria convencionais, mas para as demandas da verdade e da complexidade de suas próprias experiências” (FADERMAN, 1998, p. 356). Isso foi possível especialmente em decorrência do crescimento do movimento lésbico e feminista e, ainda, pelo surgimento de editoras feministas-lésbicas, como *Naiad Press*, *Daughters, Inc.* e *Diana Press*. Assim, a imagem dessas mulheres passou a ser apresentada a partir de suas próprias experiências como seres humanos, e não mais como objetos de fetiche e fantasias, ou como seres doentes e anormais.

O desenvolvimento de uma consciência lésbica-feminista – não apenas no período em questão, como também ao longo da história abordada nesta dissertação – deu origem a inúmeras experimentações, reflexões e manifestações sobre a construção subjetiva e identitária acerca do ser lésbica; e, desta vez, engendrada fundamentalmente por essas próprias mulheres. A imagem, em suas diversas formas, teve um papel fundamental para a afirmação da visibilidade dos relacionamentos afetivos e sexuais entre mulheres, como autênticos e legítimos, dentro de seus contextos socioculturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As diversas inquietações que rondavam meus pensamentos no início deste processo foram, de certa forma, amenizadas – embora diversas outras tenham sido remexidas e disparadas. Em relação às perguntas que foram indagadas na introdução, acredito que, no decorrer da pesquisa, algumas respostas foram encontradas. O fato de ter descoberto algumas pistas, alguns direcionamentos, não significa que eles sejam definitivos – podem ser reestruturados, transformados, aprofundados e, inclusive, têm a capacidade de gerar novas perguntas, novas respostas e novas perspectivas a serem exploradas.

Ao longo desta dissertação, procurei levantar discussões acerca da presença da artista lésbica na disciplina da História da Arte. Para isso, investiguei, inicialmente, os mecanismos que geraram a exclusão das mulheres artistas na historiografia da arte. Assim, juntamente com um estudo sobre o lugar da mulher lésbica na sociedade, tornou-se possível a compreensão da dupla invisibilidade que atinge as artistas lésbicas – especialmente quando abordam abertamente temáticas referentes às relações entre mulheres. Apesar de entender que são múltiplas e diferentes camadas que podem atravessar essas artistas – como raça, etnia, classe social –, esses recortes foram pouco aprofundados. Isso ocorreu principalmente devido à escassez de fontes teóricas e históricas a respeito do tema nos diversos períodos em questão; o que sinaliza, inclusive, a importância e urgência de uma revisão das narrativas até há pouco produzidas, de modo a ampliar a perspectiva da história da arte. Tenho consciência de que tive acesso ao que seria uma primeira camada – apenas a superfície em meio a um oceano de invisibilidades –, pois a maioria das artistas apresentadas são brancas, de classe média ou alta e centradas na Europa ou nos Estados Unidos.

Para alcançar uma compreensão mais abrangente em relação ao lugar que essas mulheres ocuparam, considerei importante discorrer sobre o contexto histórico e social de cada época, pois ele possui considerável influência não só nas narrativas, como também nas produções artísticas. A escolha por uma escrita cronológica também foi feita para dar ênfase a essas conjunturas socioculturais e, assim, foi possível visualizar o quanto cada período histórico apresenta diferentes desafios no que tange às manifestações e experiências lésbicas. As informações em

relação ao período anterior ao século XX, por exemplo, são bastante escassas e dispersas – ademais, as poucas artistas encontradas eram todas do século XIX e, sobre elas, tive acesso a referências bastante limitadas.

O início do século XX foi um momento de relativa prosperidade para as mulheres que se relacionavam com outras mulheres, especialmente em Paris e outras capitais da Europa – apesar das controvérsias geradas em torno da patologização da mulher homossexual. No entanto, pude constatar que as artistas lésbicas seguem à margem da historiografia da arte moderna. Seguindo a linha cronológica, é possível observar que, durante e após a Segunda Guerra Mundial, essas mulheres encontram-se, novamente, submergidas; e a escassez de fontes acerca de trabalhos artísticos feitos por lésbicas nesse período é expressiva. Apenas a partir dos anos 1970, com uma abertura da configuração social e política, além das diversas manifestações populares e a segunda onda do movimento feminista, é que aparecem novamente as produções feitas por artistas lésbicas – e, desta vez, elas se desenvolvem com muita força e profundidade.

