



LITERATURA ERÓTICA E PORNOGRÁFICA:
ESTUDOS TEÓRICO-CRÍTICOS

II VOL.

ORG. RAIMUNDO EXPEDITO DOS SANTOS SOUSA



LITERATURA ERÓTICA E PORNOGRÁFICA: ESTUDOS
TEÓRICO-CRÍTICOS

VOLUME II

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)
Dr. Washington Drummond (UNEB)

Raimundo Expedito dos Santos Sousa
Organizador

LITERATURA ERÓTICA E PORNOGRÁFICA: ESTUDOS
TEÓRICO-CRÍTICOS

VOLUME II



Catu, 2020

© 2020 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Bordô-Grená

Todos os direitos garantidos. É permitido o download da obra, o compartilhamento e a reprodução desde que sejam atribuídos créditos das autoras e dos autores. Não é permitido alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva
Capa: Keila Lima de Assis
Ilustração da capa: Thaís Calazans
Edição e revisão: Editora Bordô-Grená

FICHA CATALOGRÁFICA

L776

Literatura erótica e pornográfica: [Recurso eletrônico]: estudos teórico-críticos / Organizador Raimundo Expedito dos Santos Sousa. – Catu: Bordô-Grená, 2020.

1413kb, 159fs.
Vol.II

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-02-4 (e-book)

1. Literatura erótica brasileira. 2. Erotismo. 3. Biopolítica. I. Sousa, Raimundo Expedito dos Santos. II. Título.

CDD B869.8
CDU 869.0(81)

Os conteúdos dos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO <i>Raimundo Expedito dos Santos Sousa</i>	9
HOMENS ENTRADOS EM ANOS: A ESTÉTICA DA ANALIDADE NA <i>BELLE ÉPOQUE</i> BRASILEIRA <i>Raimundo Expedito dos Santos Sousa</i>	20
“ENTÃO PEIDO NÃO É AMOR?”: AS SEXUALIDADES DESVIANTES E A COMICIDADE NA LÍRICA ERÓTICA BRASILEIRA <i>Clarissa Garcia Guidotti</i>	33
A POÉTICA ERÓTICA DE <i>O AMOR NATURAL</i> <i>Rodrigo Carvalho da Silveira</i>	47
A TRADIÇÃO PORNOGRÁFICA LIBERTINA NO ROMANCE <i>A CASA DOS BUDAS DITOSOS</i> , DE JOÃO UBALDO RIBEIRO <i>Rosana Letícia Pugina</i>	59
O EROTISMO NO SAGRADO: ANALISANDO MÚSICAS CRISTÃS DA ATUALIDADE SOB UMA ÓTICA LINGUÍSTICA <i>Yls Rabelo Câmara</i>	73
O MACHISMO EXACERBADO E O EROTISMO RETORCIDO PRESENTES NAS LETRAS DE MÚSICAS DE FORRÓS ESTILIZADOS <i>Yls Rabelo Câmara</i>	86
ANÁLISE DE CASO SOBRE AS FORMAS DE DEFINIÇÃO DO BDSM: A REPRESENTAÇÃO DO SANDOMASOQUISMO NO LIVRO <i>MANUAL DO PODÓLATRA AMADOR</i> , DE GLAUCO MATTOSO <i>Mário Jorge de Paiva</i>	102
A INSERÇÃO DE ESCRITORAS MULHERES NA LITERATURA ERÓTICA: APORTES HISTÓRICOS E ANALÍTICOS <i>Marília Milhomem Moscoso Maia</i>	120
A CARACTERIZAÇÃO DA PASSIVIDADE NA PERSONAGEM FEMININA DE VIÉS ERÓTICA: UMA ANÁLISE NA OBRA <i>CAMINHOS DE AFRODITE – EM BUSCA DO PRAZER</i> , DE CAMILA MOREIRA <i>Elaine Domingos Rodrigues da Silva</i>	133
DA LAGARTA À BORBOLETA: SOBRE A CENA “TRANSFOBIA” DO ESPETÁCULO FRAGMENTOS DA DOR, ENCENADO PELO GRUPO ANDALUZ DE TEATRO DO IFRN/MO E A (DES)CONSTRUÇÃO DO SUJEITO TRANS <i>Maria Luiza Soares Lopes, Francisco Vieira da Silva e Simone Maria da Rocha</i>	157
SOBRE OS AUTORES E AUTORAS	172
SOBRE O ORGANIZADOR	178

APRESENTAÇÃO

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

Antonia – Io te lo ho voluto dire, ed emmisi scordato: parla alla libera, e di cu', ca', po' e fo' [respectivas abreviações de *culo*, *cazzo*, *potta* e *fottere*], che non sarai intesa se non dalla Sapienza Capranica con cotesto tuo cordone nello anello, guglia nel coliseo, porro nello orto, chiavistello ne l'uscio, chiave nella serratura, pestello nel mortaio, rossignuolo nel nido, piantone nel fosso, sgonfiatoio nella animella, stocco nella guaina; e così il piuolo, il pastorale, la pastinaca, la monina, la cotale, il cotale, le mele, le carte del messale, quel fatto, il verbigrazia, quella cosa, quella faccenda, quella novella, il manico, la freccia, la carota, la radice e la merda che ti sia non vo' dire in gola, poi che vuoi andare su le punte de i zoccoli; ora di sí al sí e no al no, se non, tientelo.

[*Antonia* – Eu queria te dizer algo, mas esqueci: fala sem rodeios, e diz cú, caralho, boceta e foder; caso contrário, não serás entendida por ninguém, a não ser pela Universidade Capranica; portanto, diz teu cordão na argola, teu coruchéu no Coliseu, teu alho-porro na horta, teu ferrolho no portão, tua chave na fechadura, teu malho no pilão, teu rouxinol no ninho, tua coluna no fosso, tua agulha na bainha, teu espeto nos miúdos; ou seja, a estaca, o báculo pastoral, a pastinaca, o macaquinho, a dita-cuja, o dito-cujo, as maçãs, as páginas do missal, o acontecido, por exemplo, aquela coisa, aquele assunto, aquele caso, o cabo, a seta, a cenoura, a raiz e toda essa merda que tu não ousas dizer com todas as letras e ficas pisando em ovos; a partir de agora, diz sim para sim e não para não, ou guarda então contigo].¹

Pietro Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, 1534

¹ Neste capítulo, todas as traduções de citações em língua estrangeira são de minha autoria. Agradeço, no caso específico deste fragmento, à contribuição de Hugo Domínguez Silva, porém me responsabilizo por eventuais equívocos tradutoriais.

Medrada na Modernidade europeia, a biopolítica se serve do concurso saber/poder quando, sob o álibi de cuidar da *bíos*, mantém o biológico a reboque das determinações do saber e das intervenções do poder. Esse *modus operandi* gestor instrumentaliza o sexo como eixo de sua ingerência, pois, mediante gestão da sexualidade, tanto se disciplina o corpo, em chave particular, quanto se regula a população, em gradiente demográfico. Todavia, essa gestão calculista deixa brechas para a resistência operar como sua contraface constitutiva; afinal, poder e resistência são campos de força dependentes entre si, tal que a tensão entre ambos confere sentido a um e outro.² Se, portanto, o sexo constitui o epicentro da biopolítica, não é senão pelo próprio sexo que se há de empreender resistência a seus dispositivos de assujeitamento: “Será na instância do sexo que devemos nos liberar se, por uma inversão tática dos vários mecanismos da sexualidade”, leciona Michel Foucault, “quisermos opor os corpos, os prazeres, os saberes, em sua multiplicidade e possibilidade de resistência, às captações do poder”.³ Precisamente porque um dos dispositivos biopolíticos consiste na patologização de sexualidades dissidentes, escritos licenciosos configuram índices de resistência a preceitos de sexualidade reprodutiva atrelados a códigos morais. O próprio termo “obsceno” (do grego *ob skênê* = *fora de cena*), imputado a essa escritura, designa algo – o sexo – restrito aos bastidores da vida pública, tal como os atos de violência que, no teatro grego, deveriam ocorrer fora do palco para não chocar a audiência. O estigma da sordidez também timbra essa literatura sob o signo do *abjeto* (do latim *abjectus*, participio de *abicer* ou *abjicere* = *expelir*), isto é, daquilo que uma cultura expulsa do seu centro para simular coesão interna, de forma que temas *ex-cêntricos* são abjetos por perturbarem a noção de sociedade ordeira.⁴ À luz da potência subversiva dos escritos obscenos/abjetos, domínios disciplinares diversos têm explorado, desde

² Cf. FOUCAULT, 1976.

³ Idem, *ibidem*, p. 205.

⁴ Cf. MCCLINTOCK, 1995.

meados do século XX, a linha tênue entre o erotismo, cujo primado residiria na fruição estética, e a pornografia, cujo enfoque repousaria nos estímulos sensoriais.⁵ Estudos de vocação arqueológica evidenciam que, mesmo em contextos de patente moralismo, escritores produziram, ao largo de sua literatura canônica ou mesmo no seu cerne, práticas escriturais com entrecho erótico e pornográfico. Como a mensuração do valor estético cumpre, não raro, a mediadores culturais que selecionam de um repertório literário multifacetado somente o que interessa à sua acepção unitarista de cultura, a heterogeneidade constitutiva de uma literatura nacional só pode ser apreendida pela atenção às suas contradições internas. Exatamente porque a escrita licenciosa desnuda o que a cultura hegemônica, sob o crivo do superego, tenta a todo custo recalcar, textos dessa índole constituem documentos de invulgar valor linguístico, histórico e antropológico, porquanto exploram os subterrâneos do imaginário cultural e trazem à baila falares, pensares e fazeres a que não temos acesso noutras fontes.

Peleja das mais inglórias consiste na discriminação entre erotismo e pornografia. Independentemente do prisma teórico, parece inconteste que certa sublimação do impulso sexual, à custa de simbolização, é nevrálgica para a experiência erótica, donde a categórica definição de Octavio Paz: “O erotismo é uma forma de dominação social do instinto”.⁶ Sem embargo de tangenciar a dialética desejo/interdição, esse julgamento sugere uma síntese apressada para essas instâncias dicotômicas, à maneira do que propalara André Malraux: “Haverá erotismo num livro tão logo o amor físico ali encenado se funda com a ideia de controle”.⁷ À diferença de ambos os ensaístas, Georges Bataille parte da premissa de que o erotismo não constitui meramente um cerceado (desejo de) gozo sexual, mas, antes, um *élan* de ligação fusional com o Outro, como se tal completude saciasse nosso

⁵ Cf. BEAUVOIR (1952), ELSEN (1953), BATAILLE (1957), SONTAG (1967), ALMANZI (1974), PAZ (1993a), HUNT (1994).

⁶ PAZ, 1993b, p. 19.

⁷ MALRAUX, 1939, p. 425.

anseio ontológico pelo absoluto.⁸ Esse ligame, cuja semântica muito o avizinha de *religião* (do verbo latino *religare* = *ligar*)⁹, resta ambivalente, porque a um só tempo carnal e espiritual, profano e religioso. A experiência interior do erotismo, ao exigir do *homo eroticus* uma angústia (fundante da interdição) proporcional ao desejo (fundante da transgressão), acerca-se da sensibilidade religiosa, “que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia”.¹⁰ Na arte, essa dialética radical entre experiências místicas e carnavais se exprime por meio de “estratégias textuais e metafóricas que colapsam, amiúde por completo, a suposta clivagem entre o espiritual e o sexual”.¹¹ Há erotismo, com alta voltagem sublimatória, na expiação de mártires católicos mediante castigos de gosto masoquista, na poesia conventual de *Sponsæ Christi* como Teresa d’Ávila e mesmo em livros bíblicos como os *Cântico dos cânticos*. Mais: o erotismo pode ser expresso mediante ternura ou mesmo hostilidade, uma vez que ambos os afetos, se bem que antitéticos, têm como força motriz essa função unificadora de Eros.¹² Mais, ainda: nas artes, a nudez e o coito não são um fim, mas um meio, enquanto componentes acessórios de temário mais alto, que visa a incitar prazer antes estético que corpóreo, tal que sua aparição jamais seja gratuita e tampouco apelativa. Assim, no esquadro ficcional, quatro quesitos balizariam a *ars erotica*, quais sejam, *intenção* (objetivo antes estético que sexual), *estrutura* (organização formal consistente), *estilo* (finura no trato da linguagem) e *conteúdo* (tratamento de experiências humanas complexas).¹³ Observada essa gramática, a finura estética enverniza o sexo, na dúplici dimensão anatomofuncional, e assim *o mostra*

⁸ Cf. BATAILLE, 1957.

⁹ Trata-se, contudo, de etimologia controversa. Se bem que, tecnicamente, *religião* derive, antes, do verbo *relegere* (*considerar cuidadosamente*), prevaleceu, a partir dos escritos religiosos, a conveniente versão de que, pela *religião*, o humano se liga ao divino.

¹⁰ BATAILLE, 1957, p. 17.

¹¹ KRIPAL, 2001, p. 21.

¹² Cf. BATAILLE, 1957.

¹³ Cf. SONTAG, 1967.

escondendo-o ou *o esconde mostrando-o*, como que para instar, na decodificação, a atividade imaginativa do receptor. Afinal, ainda que encerre fuga à sociedade racionalizada, o erotismo não implica simples regresso à vida biológica, pois, longe de aderir à zoomorfização naturalista, imputa à sexualidade potência transgressora em face de injunções biopolíticas.

Em contraposição, a pornografia já nasce, conceitualmente, sob o labéu da infâmia, na medida em que, bem sabemos, sua etimologia remonta ao grego *pornographos* (aglutinação de *porne* (*prostituta*) e *graphein* (*escrever*)). Após sua adoção, em meados do XIX, para designar tratados clássicos que abordavam a prostituição com riqueza de pormenores, o termo passou a alcinhar, a partir das últimas décadas daquele século, escritos luxuriosos modernos. Como fenômeno do mercado, a pornografia seguiria seus ditames de pasteurização, que não prescindiriam de padrões repetitivos, repertórios diminutos e mínima exigência cognitiva, pois o estatuto de mercadoria lhe exigiria, como linguagem, ser objetiva e universal. Noutros termos, o pornográfico colocaria a nu o sexo ostensivo e demandaria, para consumo, esforço antes manual que intelectual, num depauperamento da experiência que o inscreveria no espectro da cultura de massa enquanto entretenimento alienado e alienante. Some-se ainda sua apologia, alegada por feministas radicais, à violência sexual, inclusive ao estupro, bem como à objetificação da mulher e à prática de perversões como a pedofilia, o incesto e a zoofilia.¹⁴

Contudo, se, para alguns, existe inequívoca fronteira entre erotismo e pornografia, para outros a indecidibilidade dos limites estatutários desses conceitos repousa em parâmetros textuais e extratextuais que obstam qualquer definição peremptória. No plano textual, um escrito erótico ou mesmo puritano pode conter, aqui e acolá, excertos que – acintosamente ou não – resvalam para a pornografia, assim como um pornográfico apresentar

¹⁴ “A pornografia [...] cria um objeto sexual acessível [...] a ser consumido e possuído [pelo homem], que é a sexualidade feminina” (MACKINNON, 1987, p. 150; ênfase original). Cf. DWORKIN, 1979; MACKINNON, 1989; RUSSELL, 1998.

lampejos de *Alétheia* no sentido de desvelamento, na acepção heideggeriana.¹⁵ Tal ocorre, por exemplo, num dos faróis da pornografia moderna, o *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, em que duas prostitutas tecem considerações sobre o sexo e esta última, irritadíssima com as metáforas ambíguas da primeira, instrui: “Eu queria te dizer algo, mas esqueci: fala sem rodeios, e diz cú, caralho, boceta e foder; caso contrário, não serás entendida por ninguém, a não ser pela Universidade Capranica”.¹⁶ Publicado à feição de diálogo pelo italiano Pietro Aretino em 1534, esse texto funde vocabulário chulo com metáforas engenhosas e pujante repertório lexical, conforme se vislumbra no fragmento de que me sirvo como epígrafe. Nesse diapasão, Marquês de Sade borra os limites culturais entre o alto e o baixo na inusitada conjunção desses vértices antitéticos em práticas escriturais que incitam ambos os membros superiores (e.g. a cabeça) e inferiores (e.g. a glândula), como a obra de inusitado título *La philosophie dans le boudoir*. Já no plano extratextual, os parâmetros encerram inflexão prismal que condiciona qualquer taxonomia a uma contingencialidade na qual juízos de valor, não raro encrustados de bolorento preconceito, passam ao largo do relativismo cultural que faz uma peça de biquini ser trivial nos Trópicos e ultrajante no Oriente Médio. Daí o recurso a paradigmas culturais para balizamento terminológico aferir menos a cizânia entre conceitos do que códigos morais plasmados num juízo despido de imparcialidade. Uma vez que o processo civilizatório consiste, a rigor, num processo repressivo¹⁷, a valoração da pornografia obedece a parâmetros biopolíticos, em face dos quais toda expressão sexual insubmissa incorreria neste pecado, nessa ilicitude ou naquela patologia. Não é sem razão, portanto, a célebre máxima creditada alternadamente aos franceses André Breton e Alain Robbe-Grillet: “La pornographie, c’est l’érotisme des autres”. Acresce que o pêndulo da História embaralha ainda

¹⁵ Cf. HEIDEGGER, 1927.

¹⁶ ARETINO, 1534, p. 46.

¹⁷ Cf. FREUD, 1908, 1930; MARCUSE, 1957.

mais as categorias, pois, no curso do tempo, o que outrora se aquilatava como pornográfico pode hoje ser reavaliado como erótico ou mesmo simplório, haja vista que na literatura, no cinema ou na pintura antigas cenas de alcova provocam acessos antes de riso que de orgasmo. Portanto, a equívocidade categorial entre o erótico e o pornográfico me tange a adotar, na senda de Henry Winthrop, o refutável – mas prudente – adjetivo “eroto-pornográfico” (*eroto-pornographic*).¹⁸ Essa alternativa de fuga ao absoluto pela ponte hifenizada me reporta ao escritor francês Georges Perec, que, a propósito da precariedade dos sistemas classificatórios, toma, *exempli gratia*, a organização de seus livros para conclusão paradoxal: “O que não está ordenado de forma definitivamente provisória o está de forma provisoriamente definitiva”.¹⁹

Posto o problema conceptual, o que se lerá em *Literatura erótica e pornográfica: estudos teórico-críticos* consiste numa miscelânea de estudos empreendidos por pesquisadores brasileiros à volta da temática eroto-pornográfica desde múltiplas bases teóricas, metodológicas e analíticas. Para encadernar, em dois volumes, um caldeioscópico de trabalhos tão diversos, sirvo-me de critério forçosamente pouco ajambrado, i.e., o foco em *corpora*, respectivamente, internacionais e brasileiros. Desta feita, este segundo volume se dedica ao contexto brasileiro, numa perspectiva diacrônica que abrange textos da *Belle Époque* ao século XXI, sem pretensão, por evidente, de esgotar esse dilatado arco temporal. Raimundo Expedito dos Santos Sousa, no capítulo “Homens entrados em anos: a estética da analidade na *Belle Époque* brasileira”, investiga como se constituiu, no nosso *fin de siècle*, uma literatura eroto-pornográfica pautada no humor habelaisiano, cuja fixação pelo baixo corporal foi amplamente explorada por literatos como Olavo Bilac em poemas e narrativas que convergem para uma estética anal. Nesse diapasão, Clarissa Garcia Guidotti, em “‘Então peido não é amor?': as sexualidades desviantes e a comicidade na lírica erótica brasileira”, examina,

¹⁸ WINTHROP, 1973, p. 344.