Um olhar temporalmente linear sobre a história, ao contrário de ser uma abordagem evolucionista ou progressista, torna possível observar as descontinuidades, os rasgos, as interrupções que acontecem através do tempo transcorrido. Assim, é possível, também, enxergar que manifestações realizadas no passado, mesmo que abafadas por determinadas concepções vigentes em cada momento histórico, deixam vestígios de suas existências. No caso das produções artísticas realizadas ao longo dos anos, percebe-se que estas deixam rastros que, por menores que sejam, possibilitam uma retomada, uma reconstrução, uma reinterpretação.

Esse movimento de retomada fica bastante evidente ao observar cronologicamente as artistas pesquisadas. A maioria delas insiste em uma busca por suas raízes, por sua história, por suas ancestrais. Quando há apenas silêncio, ou uma significativa escassez, a existência de qualquer vestígio é considerado significativo, reconfortante. Ao tomar contato com as produções dessas artistas, percebo nessas mulheres um desejo imenso de encontrar referências, para reconhecer-se em outras iguais. Ao escrever isso, percebo que é a mesma ânsia que existia em mim inicialmente – e que segue existindo.

Acredito que esse sentimento esteja ligado a outro anseio, que também mostrou-se claro ao longo da escrita desta dissertação: o desejo por um senso de comunidade. Não é por acaso que Natalie Barney buscou incansavelmente referências na Grécia Antiga, e que ela e Renée Vivien tenham idealizado uma comunidade artística lésbica na mesma ilha em que Safo construiu uma comunidade artística lésbica 24 séculos antes. Também não é por acaso que Natalie tenha inspirado o nome do coletivo que iniciou o *Lesbian Art Project*, em 1970. Assim como se faz clara a razão pela qual as fotografias de Berenice Abbott tenham sido reapropriadas por Tee Corinne, cinquenta anos depois de realizadas.

Nas outras artistas abordadas, embora de diferentes formas, o mesmo paradigma é perceptível: Romaine Brooks pintou diversos retratos de mulheres lésbicas, experimentando novas visualidades e apresentando adereços que podiam sugerir a homossexualidade da retratada; Marie Laurencin procurou referências na obra *Chanson de Bilitis* e nas comunidades antigas para recriar na pintura esses cenários, esses espaços exclusivamente femininos; Berenice Abbott e Gisèle Freund registram fotograficamente personalidades lésbicas, em seus mais variados estilos e vivências. Até Alice Austen, no século XIX, tempo no qual não era simples buscar por referências anteriores, pode ter se apropriado, de alguma forma, da obra *A mulher amaldiçoada*, de Tassaert – como visto no final do primeiro capítulo.

Todos esses movimentos de reapropriações e de busca por referências em suas antepassadas demonstram um desejo fortíssimo de cada uma delas em reconhecer-se, encontrar-se, conectar-se; fazer parte de um lugar onde possa ser vista e legitimada como uma mulher que ama outra mulher; onde seja possível o compartilhamento de vivências de modo horizontal, apesar de suas diferenças. Indicam, ainda, uma vontade de construir uma identidade, ou várias delas, e de mostrar que o ser lésbica pode ser uma experiência múltipla, diversa, e até controversa. Mas, o que parece ser o mais importante: buscam atestar e reivindicar o reconhecimento de suas existências. Fazerem-se visíveis.

A fotógrafa Joan E. Biren, a qual documentou e participou ativamente do movimento feminista e lésbico dos anos 1970, percebeu a importância de formar uma comunidade através da imagem: “Sem uma identidade visual, nós não temos uma comunidade, não temos uma rede de apoio, não temos um movimento. Fazer-nos visíveis é um ato político. Fazer-nos visíveis é um processo contínuo” (BIREN

apud BOFFIN; FRASER, 1991, p. 15). É um processo contínuo e com inúmeras dificuldades, justamente pelas diversas tentativas, ao longo dos anos e ainda atualmente, de ignorar e apagar as relações e vivências lésbicas.