¹⁹ PEREC, 1985, p. 40.

a partir da comicidade, como as sexualidades desviantes são abordadas na lírica eroto-pornográfica brasileira. Já Rodrigo Carvalho da Silveira, em “A poética erótica de *O amor natural*”, procede a uma leitura do poema introdutório do livro de Carlos Drummond de Andrade, a fim de perscrutar a conjunção forma/conteúdo nessa obra a partir do elemento erótico. A seguir, Rosana Letícia Pugina, no capítulo “A tradição pornográfica libertina no romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro”, aquilata a potência do eroto-pornográfico para alcance de um ideário libertino que, em plano elevado, faça frente aos paradigmas culturais repressivos sob cuja base o romance foi lavrado. Por sua vez, Yls Rabelo Câmara, em “O erotismo no sagrado: analisando músicas cristãs da atualidade sob uma ótica linguística”, analisa como a face de Eros se revela em canções de louvor contemporâneas, ainda que o discurso religioso denegue o estreito liame entre erotismo e religião. A mesma pesquisadora, no capítulo “O machismo exacerbado e o erotismo retorcido presentes nas letras de músicas de forró eletrônico”, examina, sob ângulo linguístico, as formas pelas quais o forró eletrônico reproduz discursos misóginos em canções de amplo acesso popular. Por sua vez, Mário Jorge de Paiva, em “Análise de caso sobre as formas de definição do BDSM: a representação do sadomasoquismo no livro *Manual do podólatra amador*, de Glauco Mattoso”, investiga a figuração do sadomasoquismo nessa obra e observa como o autor escapa aos vieses psiquiátrico ou criminal que circunscrevem a percepção cultural em torno dessa prática. Mais adiante, Marília Milhomem Moscoso Maia, no capítulo “A inserção de escritoras mulheres na literatura erótica: aportes históricos e analíticos”, empreende um estudo historiográfico acerca da literatura eroto-pornográfica no Brasil, em que identifica a nuclearidade do olhar falocêntrico sobre a mulher, gradualmente desafiado por um contra-discurso feminino pautado na ruptura de estereótipos. Já Elaine Domingos Rodrigues da Silva e Deivide da Silva Fonseca, em “A caracterização da passividade na personagem feminina de viés erótica: uma análise na obra *Caminhos de Afrodite – em busca do prazer*, de Camila Moreira”, analisam a representação da mulher nessa narrativa eroto-pornográfica, com ênfase no tropo da passividade e nas marcas textuais que o caracterizam. Finalmente, Maria Luiza Soares Lopes, Francisco Vieira da Silva e Simone

Maria da Rocha, em “Da lagarta à borboleta: sobre a cena ‘transfobia’ do espetáculo Fragmentos da dor, encenado pelo grupo andaluz de teatro do IFRN/MO e a (des)construção do sujeito trans”, examinam uma expressão artística de timbre educativo, levada a termo no âmbito acadêmico, e observam, mediante entrevista com a estudante/atriz, o impacto da experiência teatral na sua compreensão sobre identidade de gênero e sexualidade.

Se bem que heterogêneos, os capítulos aqui enfeixados confluem para o problema da biopolítica e suas injunções sobre corpos/*corpus*. Apesar da legitimação de certos padrões identitários pela universalização de talentos monocentrais, a hegemonia, longe de definitiva, dá-se no agonismo entre norma e agência, de sorte que a ruptura pode operar nas dobras das tecnologias de assujeitamento por meio de formas sub-reptícias de transgressão que jogam com mecanismos disciplinares.²⁰ Se partirmos da premissa de que uma cultura de regulação dos instintos é terra fértil para floração de uma contracultura de liberação, colocar o sexo em pauta constitui uma forma de subversão peculiar à escritura eroto-pornográfica. Ademais, como aos escritos licenciosos se impôs ostracismo porque desafinados com os ditames biopolíticos refletidos na ortodoxia academicista, estes dois volumes pretendem competir para o necessário questionamento dos padrões de gênero e do papel das expressões culturais para sua criação, reprodução ou desconstrução.

REFERÊNCIAS

ALMANZI, Guido. *L'estetica dell'osceno: Per una letteratura “carnalista”*. Torino: Einaudi, 1974.

ARETINO, Pietro. *Ragionamento della Nanna, e della Antonia: fatto in Roma sotto una ficaia, composto dal divino Aretino per suo capriccio, a corretteione de i tre stati delle donne*. Parigi: [n.e.], 1534.

²⁰ Cf. CERTEAU, 1980.

- BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- BEAUVOIR, Simone de. *Faut-il brûler Sade?* Paris: Gallimard, 1972.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*: I. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1980.
- DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1979.
- ELSEN, Claude. *Homo eroticus*: esquisse d'une psychologie de l'érotisme, Paris: Gallimard, 1953.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*: La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.
- FREUD, Sigmund. Ursprünglich: Die kulturelle: Sexualmoral und die moderne Nervosität. *SexualProbleme*, Band 4, Heft 3, p. 107-129, März 1908.
- FREUD, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*: Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Halle-an-der-Saale/Tübingen: Max Niemeyer, 1927.
- HUNT, Lynn. Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800. In: HUNT, Lynn (Ed.). *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York: Zone Books, 1993, p. 9-45.
- KRIPAL, Jeffrey J. *Roads of Excess Palaces of Wisdom*: Eroticism and Reflexivity in the Study of Mysticism. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- MACKINNON, Catharine. *Feminism Unmodified*: Discourses on Life and Law. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- MACKINNON, Catharine A. *Sexuality, Pornography, and Method*: 'Pleasure under Patriarchy'. *Ethics*, v. 99, n. 2, p. 314-346, 1989.
- MALRAUX, André. Laclos. In: *Tableau de la littérature française, XVII.-XVIII. siècles*: de Corneille à Chénier, Volume 2. Paris: Gallimard, 1939, p. 417-428.
- MARCUSE, Herbert. *Eros und Kultur*: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud. Stuttgart: Klett, 1957.

- MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. London: Routledge, 1995.
- PAZ, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993a.
- PAZ, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*. Mexico D.F.: Editorial Vuelta, 1993b.
- PEREC, Georges. *Penser/classer*. Paris: Achette, 1985.
- RUSSELL, Diana H. *Dangerous relationships: Pornography, misogyny, and rape*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1998.
- SONTAG, Susan. The Pornographic Imagination. *Partisan Review*, v. 34, p. 181-212, Spring 1967.
- WINTHROP, Henry. Sexuality in literature. *Colorado Quarterly*, vol. 21, n. 3, p. 337-358, Winter 1973.

HOMENS ENTRADOS EM ANOS: A ESTÉTICA DA ANALIDADE NA *BELLE ÉPOQUE* BRASILEIRA

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

Tinha a pica intrometido / Já toda no cu de um putto, / E pelo
pentelho hirsuto / Tinha a destra introduzido; / Diz-me o putto mui
doído: / – Meu senhor, queira tirá-lo! / Eu aperto-lhe o badalo, / E o
putto, então se zangando, / Grita, a bunda retirando: / – Não posso
mais aturá-lo!

Laurindo Rabelo

Mi hombría es aceptarme diferente / [...] Yo no pongo la otra mejilla
/ Pongo el culo compañero / Y ésa es mi venganza [Minha
hombridade é me aceitar [como] diferente / [...] Eu não ofereço a
outra face [ao inimigo] / Eu ofereço o cú, companheiro / E essa é a
minha vingança]

Pedro Lemebel

No mais das vezes, a eroto-pornografia, sob registro falocêntrico, alça o pênis priápico como núcleo duro de um discurso centrado nesse signo de poder e nas suas proezas faraônicas ou, ao revés, no gracejo em torno do membro cabisbaixo, em textos cujo humor reside na disfunção erétil, sob paradigma de masculinidade calcado no desempenho sexual. Contudo, chama atenção, em escritos eroto-pornográficos da *Belle Époque* brasileira, o relevo dispensado ao ânus, no contrafluxo dos discursos biopolíticos que concatenavam sexualidade e reprodução. Portal de expulsão de matérias rejeitadas pelo organismo, o ânus, em nossa cultura falocrática, é reputado obsceno – do latim *ob* (fora) + *scenus* (cena) –, isto é, deve ser ocultado da cena pública tal que sua simples menção enseje acanhamento. Isso porque o sujeito, no processo de conformação à ordem instituída, precisa livrar-se de tudo quanto esta considera impuro, como os excrementos corporais. Dito de outro modo, sua inscrição na ordem simbólica depende de duplo movimento de interiorização da Lei do Pai e expulsão do que o remete à indissociação pré-edípica com a mãe, notadamente a corporeidade.

Componentes indissociáveis do *self*, tais elementos, em vez de expurgados de todo, figuram como fronteira constitutiva, como um limite interno que, por impor ameaça à integridade do superego, é tratado como abjeção e configura, a um só tempo, aquilo que o sujeito tenta expulsar para se adequar socialmente e sintoma da falha dessa expulsão (KRISTEVA, 1980). Cloaca de depósito dessas matérias, o ânus constitui, a rigor, o paroxismo da abjeção, donde a perplexidade, no contexto em tela, do discurso médico-sanitarista em face de injustificado desprezo dos ditos sodomitas pela “perfumada concha de Vênus” em favor de uma “cloaca imunda”:

[As práticas de sexo anal entre homens] são o coito infame, para cuja realização o depravado prefere ao órgão destinado a receber o líquido fecundante em troca de prazeres mil, o órgão vizinho onde se opera a mais nauseabunda das excreções humanas; o que vale dizer: à rósea e perfumada concha de Vênus, ele antepõe uma cloaca imunda, onde se acumulam em constante fervilhar os resíduos do corpo, o que importa tanto como dizer – matéria orgânica em incessante trabalho de fermentação pútrida. (ALMEIDA, 1906, p. 90)

Uma vez que, num dos primeiros estágios da formação libidinal, o ânus desempenha papel erógeno central, os tabus atinentes às suas funções excretoras se ligam às repressões associadas a esse potencial papel, mas, justamente porque as interdições à região anal são mais extremas do que a qualquer outra zona corporal, em nenhuma parte do corpo a transgressão é tão potente quanto no tubo anorretal (cf. PARKER, 1992, 2009). Nesse prisma, este capítulo examina de que maneiras a literatura eroto-pornográfica de dois escritores da nossa *Belle Époque*, à sombra de pseudônimos – um sabidamente Olavo Bilac –, tematizam a analidade, em que medida se acercam ou se apartam dos discursos biopolíticos então hegemônicos e como constituem uma *estética da analidade*.



No Brasil, cujo advento da imprensa teve lugar já no Dezenove, o circuito de produção, edição e circulação, em larga escala, de textos impressos impulsionou o mercado editorial no lusco-fusco daquele século e textos eroto-pornográficos franquearam a jovens escritores, ainda e m busca de seu *place au soleil*, o arrojo de quem pouco tinha a perder em reputação.