Adrienne Rich (2019), escritora e feminista abordada ao longo desta dissertação, discute temas que se mostram essenciais para entender os processos de destruição de registros da memória lésbica. Segundo a autora, essa parte da história de todas as mulheres, e não apenas das lésbicas, é uma parte significativa das nossas vidas que nos é negada. E isso não aconteceu simplesmente por natureza do destino, como explica Margarita Pisano: “a masculinidade tem uma preocupação especial de invisibilizar e eliminar a memória de nossos corpos [...] nesse gesto amnésico constitui o seu poder” (PISANO, 2004, p. 74). A possibilidade de relações afetivas-sexuais entre mulheres foi, e continua sendo, sistematicamente reprimida.

Compreendendo isso, não causa surpresa a escassez de material encontrado para a construção desta pesquisa. Apesar disso, e justamente por isso, procurei realizar um trabalho de base, uma investigação que necessariamente deixa diversos aspectos a serem aprofundados. O assunto abordado no final do terceiro capítulo, sobre “o que é, afinal, uma arte lésbica?”, é um dos temas que ainda pode suscitar inúmeras discussões e desdobramentos – especialmente quando trazido para o contexto brasileiro.

No início deste processo na pós-graduação, as artistas lésbicas brasileiras – especialmente as que trabalharam ou trabalham com a temática lésbica – eram totalmente desconhecidas para mim. Ao longo da investigação, consegui chegar em alguns nomes: Mariana Pacor, Camila Soato, Gê Vianna, Marília Oliveira, além de diversas artistas independentes que produzem zines, ilustrações e trabalhos nas redes sociais, especialmente no *Instagram*. Deparar-me com essas artistas impulsiona o desejo de dar continuidade a esta pesquisa, aprofundando outras narrativas ainda mais invisibilizadas devido a diversos fatores que determinam a legitimação dos objetos artísticos na história da arte.

Muitas artistas ficaram de fora da investigação devido a fatores como: escassez de fontes e/ou delimitação do período histórico. No entanto, parece-me relevante mencionar o nome de cada uma das artistas que me deparei até este momento. Do período anterior ao século XX, cito: Alice Austen, Rosa Bonheur, Anna

Klumpke, Edmonia Lewis, Harriet Hosmer, Emma Stebbins, Anne Whitney, Frances Benjamin Johnston, Louise Breslau e Louise Abbéma – sendo que as duas últimas também produziram no início do século XX. Do modernismo: Romaine Brooks, Marie Laurencin, Berenice Abbott, Gisèle Freund, Tamara de Lempicka, Claude Cahun, Hannah Höch. Do período contemporâneo: Tee Corinne, *Lesbian Art Project*, Catherine Opie, Laura Aguilar, Barbara Hammer, Kate Millet, Joan E. Biren, Harmony Hammond, Louise Fishman, Joan Snyder, Fran Winant, Janet Cooling, Hulleah Tsinhnahjinnie, Judith F. Baca, Hollis Sigler, Linda Matalon, Millie Wilson, Mumtaz Karimjee, Tessa Boffin, Nina Levitt, Jean Fraser, Hinda Schuman, Rosy Martin, Jackie Kay, Cathy Cade, Lynette Molnar e Linda Thornburg, Alison Bechdel, Deborah Bright, Jacqui Duckworth, Kaucyila Brooke, Jude Johnston, Ingrid Pollard, Morgan Gwenwald, Chloe Atkins, Cyndy Warwick, Nancy Fried, Zoe Leonard, Marisol, Nicole Eisenmann, Honey Lee Cottrell, Jill Posener, Angela Jimenez, Cass Bird, Carolyn Scherer, Zanele Muholi, Paola Paredes, Alix Smith, LTTR, Pratibha Parmar, Robin Roemer, Sophia Wallace, Adejoke Tugbiyele, Kiss and Tell, fierce pussy, Allyson Mitchell, Carmela García, Ruth Bernhard, Deborah Kass.