Uma vez que o sexo recreativo emergiu como temário atrativo para consumidores de ficção, os adictos dos chamados “Livros para Homens” tinham à disposição, no entresséculos, variegado cardápio do que Goulemot chama de “livros que só se leem com uma mão” (GOULEMOT, 1991, capa), já que a outra participa ativamente do exercício de leitura. Livros, vale dizer, vendidos a custo “baratíssimo”, como costumava anunciar a Livraria do Povo, que oferecia toda sorte de títulos a preços populares, em contraponto à elitizada Garnier. Tem-se aí o nascedouro da pornografia moderna como produto de consumo, pois somente no Oitocentos a difusão maciça de textos impressos, vendidos a preço acessível, fez dela um bem material consumido à farta por diferentes extratos sociais (HUNT, 1993). No Brasil, a literatura mundana convulsionou parte da imprensa na última quadra do século e, se agradou a tantos, incitou a cólera de outros: “A bibliotheca immunda – Leitura para homens – enriquece-se cada dia; os livros sujos brotam como cogumellos”, denunciava um moralista, para adicionar: “Um porco, que escreveu uma immoralidade, achará sempre outro mais porco que o leia e admire” (ALTER, 1883, p. 3). Malgrado certa autocensura induzisse escritores à ocultação autoral de seus textos eroto-pornográficos, não havia, àquela época, sanção prévia a essas obras, e a falta de legislação punitiva tolhia o sentinela da moralidade em face de certo livro que lhe chegara às mãos: “Indecente, porco, immoral, sem grammatica, mentiroso sem estylo, sem orthographia nem vergonha, criminoso, eu denuncia-o hia á policia, se policia houvesse para essas cousas” (*op. cit.*, p. 3). À revelia da acrimônia de folhas reacionárias, anúncios de livros eroto-pornográficos pululavam em gazetas populares à sombra de eufemismos como “literatura brejeira” e “leitura alegre”. A escrita de verve lasciva se espraiava pela imprensa com tal diligência que se publicavam textos licenciosos em jornais de proa no *fin de siècle* brasileiro. A Livraria do Povo, cuja seção “Leitura para homens” incluía títulos que simulavam efeito de verdade – *e.g.* *Amores secretos de Pio IX, ou relação das devassidões praticadas pelo santo Papa no Vaticano* –, advertia que quem lesse determinado livro seria tão assaltado pela volúpia que precisaria “reformat os botões das calças” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1885, p. 4). Como no Rio de Janeiro finissecular cerca de metade da população sabia ler, havia um público consumidor em potencial,

numa época em que, à míngua de delícias pictóricas, “a palavra escrita, mesmo indireta, bastava para bombear sangue e acionar a imaginação pornográfica” (MENDES, 2017, p. 209).

Ironicamente, alguns dos letrados que labutavam pela criação da Academia Brasileira de Letras, bem como pelo prestígio social do ofício de escritor, eram os mesmos que, *pari passu*, publicavam literatura licenciosa, como Olavo Bilac, Coelho Neto, Guimarães Passos e Pedro Rabelo. Essa contradição sucede da esquizofrenia autoral catalisada pela moda dos pseudônimos, que, em 1897, culminou num projeto de lei para coibir tal modismo. Numa empugnação ao poder legislativo, Bilac, prolífico usuário de uns 60 pseudônimos (SOUSA, 1979), arvorou-se na defesa do recurso autoral: “Ha pseydonymos que são mais conhecidos do que os nomes dos escriptores que os usam”, ponderava o poeta, para citar alguns de seu próprio rol, como Puck e Bob, e acrescentar: “O uso do pseudonymo não quer dizer que o escriptor não queira assumir a responsabilidade do que escreve”, pois “na producção intellectual de um jornalista [...] ha sempre a parte séria a que o escriptor dá o seu verdadeiro nome, e a parte leve, hummorística, que bem póde correr por conta de um pseudonymo transparente” (BILAC, 1897b, p. 1). Sua tese, condensada numa cápsula – “Para cada estylo, cada assignatura” (*op. cit.*, p. 1) –, presumia que o pseudônimo não mirava escamotear a autoria, mas, antes, cindir a pessoa do literato em diferentes *personæ* autorais.

O cisma entre Eus guardava impoluto o letrado acadêmico, zeloso pelo beletrismo, à proporção que conferia autoindulgência à sua contraface matreira. Exemplo notório ocorreu na *Gazeta de Notícias*, que, por ocasião de seu vigésimo primeiro aniversário, deu à luz, na altura de 1896, o suplemento “O Filhote”, estampado na primeira página até meados do ano seguinte. Ali, diversos literatos, cada qual com seu *nom de plume*, forjavam uma *persona* literária alternativa à sua oficial, em escritos experimentais que lhes chancelavam a liberdade que o escrutínio da crítica farisaica inibia na produção academicista. Como corolário dessa idiosincrasia, os escritos eroto-pornográficos que circularam na *Belle Époque* brasileira são, por um lado, de ligeira feitura, porque lavrados sob o ritmo vertiginoso da imprensa, cujo regime de produção em curto prazo corre no contrafluxo do

Imagem 1. Entradas dos anos



feito artesanal da tessitura literária. Some-se a isso a heterogeneidade do consumidor de jornal e o imperativo de alcance popular demandarem linguagem de fácil digestão e, portanto, previsível. Por outro lado, ainda assim tal *modus faciendi* escritural requer estro para abordar tabus sexuais, por vezes, de forma subreptícia, ao preço de metáforas e trocadilhos cujo contorcionismo verbal atesta a sagacidade desses escritores.

*

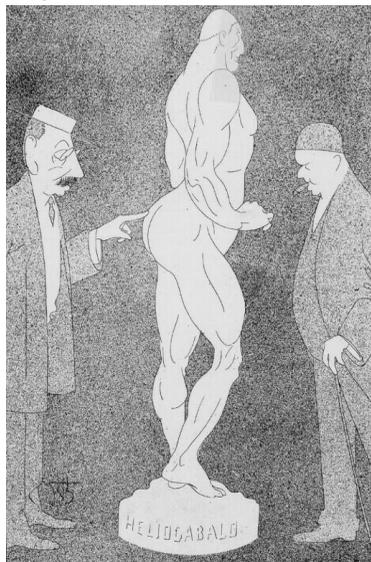
No crepúsculo de 1907, a capa do jornal eroto-pornográfico *O Rio Nu* metaforiza os anos, em trocadilho maroto, como abundantes nádegas de mulher seminua. O binômio anos/ânus faz eco em rimas, à guisa de legenda, das quais transcrevo um fragmento: “Os anos velhos coitados / Quando chega certa hora / São sempre assim postos fóra / São corrido e enxotados. / [...] São assim todos os povos / E ha nisso a razão mais cheia. / Pois mesmo sem ser o Gouveia / Quem não gosta de annos novos?... (O RIO NU, 1907, capa). Esse complexo verbo-visual põe à vista o que denomino *estética da analidade*, uma vez que nele se dão a ler i) certa monomania do nosso imaginário eroto-pornográfico por nádegas vultosas e cavidades anais; ii) o atrelamento primário desse fascínio ao homoerotismo, já que Gouveia, à época, alcunhava o pederasta agente; e iii) o acesso à degustação da fenda anal também a homens heteroeróticos, pois, como lembram os versos de duplo sentido, as entradas dos anos aprazem também aos adoradores da concha de Vênus.

Entusiasta dessa posição de vanguarda – ou, melhor direi, retaguarda –, o carioca Olavo Bilac (1865-1918), *enfant terrible* que abandonara a faculdade de medicina para seguir carreira nas Letras, publicava já na mocidade, sob o manto de pseudônimos, trovas cuja terminologia picaresca

destoava de seus preciosismos linguísticos amoldados aos mármore parnasianos. Seus versos, publicados originalmente na seção “O Filhote”, da *Gazeta de Notícias*, entre 1896 e 1897, gravitam em torno de *topoi* como peripécias da *vita sexualis* de recém-casados, incidentes da sexualidade conjugal, como adultério e impotência, além de temas delicados, como estupro e homoerotismo. Salta aos olhos, no poemário bilaquiano eroto-pornográfico, a *idée fixe* pela analidade, haja vista que num dos poemas certo marido ciumento, receoso de que a esposa fosse infiel, deixa à entrada da casa quatro cães de guarda: “Mas a casa tinha fundos... / Sempre se engana a prudencia / De maridos furibundos! / [...] E o Florisbello, coitado, / De ciumes consumido, / Vivia tonto e enganado: / Pois era (pobre marido!) / Pela frente respeitado, / Mas pelos fundos trahido” (BILAC, 1896b, p. 1). Noutro poema, um embarcadiço permanece além-mar por longo tempo e, no seu regresso, surpreende-se ao encontrar sua mulher com um bebê, supostamente gerado pelo casal. À sua alegação de que estivera ausente por dois anos a esposa responde com prontidão: “Existem taes engannos! / Tantos enganos já vi!... / Quem sabe se lá os annos / Não são mais longos que aqui?...”. (BILAC, 1896a, p. 1). De cariz heteronormativo, a alusão anal, no primeiro caso, sugere como o secundarismo do ânus em relação à vagina induz à negligência do marido quanto à entrada traseira, exposta à penetração de invasores, e, no segundo, funciona tão-só como referência cômica ao “baixo corporal” à maneira rabelaisiana, já que não cumpre ao reto função geracional. Porém, poemas há que resvalam para a usabilidade homoerótica do vaso anal, como em “Castigo”, no qual uma mulher lamenta o casório de sua amiga com Gregório, amigo de certo “Bonifacio Ferrão” – sobrenome alusivo ao pênis: “Realmente, que destino, / Com franqueza, não atino, / Este mundo tem enganos! / Mas casa mesmo, não creio, / Que o Gregório, alem de feio, / É um sujeito entrado em annos” (BILAC, 1897a, p. 1). Se aqui o homoerotismo, sugerido na paronímia anos/ânus, tem conotação derogatória por nos remeter a um velho

sodomita, tal não ocorre em “Festas”, no qual o mesmo Gregório goza as benesses da amizade com homens de proa: “Elle os amigos não poupa, / E não perde ocasião, / E lhes garanto que não / Mette prégo sem estopa” (PUFF; PUCK, 1897, p. 109).¹ Esse homem que “não poupa” os amigos, nos quais “mete prego”, *aproveita-se* destes – na duplicidade semântica do verbo –, haja vista que, por ocasião das bodas de *réveillon*, chega “pé ante pé” à casa do conselheiro, que o indaga sobre o porquê da visita matinal e ele retruca com a autoridade máscula que se imputava ao agente no coito homoerótico: “Saiba sem mais fallatorio, / Que d’esta casa o Gregorio / Veiu desfrutar os annos” (*op. cit.*, p. 110).

Essa fixação do vate pela analidade, plasmada na sua poesia não-oficial, era alvo de pilhérias como a charge (Imagem 2) de Álvaro Martins, sob o pseudônimo Seth, para o almanaque satírico *O Gato*. Aqui, Bilac e João do Rio contemplam estátua que representa o imperador romano Heliogabalus como robusto homem nu.