Julgo importante finalizar esta dissertação deixando esses nomes registrados, pois poderão estimular o surgimento de futuras pesquisas. Ainda, deixo-os escritos para fazê-los visíveis. Com isso, proponho um outro caminho na construção das narrativas da história da arte, que não apenas reconheça as produções feitas por mulheres ao longo dos anos, mas também aquelas que, entre todas, fazem-se ainda mais invisibilizadas: as que abordam as existências lésbicas.

REFERÊNCIAS

A HISTÓRIA DA _RTE. Catálogo digital. Disponível em: <<http://historiada-rte.org/>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

ALICE AUSTEN HOUSE. Alice Austen - Her life. Disponível em: <<http://aliceausten.org/her-life/>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

ARC, Stéphanie. **As lésbicas**: mitos e verdades. São Paulo: GLS, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AVANCINI, Atílio. Fotojornalismo, a Ética em Questão. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, setembro de 2015, Rio de Janeiro, RJ. **Anais Intercom 2015**. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2669-1.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENSTOCK, Shari. **Women of the Left Bank**: Paris, 1900 - 1940. Austin: University of Texas Press, 1986.

BOCCACCIO, Giovanni. **Concerning Famous Women**. New Jersey: Rutgers University Press, 1963.

BOFFIN, Tessa; FRASER, Jean. **Stolen Glances**: Lesbians take photographs. London: Pandora Press, 1991.

BUNCH, Charlotte. Lesbians in Revolt: Male Supremacy Quakes and Quivers. **The Furies**, Vol. 1, No. 1, January, 1972.

BUTLER, Cornelia. **WACK! Art and the feminist revolution**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007.

_____; SCHWARTZ, Alexandra. **Modern women**: women artists at the Museum of Modern Art. New York: Museum of Modern Art, 2010.

CLARKE, Cheryl. Lesbianism: an Act of Resistance. In: MORAGA, Cherrie; ANZALDÚA, Gloria (Orgs.). **This Bridge Called My Back**: Writings by Radical Women of Color. Watertown: Persephone Press Inc., 1981. p. 128-137.

CHADWICK, Whitney. **Amazons in the Drawing Room** - The Art of Romaine Brooks. Berkeley: University of California Press; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, 2000.

_____. **Women, Art, and Society**. London: Thames & Hudson, 2012.

CORINNE, Tee. **Cunt Coloring Book**. San Francisco: Last Gasp, 2016.

_____. **Scars, Stoma, Ostomy Bag, Portacath Picturing Cancer In Our Lives**. [2005]. Disponível em: <<https://qcc2.org/tee-corinne/tee-corinne-picturing/>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

_____. **Wild Lesbian Roses: Essays on Art, Rural Living, and Creativity 1986-1995**. San Francisco: Pearlchild, 1997.

_____; LAPIDUS, Jacqueline. **Yantras of Womanlove**. Shelburne Falls: The Naiad Press, Inc., 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da Arte e anacronismos das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DWORKIN, Andrea. The Power of Words. In: _____. **Letters from a war zone**. New York: Lawrence Hill Books, 1988.

ELLIOTT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann. **Women Artists and Writers: Modernist (Im)Positionings**. New York: Routledge, 2013.

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

FADERMAN, Lillian. **Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present**. New York: William Morrow and Company, Inc., 1998.

_____. **Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America**. New York: Columbia University Press, 1991.

FALQUET, Jules. Breve reseña de algunas teorías lésbicas. In: _____. **De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas**. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006. p. 15-50.

FREITAS, Cláudia Oliveira. A Homossexualidade feminina na história do Brasil: do esforço de construção de um objeto histórico ao desdobramento na construção da cidadania. **Les Online**, [Lisboa], v. 7, n. 2, p. 2-19, 2015.

FREUD, Sigmund. The psychogenesis of a case of homosexuality in a woman (1920). In: LESSER, R. C.; SCHOENBERG, E. (Orgs.). **That obscure subject of desire: Freud's female homosexual revisited**. Florence: Taylor & Frances/Routledge, 1999.

FREUND, Gisèle. **La Fotografía como Documento Social**. Barcelona: GG Fotografía, 1983.