Aquele elogia, “– Soberbo, heim!”, e este completa: “– Que delicioso seria se todos os homens fossem assim!” (SETH, 1911, p. 13). Ambos fascinados, cada qual examina a parte anatômica que mais lhe compraz: o primeiro toca o músculo glúteo da estátua, ao passo que o segundo examina a região pubiana, como se àquele interessassem

¹ Este poema é incluído no florilégio *Pimentões (Rimas d’ O Filhote)*, publicado em 1897 por Olavo Bilac e Guimarães Passos sob os respectivos pseudônimos Puck e Puff. Se bem que não haja indicação, no livro, da autoria de cada poema, este me parece da lavra de Bilac, porque protagonizado por Gregorio, personagem que habita a literatura eroto-pornográfica bilaquiiana.

as nádegas e a este o membro viril. A imagem reproduzia os respectivos estereótipos dos dois letrados, pois, na terminologia de seu tempo, João do Rio, considerado mestre “na arte de seduzir pelas costas” (JOÃO DAS MOÇAS, 1929, p. 4), era “homossexual de fama”, no dizer de seu *protégé* Di Cavalcanti (DI CAVALCANTI, 1964, p. 31), e tido como pederasta passivo, enquanto Bilac era afamado como ativo (GREEN, 1999). Com efeito, tal seria a delícia do bardo pelo sexo anal que Emílio de Meneses o homenagearia com os seguintes versos, à guisa de epitáfio: “Ao ver o Bilac inerme / na cova, tão jururu, / Foi logo gritando um verme: / – Defuntos, tapai o cu!” (MAGALHÃES JUNIOR, 1978, p. 171).



Na ficção brasileira da Primeira República, em nenhum outro lugar a estética da analidade se faz mais límpida do que no conto *O menino do Gouveia*, que circulou em 1914, na forma de fascículo da revista *Rio Nú*, assinado pelo *nom de plume* Capadócio Maluco e anunciado, ao preço de 300 réis, com sádico chamariz: “Narração minuciosa da vida de um pequeno que cahiu nas unhas do Gouveia” (O RIO NÚ, 1914, p. 6). O conteúdo homoerótico da narrativa de autoria ignota se dá a ver já no título, visto que, no calão ali em voga, “Gouveia” designava o homem mais velho que paquerava rapazes e “Bembem” o moço atraído por outros homens (GREEN, POLITO, 2006). O protagonista, Bembem, é definido como “puto” (MALUCO, 1914, p. 3), termo aplicado no entresséculos a sujeitos homoeróticos, sobretudo passivos, em analogia entre homoerotismo e prostituição (GREEN, 1999). Nas franjas de um regime biopolítico que patologizava sexualidades estranhas à matriz heteronormativa, o conto se distancia do cariz condenatório das narrativas naturalistas, pois aqui a gênese do homoerotismo não reside na patologia, mas, antes, na predestinação: “Parece que quando me estavam fazendo, minha mãe, no momento da estocada final, peidou-se, de modo que teve todos os gostos no cú e eu herdei também o fato de sentir todos os meus prazeres na bunda” (MALUCO, 1914, p. 4). Sua ambivalente ligadura com o feminino se dá num amálgama de projeção e inveja, porquanto seu estatuto intervalar entre os sexos o torna cativo de ontológico *aquém* tanto do masculino de que a Natureza o privara quanto feminino, de cujos apanágios não fora suprido de

todo. Essa disforia de gênero, que em nossos dias o acercaria da transexualidade, leva-o a invejar o volumoso “trazeiro” da tia: “Ah! si eu tivesse um cú daquelles, era feliz! Era impossível que meu titio, tendo ao seu dispor um cagueiro daquelles, pudesse vir a gostar da minha modesta bunda!” (*op. cit.*, p. 5). No voyeurismo em que contempla o casal praticar sexo, o menino, ao ver no tio “os vinte e cinco centímetros de nervo com que a Natureza o brindára”, somados a um “par de colhões que devia ter leite para uma família inteira”, é pego de assalto por “uma sensação exquísita no cú”, como se sentisse “tesão na bunda” (*op. cit.*, p. 6), e toma providência burlesca: “Corri para o meu quarto [...] e, tendo arrancado a vela do castiçal, tentei mette-la pelo cú acima a ver si me acalmava”, porém “as arestas da bugia machucavam-me o anus e não a deixavam entrar” (*op. cit.*, p. 6). Estratégia enunciativa de largo emprego nesse conto consiste nas referências ao coito – vaginal, oral ou anal – e aos órgãos do “baixo corporal” sob o horizonte lexical infantil, como se reclamasse a aquiescência do leitor ao meninote despido de maldade, porque não iniciado nos protocolos de pudicícia. Haja vista o malfadado ardil do garoto que pretendia seduzir o tio:

No dia seguinte de manhã, levantei-me com uma firme resolução tomada: ou meu tio, naquelle dia me enrabava, ou eu fugia de casa e dava o cú ao primeiro typo que eu encontrasse e que mostrasse ser porrudo.

Logo cedo, puz-me de alcatéa a esperar que elle entrasse para o banheiro, pois era ahi que eu pretendia executar meu plano.

Às 6½ da manhã elle passou com o lençol ao hombro e a saboneteira na mão. Dei o tempo necessário para que se despisse e chegando á porta disse:

– Está aqui isto, que titia mandou.

Eli já estava completamente nú; entreabriu a porta e eu num relampago penetrei no quarto de banho.

Meu tio estava pateta, a olhar-me sem comprehender. Eu peguei-lhe a porra e suppliquei.

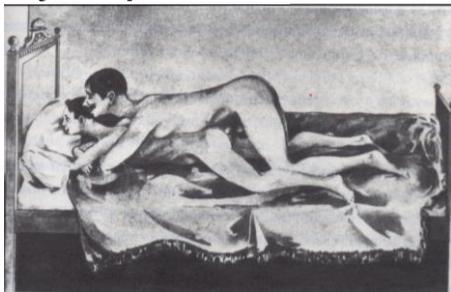
– Titio, você faz commigo o que fez esta noite com titia! Faz, sim?

Ergui a camisola e apresentei-lhe a minha bunda, que, francamente, estava palpitando de anciedade.

O estafermo de meu tio, entretanto, não era homem para compreender esses mysterios do amor. Não sabia o mundo de gosos que ha numa bunda masculina quando ainda tem a préga mestra. (*op. cit.*, p. 7-8)

Banido da casa, Bembem perambula pela Capital Federal à procura de macho que satisfaça sua ansiedade anal, e nesta altura o conto revela seu ineditismo como cartografia homoerótica da urbe na literatura ao fornecer, no itinerário do menino, um inventário dos pontos de *cruising* (*pegação*) entre homens na *Belle Époque* carioca, ratificado pela historiografia hodierna (cf. GREEN, 1999; GREEN, POLITO, 2006). Peripécias ora corriqueiras, como o chamado “banheirão”, pareciam frequentes em certos espaços de sociabilidade masculina no alvorecer do século XX, como se depreende do relato de Bembem sobre sua caçada infecunda: “[P]or mais que eu andasse pelos mictorios a espiar picas e fizesse mil gestos reveladores das minhas qualidades e encantos enrabativos, parece que naquelle dia os amadores de cús tinham desaparecido” (*op. cit.*, p. 9). Seu queixume sugere que havia, sim, adictos do anel retal na cidade, salvo naquela ocasião, decerto para emprestar entrecho a enredo mal-ajambrado. Todavia, a sorte

Imagem 3. Núpcias de Bembem



o presenteia quando, no Largo do Rossio, dá-se com Gouveia, que lhe indaga se “ainda tem as preguinhas todas” (*op. cit.*, p. 10). A resposta positiva escrita o “amador de bons cús” (*op. cit.*, p. 10), que o leva até seu quarto, onde a troca de carícias abre o apetite anal de Bembem:

“[A] natureza, para provar que eu vim ao mundo para tomar na bunda, poz-me nos seios a qualidade feminina, isto é, ás caricias do Gouveia elles responderam ficando erectos, empinadinhos, tal qual como si eu fosse mulher” (*op. cit.*, p. 11).

Embora, aqui e acolá, dê passos à frente do naturalismo, o conto, nessa passagem e, a bem dizer, em toda a sua extensão, itera o corrente estereótipo do homossexual passivo como *anima muliebris virili corpore*

inclusa. A delimitação de papéis sexuais na relação em que o homem maduro rompe o canal virgíneo do garoto que, ao adentrar o quarto em que seria deflorado, tem “a sensação de uma noiva ao entrar na camara nupcial” (*op. cit.*, p. 10), e cuja “pica” permanece “molle, flácida, mulambenta” porque seu prazer está “nas prégas do cú” (*op. cit.*, p. 13), obedece ao binarismo posicional em curso na primavera do século XX, quando sujeitos homoeróticos eram estratificados, à luz de matriz heterossexual, como agentes ou pacientes. Veja-se, a propósito, a imagem que ilustra o livreto (Imagem 3), na qual tanto a disposição dos corpos quanto as feições sobrepõem o agente que envolve, entre protetor e dominador, o delicado paciente, cuja face efeminada contrasta com o rosto másculo daquele que o possui. Ainda assim, o texto de aparente pobreza intelectual divisa, na sua estética da analidade, potência de ruptura epistemológica: se a tradição filosófica confere primazia aos membros superiores, (sobretudo a cabeça) em detrimento dos inferiores (sobretudo o baixo-ventre) (SÁEZ, CARRASCOSA, 2011), a narrativa subverte essa geografização ao grifar a *desejabilidade* do ânus, que atua quase qual uma personagem que, à feição de um Id encarnado, proscree o malformado Superego de Bembem. Aqui reside a potência transgressiva que o conto tangencia, mas não realiza porque ainda balizado pela matriz binária: possuído por todos os humanos e situado para além das demarcações anatômicas que caracterizam a diferença sexual, o ânus, esse centro erógeno universal, é capaz de colapsar cisões entre sexos e gêneros, *a fortiori* porque seu uso não tem finalidade reprodutiva e tampouco está relacionado à romantização do coito (PRECIADO, 2002, 2009). Afinal, vincula-se mais à sintomática expressão “sexo selvagem” do que ao higienizado sexo burguês, a que, noutra terminologia sintomática, dá-se o nome “papai-e-mamãe”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José R. Pires de. *Homossexualismo: A libertinagem no Rio de Janeiro; estudo sobre as perversões e inversões do instinto genital*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1906.