FRIEDEWALD, Boris. **Women Photographers: From Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman.** Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2014.

FRYE, Marilyn. Some reflections on separatism and power. In: HOAGLAND, Sarah Lucia; PENELOPE, Julia (Orgs.). **For Lesbians Only: A Separatist Anthology.** London: Onlywomen Press, Ltd., 1991. p. 62-72.

GIMENO, Beatriz. **Historia y análisis político del lesbianismo: la liberación de una generación.** Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

GREER, Germaine. **The obstacle race: the fortunes of women painters and their work.** New York: Farrar Straus Giroux, 1979.

GROVER, Jan Zita. Portraits: Tee Corinne. In: BOFFIN, Tessa; FRASER, Jean (Orgs.). **Stolen Glances: Lesbians take photographs.** London: Pandora Press, 1991. p. 223-228.

HAMMOND, Harmony. **Lesbian Art in America: A Contemporary History.** New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2000.

HERNÁNDEZ-MORA, Gloria Durán. **Dandysmo y contragénero.** La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks. 731 f. Tese (Doutorado). Universidad Politécnica De Valencia. Valencia, Espanha, 2009.

HORWITZ, Margot F. **A Female Focus: Great women photographers.** Franklin Watts, 1996.

JAY, Karla. **The Amazon and the Page.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

JEFFREYS, Sheila. How Orgasm Politics Has Hijacked the Women's Movement. **On the Issues**, Spring 1996. Disponível em: <<https://www.ontheissuesmagazine.com/1996spring/s96orgasm.php>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

_____. **The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution.** Melbourne: Spinifex Press, 1993.

KLEIN, Jennie. The Lesbian Art Project. **Journal of Lesbian Studies**, Vol. 14, issue 2-3, p. 238-259, 2010.

LANGER, Cassandra. **Romaine Brooks: A Life.** Madison: The University of Wisconsin Press, 2015.

LATIMER, Tirza True. **Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris.** New Jersey: Rutgers University Press, 2005.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades. **Visualidades**, 6 (1 e 2), p. 13-31, 2012. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18066>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

_____. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 283-301, 2002.

LORDE, Audre. The Transformation Of Silence Into Language And Action. In: BYRD, Rudolph P.; COLE, Johnnetta B.; GUY-SHEFTALL, Beverly (Orgs.). **I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde**. New York: Oxford University Press, Inc., 2009. p. 39-43.

LUNA, Fernando. A perseguida: Entrevista com Cassandra Rios. **Revista TPM**. São Paulo: Trip Propaganda e Editora. Ano 1, número 3, p. 2-11, Julho, 2001.

MANCOFF, Debra. **Danger! Women Artists at Work**. Londres: Merrell, 2012.

MARANTES, Bernardete Oliveira. **O vestido de Proust: uma construção na trama das correspondências**. 2011. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: .<http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2011_docs/2011_doc_bernadete_marantes.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2019.

MARTINHO, Míriam. **Míriam Martinho e a Memória do Ativismo Lésbico** - Entrevista por Carolina Maia. 26 de agosto de 2009. Disponível em: <<https://memoriamhb.blogspot.com/2009/08/miriam-martinho-e-memoria-do-ativismo.html>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

MESQUITA, José Carlos Vilhena. Felipa de Sousa, algarvia condenada na Inquisição pelo “pecado nefando da sodomia”. **Revista do Arquivo Municipal de Loulé**. Loulé, Portugal, n. 20, p. 113-152, 2018. Disponível em: <<http://www.cm-loule.pt/pt/menu/1676/al-ulya-n-20.aspx>>. Acesso em: 05 dez. 2018.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOVOTNY, Ann. Alice Austen’s World. **HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics**, Vol. 1, No. 3, p. 28-33, 1977.

OTTO, Elizabeth. Memories of Bilitis: Marie Laurencin beyond the Cubist Context. **Genders**, University of Colorado, 01 aug. 2002. Disponível em: <<https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context>>. Acesso em: 04 mai. 2019.

PACOR, Mariana. **Estudante mulher lésbica artista**. 85 f. Monografia (graduação). Universidade Estadual de São Paulo – Curso de Artes Visuais. São Paulo, 2017.