ALTER. Livros a ler. *Revista Ilustrada*, ano VIII, nº 358, Rio de Janeiro, 1883, p. 3-6.

BILAC, Olavo (PUCK). Conto. *Gazeta de Notícias*, ano 22, n. 321, Rio de Janeiro, 16 nov. 1896a, p. 1.

BILAC, Olavo (PUCK). Cousas... *Gazeta de Notícias*, ano 22, n. 325, Rio de Janeiro, 20 nov. 1896b, p. 1.

BILAC, Olavo (BOB). Castigo. *Gazeta de Notícias*, ano 23, n. 75, Rio de Janeiro, 16 mar. 1897a, p. 1.

BILAC, Olavo. Chronica. *Gazeta de Notícias*, ano XXIII, n. 196, Rio de Janeiro, 25 jul. 1897b, p. 1.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Livros baratíssimos. *Gazeta de Notícias*, ano XI, n. 194, Rio de Janeiro, 13 jul. 1885, p. 4.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991.

GREEN, James. *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

GREEN, James; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HUNT, Lynn. Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800. In: HUNT, Lynn (Ed.). *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York: Zone Books, 1993, p. 9-45.

JOÃO DAS MOÇAS. Página que ninguém não lê... *A Maçã*, ano 8, n. 366, Rio de Janeiro, 9 fev. 1929, p. 4.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MALUCO, Capadócio [Pseudônimo]. *O menino do Gouveia*. Rio de Janeiro: Casa Editora Cupido & Companhia, [1914]. (Contos Rápidos n. 6.).

MENDES, Leonardo. *Álbum de Caliban: Coelho Neto e a literatura pornográfica na Primeira República. O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 3, p. 205-228, 2017.

O RIO NU. Salve anno novo. *O Rio Nu*, ano X, n. 989, Rio de Janeiro, 28 dez. 1907, capa.

O RIO NU. O menino do Gouveia. *O Rio Nu*, n. 1581, Rio de Janeiro, 07 fev. 1914, p. 6.

PARKER, Richard. Sexual Diversity, Cultural Analysis, and AIDS Education in Brazil. In: HERDT, Gilbert; LINDENBAUM, Shirley (Eds.). *The Time of AIDS: Social Analysis, Theory and Method*. Newbury Park: Sage Publications, 1992, p. 225-242.

PARKER, Richard. *Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Pensamiento Opera Prima, 2002.

PRECIADO, Beatriz. Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homossexual: Con “Terror anal”*, de Beatriz Preciado. Madrid: Melusina, 2009, p. 133-174.

PUFF (Sebastião Guimarães Passos); PUCK (Olavo Bilac). *Pimentões (Rimas d’O Filhote)*. Rio de Janeiro; São Paulo; Recife: Laemmert & Cia. Editores, 1897.

SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo: Políticas anales*. Madrid, Barcelona: Editorial Egales, 2011.

SETH [Álvaro Martins]. Heliogabalo. *O Gato: Album de caricaturas*, n. 1, Rio de Janeiro, 1911, p. 13.

SOUSA, J. Galante de. Olavo Bilac e seus Pseudônimos. In: *Machado de Assis e outros estudos*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979, p. 41-75.

CRÉDITO DAS IMAGENS

Imagem 1. Entradas dos anos. Título original: *Salve anno novo*. Autoria: desconhecida. Data: 1907. Fonte: O RIO NU. Entradas dos anos. *O Rio Nu*, ano X, n. 989, Rio de Janeiro, 28 dez. 1907.

Imagem 2. Perfeição em frente e verso. Título original: *Heliogabalo*. Autoria: Seth [Álvaro Martins]. Data: 1911. Fonte: SETH [Álvaro Martins]. Heliogabalo. *O Gato*, n. 1, Rio de Janeiro, 1911.

Imagem 3. Núpcias de Bembem. Título original: *...num movimento brusco chamou-me aos peitos*. Autoria: desconhecida. Fonte: PUFF (Sebastião Guimarães Passos); PUCK (Olavo Bilac). *Pimentões (Rimas d’O Filhote)*. Rio de Janeiro; São Paulo; Recife: Laemmert & Cia. Editores, 1897.

“ENTÃO PEIDO NÃO É AMOR?”: AS SEXUALIDADES DESVIANTES E A COMICIDADE NA LÍRICA ERÓTICA BRASILEIRA

Clarissa Garcia Guidotti

INTRODUÇÃO

Obras literárias de caráter sexual explícito foram frequentemente objeto de controle e proibição nas sociedades. No Brasil, tal como na maioria dos países ocidentais, a moral cristã e o patriarcalismo propiciaram meios de censura à literatura erótica ou pornográfica que estimularam sua produção e difusão clandestina. Em consequência disso, parte de nossa trajetória literária permaneceu escondida e obras foram empurradas para a marginalidade, sendo pouco estudadas e pouco abordadas nos livros de história da literatura tradicionais.

Com o objetivo de trazer à luz muitas dessas obras desconhecidas do grande público, Eliane Robert Moraes publica em 2015 a *Antologia da poesia erótica brasileira*. O trabalho de pesquisa de Moraes resultou na reunião de um acervo de aproximadamente trezentos poetas e mais de mil poemas, evidenciando a existência de uma abundante produção artística brasileira no campo do erotismo. Foram selecionados para integrar a antologia 255 poemas de autores brasileiros, naturalizados ou que fixaram residência no país. São no mínimo 127 autores reconhecidos, número que pode se estender até 147 em razão dos 20 poemas que não tiveram a autoria identificada. Os temas, formas, períodos literários são os mais diversos, evidenciando uma preocupação da organizadora em apresentar ao leitor uma visão panorâmica da literatura dedicada a expressar os desejos do corpo. Um dos destaques é para aqueles poemas que se utilizam do expediente humorístico para abordar, por vezes escatológica e perversa, a sexualidade humana. Frequentes desde os primeiros poemas produzidos em terras brasileiras até a contemporaneidade, o humor ligado ao erotismo

revela uma propensão dos poetas brasileiros em tratar da complexidade do erotismo através da leveza do humor. O objetivo deste trabalho é, então, analisar essas obras, selecionadas entre os poemas da *Antologia da poesia erótica brasileira*, para compreender como, no decorrer da história da lírica erótica do país, os poetas exploraram o expediente humorístico no cruzamento com os desejos da carne.

As relações entre sexo e o riso estão presentes desde a mitologia grega. Após ter a filha Perséfone sequestrada, Deméter, deusa da agricultura, cai em profunda depressão, fazendo com que os campos se tornassem estéreis e a vida na terra fosse quase extinta. Vendo-a desesperada, a ama Baubo dança para Deméter, levanta a saia e mostra a sua vulva. A deusa sorri e a ama conta-lhe histórias engraçadas e picantes. Ela, então, adquire novas forças para ir em busca da filha e a fecundidade da terra é, enfim, recuperada.

O riso, entretanto, tem uma história bastante complexa. Em *A República*, Platão já atribuía ao riso aspectos negativos, relacionando-o ao afastamento da razão e da verdade:

Se, numa imitação cômica ou numa conversa particular, ao ouvires gracejos de que pessoalmente te envergonharias, te divertes muito e não os desprezares como coisa inferior, não estás procedendo exatamente do mesmo modo que quando se trata de sentir comiseração? É que à vontade de fazer rir, que continhas pela razão, com receio de ganhares fama de desabusado, dás-lhe então livre curso, e, depois de aí a refrescares, muitas vezes te deixas levar [...]. E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou apazíveis da alma, que afirmamos acompanharem todas as nossas ações, não produz em nós os mesmos efeitos da imitação poética? (PLATÃO, 2008, p. 306)

Em sua *Poética*, Aristóteles também trata do efeito cômico como um aspecto negativo da arte. De acordo com o filósofo grego, a tragédia é superior por imitar os homens de caráter elevado. Já a comédia trata dos “homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo” (ARISTÓTELES, 1985, p. 109). A mesma crítica é dirigida aos poetas que, pela perspectiva aristotélica,

seriam atraídos à comédia ou à tragédia conforme a índole individual de cada um:

A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as acções nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as acções ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encómios. (ARISTÓTELES, 1985, p. 107)

No estudo *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Mikhail Bakhtin aborda o riso popular e a sexualidade, ressaltando esses elementos em sua relação com o “baixo corporal”. Cabe aqui destacar o conceito de “realismo grotesco”, que, segundo a proposição do crítico literário russo, é o sistema de imagens da cultura cômica popular (cf. BAKHTIN, 1993, p. 17). Seu traço marcante é o rebaixamento, ou seja, a passagem do que é elevado, espiritual e abstrato, para o plano terreno, material e corporal, através do riso e da degradação. As noções de “alto” e “baixo” são estritamente topográficas:

O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. (BAKHTIN, 1993, p. 18-19, grifo do autor)

AS MANIFESTAÇÕES DO HUMOR NA LÍRICA ERÓTICA BRASILEIRA

É através do processo de rebaixamento descrito por Bakhtin que Gregório de Matos, em “Desaires da formosura com as pensões da natureza ponderadas na mesma dama” (MATOS, 2015, p. 53), vai levar Caterina do “alto” ao “baixo”. Na primeira estrofe do soneto, o rosto da mulher é comparado às mais belas joias. Ela é um ser divino capaz de fulminar corações e por quem Fábio levantava altares. Há, então, a quebra dessa imagem idealizada da mulher com o lamento dos últimos versos: “Disse

igualmente amante, e magoado: / Ah muchacha gentil, que tal serias, / Se sendo tão formosa não cagaras!”.

No procedimento de rebaixamento, Caterina é primeiro relacionada a tudo que há de belo e elevado para, logo após, o sujeito lírico destacar o que, segundo ele, seria um ponto negativo da mulher, o fato de defecar. É, entretanto, essa ridicularização de Caterina que provoca o efeito cômico no poema de Gregório de Matos.

Um procedimento semelhante ao executado pelo poeta barroco ocorre em “A cagada”, de Luiz Leitão (2015, p. 249), e na quadrinha “[Amarrei num lindo troço]” (ANÔNIMO, 2015, p. 392). No primeiro, o poeta zomba do próprio eu lírico, colocando-o na situação constrangedora de narrar a busca de um lugar apropriado para satisfazer suas necessidades fisiológicas. É nesse momento que ele encontra entre os “papéis sujos de merda e lama” o retrato da amada, que recolhe e guarda na algibeira. Àqueles que podem condenar seu ato, o homem responde nos últimos versos: “Que porco! – hão de dizer – mas eu protesto. / Porque assim procedendo, no meu gesto, / provei que gosto dela até cagando.”. Nesse soneto, o efeito cômico se dá pelo rebaixamento do amor, que é levado de um sentimento nobre ao contexto escatológico da situação em que se encontra o amante. No segundo, a paixão é tamanha que faz com que o sujeito enfeite com uma fita amarela os dejetos da amada:

Amarrei num lindo troço
uma fitinha amarela.

Perguntaro: – Que é isso, moço?

Respondi: – É a bostinha dela... (ANÔNIMO, 2015, p. 392)

Nesses dois últimos poemas, o afeto pelas mulheres amadas é tão intenso, que ao leitor é possível atenuar o asco pelos acontecimentos narrados e rir dessas situações. Eles ainda revelam que a transferência de um sentimento elevado para o nível abjeto não é, necessariamente, algo negativo. Ainda segundo Bakhtin,

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se

simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (BAKHTIN, 1993, p. 19, grifo do autor)

A aversão aos dejetos do corpo e o apego à higiene têm sido construídos na mentalidade dos seres humanos ao longo de sua história, servindo de critério para distinguir os “civilizados”, superiores socialmente, dos “rústicos”, homens considerados não educados e, portanto, inferiores na coletividade. A aproximação a o que é primitivo representa um perigo para a manutenção do nosso *status* de seres racionais, a final, foi justamente a imposição de regras que fez o homem afastar-se do animal que era em sua origem. Bataille afirma que a passagem da animalidade à humanidade deveu-se à capacidade que o homem adquiriu de trabalhar. E como para uma comunidade laboriosa o sexo representa um desperdício de energia, ele passou a ser considerado um interdito, algo que nos aproximava perigosamente da primitividade (cf. BATAILLE, 2017, p. 74). De acordo com Bataille, é nesse momento, em que as proibições foram criadas a fim de regular a atividade humana para o melhor aproveitamento do trabalho, que o erotismo surge. Foi aí que o homem finalmente desprende-se de sua animalidade primeira: “Ele saiu dela trabalhando, compreendendo que morria e deslizando da sexualidade sem vergonha à sexualidade envergonhada, de que o erotismo decorre” (BATAILLE, 2017, p. 55).

O domínio do erotismo é, portanto, o domínio da violência presente na animalidade do homem, é o esforço empreendido no sentido de, racionalmente, o homem se afastar de um mundo selvagem através da imposição de regras, ou seja, do controle dos instintos e do próprio corpo. De acordo com o sociólogo Norbert Elias, no primeiro volume da obra *O processo civilizador* (1994), o movimento em direção à civilização é um constante trabalho de repressão do corpo e dos impulsos fisiológicos, por exemplo, a necessidade de eliminar os excrementos. O único discurso aceitável sobre o assunto é o da medicina.

Segundo Jorge Leite Júnior, a exceção do discurso científico, “tudo o que lembra nossa animalidade, todas as funções orgânicas involuntárias e imperativas são mantidas em segredo” (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 230). O pesquisador também destaca que, apesar do tabu em torno dos dejetos do corpo, não se deve esquecer que os órgãos sexuais são também órgãos excretores, mesmo que o sexo classificado como “normal” ou “sadio” pareça ignorar isso:

Para muito do discurso tanto do senso comum quanto da ciência e da moral sexual dita moderna, não se suga o pênis que faz urina, mas sim o que faz sexo. Não se toca na vagina que menstrua e sim na que sente prazer. O esperma que é manuseado e degustado com satisfação só o é no momento da relação sexual. Fora daí é motivo de nojo, algo totalmente impensável. A mesma relação é válida para o ânus. Apenas durante o ato sexual é liberado o contato com as regiões excretoras e com algumas secreções específicas (esperma, lubrificação íntima feminina). (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 232)

Por essa razão, os excrementos são aceitos socialmente apenas quando se tornam motivo para a chacota, para a piada. É inconcebível a “seriedade” completa quando um poeta se propõe a falar de gases intestinais, como fez Rubens Rodrigues Torres Filho em “Poesia pura” (TORRES FILHO, 2015, p. 407). O sujeito lírico relembra um dos “momentos felizes” do casal, quando a amada “gozou tão gostoso” que “soltou um peido alto”. O embaraço causado pela situação é visto pelo homem de forma positiva, com ternura, como uma declaração de amor da mulher para ele, que questiona:

Então peido não é amor?
Se vem do cu é menos expressão?
Mais sonoro e sincero poema
de amor, juro: estou para ouvir. (TORRES FILHO, 2015, p. 407)

Se pensado por uma perspectiva diversa da adotada em “A cacada” e “[Amarrei num lindo troço]”, pode-se perceber no poema de Torres Filho um procedimento inverso ao rebaixamento utilizado por Gregório de Matos. Ao considerar os gases da amada como um poema de amor, o sujeito lírico atribui a pureza do título do poema para algo que seria normalmente

considerado “sujo”. Há, então, uma “elevação” das funções fisiológicas. O efeito cômico, entretanto, é mantido, confirmando a ideia de aceitação do escatológico para funções humorísticas.

Diversos poemas da antologia abordam o tema da flatulência, todos com a possibilidade de uma leitura humorística. Entre eles está “A quadrilha”, de Enéas da Silva Caldas (2015, p. 181), que narra o fato de a moça mais linda do baile ter soltado “coriscos do cu” durante uma dança, e “[O peido que a doida deu]”, de Moysés Sesyon (2015, p. 231), que também relata uma história de “um peido tão danado” que “quase não cabe no cu”. São obras como essas que colocam em questão certos conceitos do erotismo que afirmam haver na literatura que trata dos desejos do corpo o intuito único de estimulação sexual. É possível que, dentro do amplo espectro de sexualidades existentes, um sujeito excite-se com a leitura de tais obras; entretanto, para a maioria, talvez elas tenham apenas uma função cômica.

Na lista de práticas sexuais que não se enquadram no que a medicina tradicionalmente considera “saudável” ou “normal”, está a podolatria, que tem em Glauco Mattoso um dos seus maiores representantes. As três obras do poeta que integram a *Antologia da poesia erótica* trazem, de forma mais ou menos intensa, a questão da adoração por pés. A seguir, a transcrição integral de um deles, o “Soneto 423 – Perversivo”:

Um pênis, uma xota, e está completo
o coito, se é político e correto.

Nem tudo, todavia, no tesão,
se rege por ciência ou protocolo.
Trepada não é só penetração.

Uns gozam quando cheiram um sovaco.
Pentelho na saliva é estimulante.
E mesmo bananeira há quem plante
se o clima entre dois corpos está fraco.

Em mim, fica debaixo do pisão,
na sola onde esta imunda língua esfolo,
a fonte da mais louca excitação.

Um tênis, uma bota e pouco afeto:
assim é meu orgasmo predileto. (MATTOSO, 2015 p. 426)

Fruto de uma tradição que remonta ao século XIV, o soneto é aqui reconfigurado por Mattoso. Permanecem os tradicionais quatorze versos, mas organizados em dois dísticos, dois tercetos e uma quadra. A alusão poderia passar despercebida se o poeta não usasse o termo “soneto” no título. A outra parte do título, “perversivo”, pode tanto estar ligada à podolatria, a parafilia do eu lírico que questiona o que é normal ou não no sexo, o que é “político e correto”, quanto à subversão da forma tradicional do soneto.

Há também uma particularidade visual na modificação da forma do poema. Essa reorganização cria uma simetria no número de versos entre a metade superior e a metade inferior. Os primeiros cinco versos tratam do que é socialmente aceito quando o assunto é sexo, o que pode ser considerado elevado, alto, na concepção de Mikhail Bakhtin. Os quatro versos seguintes trazem certa diversidade de gostos, promovendo a transição para os últimos cinco versos, que abordam a perversão do sujeito, relacionando-se, esta parte, com o que é baixo, também de acordo com o filósofo russo. Dessa simetria visual, extraímos a tentativa do poeta de desmistificar e normalizar para o leitor o assunto que aborda, ou seja, o sexo na versão socialmente aceita (elevada) está em relação de igualdade com o sexo “pervertido” (rebaixado), pois ambos buscam o mesmo fim, o prazer.

A visualidade do poema de Glauco Mattoso faz referência a um período de experimentação da sua carreira, momento em que o poeta “jogou” com a poesia concretista. Entretanto, é na forma clássica do soneto que o poeta encontrará o seu lugar, transformando-se no sonetista mais profícuo da língua portuguesa. Apesar de ser comumente ligado a Gregório de Matos pela similaridade temática de suas obras, se levarmos em consideração a forma clássica eleita pelo poeta como prioritária, Mattoso se liga a uma tradição que teve início possivelmente no século XIV com Petrarca e seus poemas de lirismo erótico.

Ao trazer a imagem da perversão ligada ao sexo, Glauco Mattoso está também referenciando toda uma problemática historicamente atrelada à

repressão da sexualidade imposta à sociedade pela igreja, pelo Estado e até mesmo pela medicina, que dita o que é ou não patológico na sexualidade. Os pés, quase sempre relacionados à sujeira e ao mau cheiro, não se encaixam no padrão de normalidade sexual.

Além dos diversos poemas que abordam excrementos, flatulência e sujeira inerentes ao funcionamento do corpo humano, o humor na lírica erótica é também criado a partir de algumas figuras de linguagem. O poema “Eu não sei... minhas irmãs só nas pregas levam doze”, de Francisco Moniz Barreto (2015, p. 72), constrói o humor a partir do duplo sentido das palavras “vara” e “pregas”. No diálogo travado entre o homem que pretende comprar um corte de tecido para as irmãs e a vendedora, o termo “vara” é usado no sentido de “unidade de medida” e “pregas” como “dobras feitas no tecido”. Entretanto, “vara” também é um popular sinônimo para o órgão sexual masculino e “pregas”, para o ânus ou partes íntimas femininas. É essa flutuação no significado das palavras que permite uma dupla interpretação do diálogo, permitindo, assim, uma leitura cômica do mesmo.

Laurindo Rabelo, em “As rosas do cume” (RABELO, 2015, p. 96), utiliza-se da semelhança fônica entre a palavra “cume” e “cu me” para elaborar a múltipla significação de sua composição poética. É através dessa figura de linguagem, a paronomásia, que o efeito cômico é produzido:

No cume da minha serra
Eu plantei uma roseira,
Quanto mais as rosas brotam
Tanto mais o cume cheira.