PENELOPE, Julia; WOLFE, Susan. **Lesbian Culture: An Anthology**. Freedom: The Crossing Press, 1993.

PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe, DIAS, Maria Clara (Orgs.). **Dossiê sobre lesbocídio no Brasil**: de 2014 até 2017. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

PETERSON, Rai. Janet Flanner's The Cubical City and the Life She Left Behind. **E-rea**, v. 16, n. 2, 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ereaa/7408>>. Acesso em: 22 mai. 2019.

PHARR, Suzanne. **Homophobia: A Weapon of Sexism**. Berkeley: Chardon Press, 1997.

PILCHER, Alex. **A Queer Little History of Art**. London: Tate Enterprises, 2017.

PISANO, Margarita. **El Triunfo de La Masculinidad**. Fem-e-libros/creatividad feminista, 2004.

PLINY, The Elder. **Natural History**. London: W. Heinemann, 1949-1962.

POLLOCK, Griselda; PARKER, Rozsika. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. New York: I.B. Tauris, 2013.

RADICALESBIANS. **The Woman Identified-Woman**. New York: Know Inc, 1970.

REED, Christopher. **Art and Homosexuality: A History of Ideas**. New York: Oxford University Press, 2011.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. **Revista Bagoas**, n. 05, p. 17-44, 2010.

_____. Desleal a la civilización: Feminismo, Racismo, Ginofobia. In: _____. **Sobre mentiras, secretos y silencios**. Barcelona: ICARIA EDITORIAL S.A., 1983. p. 319-358.

_____. O significado do nosso amor pelas mulheres é o que devemos expandir constantemente. In: _____. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019. p. 109-124.

ROSENBLUM, Naomi. **A History of Women Photographers**. New York: Abbeville Press, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of sexuality. In: VANCE, Carol (ed). **Pleasure and danger: exploring female sexuality**. Boston: Routledge & Kegan, 1989. p. 267-319.

RUEHL, Sonja. Developing Identities. In: BOFFIN, Tessa; FRASER, Jean (Orgs.). **Stolen Glances: Lesbians take photographs**. London: Pandora Press, 1991.

SCHÜTZ, G.; Sociologia durkheimiana e autonomia na sociedade civil. **Revista Contraponto**, v. 2, p. 89-106, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/contraponto/article/view/54392/33253>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual: Sexo e cultura no *fin de siècle***. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. **The Art of Romaine Brooks**. 2016. Disponível em: <<https://americanart.si.edu/artwork/chasseresse-2875>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

SUMMERS, Claude J. **The Queer Encyclopedia of the Visual Arts**. Berkeley: Cleis Press, 2004.

VASARI, Giorgio. **The lives of the artists**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

VICINUS, Martha. **Lesbian Subjects: A Feminist Studies Reader**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

WARD, Maria E. **Bicycling for Ladies**. New York: Brentano, 1896.

WEICK, Anna. The 1978 “**A Lesbian Show**” Exhibition: **The Politics of Queer Organizing around the Arts and the Fight for Visibility in American Cultural Memory**. Artigo Acadêmico. American Studies Department, Wellesley College, 2010.

WIECZOREK, Gabriela Traple. **O Dandismo Feminino Nas Obras De Romaine Brooks**. 2018. 75 f. Monografia (graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Curso de História da Arte, 2018.

WITTIG, Monique. One is Not Born a Woman. In: _____. **The Straight Mind and other Essays**. Boston: Beacon press, 1992. p. 9-20.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da Mulher**. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOLVERTON, Terry. Lesbian Art: A Partial Inventory. In: _____.; HALE, Sandra (Orgs.). **From Site to Vision: the Woman’s Building in Contemporary Culture**. Los Angeles: Otis College of Art and Design, 2011. p. 352-385.

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

YAZAN, Seneem. **Female Dandyism: Defiance or Deference?** Artigo Acadêmico. London College of Fashion, University of the Arts London, 2011.

ZIMMERMAN, Bonnie. **Lesbian Histories and Cultures**: An Encyclopedia. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