À tarde, quando o sol posto,
E o vento no cume adeja,
Vem travessa borboleta,
E as rosas do cume beija. (RABELO, 2015, p. 96)

Os dois últimos poemas, assim como muitos outros que integram a *Antologia da poesia erótica brasileira*, possibilitam uma leitura que os destituiria de qualquer erotismo. São, portanto, as figuras de linguagem empregadas pelos poetas que instituem o caráter libidinoso dessas obras.

Outro procedimento cômico utilizado em poemas da antologia é a paródia. Gonçalves Dias é o poeta que teve o maior número de poemas apropriados por outros autores. Bernardo Guimarães, por exemplo, cria “Elixir do pajé” (GUIMARÃES, 2015, p. 85-92) a partir da idealização do indígena presente em poemas como “O canto do guerreiro” e “I-Juca Pirama”. O poema satiriza a perda do “bem” mais precioso do homem, a sua virilidade:

Que tens, caralho, que pesar te oprime
que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
sumido entre essa basta pentelheira,
mole, caindo pela perna abaixo?

Nessa postura merencória e triste
pra trás tanto vergas o focinho,
que eu cuida vais beijar, lá no traseiro,
teu sórdido vizinho!

Que é feito desses tempos gloriosos
em que erguias as guelras inflamadas,
na barriga me dando de continuo
tremendas cabeçadas? (GUIMARÃES, 2015, p. 85)

No poema, há o lamento pelo fim da potência sexual e a rememoração dos tempos em que “pedia cabaços”, única empresa digna de tão extraordinário membro. A esperança é o poderoso elixir, capaz de fazer voltar aqueles tempos de glória e transformá-lo no “rei dos caralhos”. A ridicularização e o rebaixamento do homem através da revelação da perda da masculinidade e o constante uso de termos e situações licenciosas, como “pica mole”, “deitado ou de pé, / no macho ou na fêmea, fodia o pajé”, além de construir a comicidade do poema, também questiona a tradição literária brasileira. Com essa exposição da fraqueza do eu lírico, Bernardo Guimarães tem o objetivo de decretar a falência do modelo de sujeito heroico da fase indianista do Romantismo brasileiro.

“I-Juca Pirama” também foi parodiado pelos poetas Guilherme Santos Neves, Jayme Santos Neves e Paulo Vellozo no poema “O canto do

puto” (NEVES; NEVES; VELLOZO, 2015, p. 297-298). Nessa obra, o humor é obtido através da abordagem da temática da orientação sexual:

Sou puto, confesso!
Bichocas não meço
Quando alguém peço
Para me enrabar!
Da bunda ao buraco,
Ou então no sovaco,
Eu quero é gozar!
[...]
Meu canto de puta
Ó fanchos, ouvi!
Sou fresco! Sou fruta!
Veado nasci! (NEVES; NEVES; VELLOZO, 2015, p. 297-298)

Como se vê nas duas estrofes transcritas, em “O canto do puto”, a tradição, representada pela obra apropriada de Gonçalves Dias é subvertida através do uso pejorativo da questão da homossexualidade. Vale destacar que o ritmo veloz, obtido pelo uso de versos pentassilábicos, que no poema original lembra os tambores indígenas, na sua paródia remete aos movimentos do sexo. A mesma observação vale para o poema “Canto da bugra”, de Múcio Teixeira (2015, p. 165-168), que imita a “Canção do tamoio”, também de Gonçalves Dias:

Não chores, ó filha,
Não chores, que a vida
É foda renhida
Viver é foder.
A foda é combate
Que a porra rebate,
Que o cu da donzela
Só peida, a foder... (TEIXEIRA, 2015, p. 165)

Além das obras de um dos principais poetas da primeira fase do Romantismo brasileiro, “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, também foi parodiado. Enquanto o poema original rememora a inocência da infância, em “O fauno”, Paulo Franchetti (2015, p. 437-438) relembra as brincadeiras sexuais com os amigos. O poeta faz uso da similaridade entre as

palavras “anos” e “ânus”, além de um amplo vocabulário obsceno, para produzir o tom humorístico em sua composição poética:

Ai que saudades sentidas
Dos guris da minha infância!
Daquelas cuecas fedidas
Que os ânus não trazem mais! (FRANCHETTI, 2015, p. 437)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das obras abordadas aqui, é possível constatar que a poesia brasileira possui um vasto e importante viés humorístico ligado ao erotismo. Mais do que simplesmente entreter o leitor, o riso pode ser considerado um aliado contra as forças que oprimem a expressão do corpo erótico. Além disso, esse expediente pode ser utilizado para questionar a tradição e o próprio fazer literário, como o poeta Bernardo Guimarães executa na paródia “O elixir do pajé”.

Assim, o riso se coloca na nossa literatura como uma forma alternativa de interpelação de toda a complexidade inerente a uma questão tão próxima da morte, do silenciamento e dos tabus. No prefácio do livro *Madame Edwarda* (2005), Georges Bataille afirma que o riso no erotismo indica uma oposição ao prazer e à dor. Enquanto à dor e à morte se deve respeito, ao prazer, a zombaria é possível: “O riso é a atitude de compromisso que o homem adota em presença de um aspecto repugnante, quando esse aspecto não parece grave” (BATAILLE, 2005, p. 95). O riso, então, é uma forma de negar a seriedade envolta no erotismo e essa negação pode ser vista também como uma maneira de resistir às repressões de que a arte erótica é vítima na sociedade.

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. [Amarrei num lindo troço]. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 392.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Souza.

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARRETO, Francisco Moniz. Eu não sei... minhas irmãs só nas pregas levam doze. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 72.
- BATAILLE, Georges. Madame Edwarda: Prefácio. *Outra Travessia*, Florianópolis, p.95-98, jun. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12584/11751>>. Acesso em: 14 mar. 2019.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CALDAS, Enéas da Silva. A quadrilha. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 181.
- FRANCHETTI, Paulo. O fauno. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 437-438.
- GUIMARÃES, Bernardo. Elixir do pajé. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 96.
- LEITÃO, Luiz. A cagada. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 249.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MATOS, Gregório de. Desaires da formosura com as pensões da natureza ponderadas na mesma dama. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 53.
- MATTOSO, Glauco. Soneto 423 - Perversivo. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 426.
- MORAES, Eliane Robert (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2015.
- NEVES, Guilherme Santos; NEVES, Jayme Santos; VELLOZO, Paulo. O canto do putto. In: MORAES, Eliane Robert. *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 297-298.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

- RABELO, Laurindo. As rosas do cume. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 96.
- SESYOM, Moysés. [O peido que a doida deu]. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 231.
- TEIXEIRA, Múcio. Canto da bugra. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 165-168.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Poesia pura. In: MORAES, Eliane Robert (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 407.

A POÉTICA ERÓTICA DE *O AMOR NATURAL*

Rodrigo Carvalho da Silveira

INTRODUÇÃO

Carlos Drummond de Andrade, que produziu poemas durante o século XX e se tornou um dos maiores escritores brasileiros, em livro póstumo denominado *O amor natural*, procura a poesia através de um exercício com o erotismo em que reveste de naturalidade e/ou natureza o amor humano, concreto e carnal.

O erotismo com o qual Drummond trabalha no livro dialoga com o eterno feminino e com o Eros cosmogônico, ou seja, aquele que criou o cosmos através da separação e da união da Terra e do Céu (Gaia e Urano), e dessa forma, traz a sua poética de união de contrários para o tema amoroso e sexual.

O poema inicial “Amor – pois que é palavra essencial”, que será analisado neste trabalho, resume em seus 40 versos o conteúdo dos 40 poemas que compõem o livro, ironizando o amor monológico e valorizando a união do amor dos deuses com o humano, que através do contato carnal nos leva aos céus.

Em o *Amor Natural*, a forma é erótica. Mas não de um Eros cercado por julgamentos morais, e sim, de um Eros anterior ao pecado original em que há o apagamento do puritanismo e da negação sexual. O amor é virgem em relação às distorções sociais, e se distancia do Amor-amaro santificado pelo Romantismo, aqui o amor está gozando, como o poema de Oswald de Andrade, o amor é humor, é gozo.

Em Drummond, mesmo as palavras se relacionam sexualmente, uma penetra a outra para o nascimento de novos vocábulos. O que marca nessas uniões, é que não há o apagamento das palavras, elas formam novos significados, mantendo a independência semântica, pois o Eros Drummondiano une separando e separa unindo. Não há a anulação do outro, um amor de domínio, mas sim uma forma amorosa harmônica.

Assim, a partir do poema inicial de *O amor natural*, pretende-se estudar a busca poética drummondiana em seu exercício estético com o erotismo, onde a forma e o conteúdo se unem e se tornam um. Um só poema e um só livro.

NATUREZA E NATURALIDADE, O AMOR DE DRUMMOND

Marlene de Castro Correia localiza o poeta Carlos Drummond de Andrade na linha que se aproxima do Romantismo alemão, onde a ironia é formadora da arte. A ironia que transpassa e compõe toda a obra de Drummond possui origem bastante anterior ao Romantismo de greta, como verifica Ronaldes de Melo e Souza em seu livro *O romance tragicômico de Machado de Assis*. A ironia que Souza identifica em Machado é a mesma que deságua em Drummond e que possui raiz nos gregos, é a ironia de Sócrates, questionadora, que não se satisfaz com uma única resposta e se metamorfoseia em diversas faces constituintes de diversos pontos de vista.

Drummond é um poeta-ator por excelência que desvela a pluralidade compositora do ser humano. O homem nunca é único, sempre é vários, por essa razão diversos poemas do autor parecem desdizer o que foi dito, trata-se de uma poética dos opostos complementares. O que tece a poética Drummondiana é a polifonia de vozes, é a união de contrários formadores do uno. Ronaldes de Melo e Souza comenta sobre a característica camaleônica do escritor irônico: “o artista dialeticamente irônico ri continuamente de si mesmo, personificando vários eus, mas não se identificando com nenhum deles” (Souza, 2006, p.44).

Essa forma poética de Drummond não será negada em *O amor natural*, apenas se mostrará em nova face, que questiona o amor monológico, transformando a oposição em algo complementar. Tal característica é apresentada por Souza como própria da ironia romântica: “na dialética poética da ironia (...) toda oposição antagônica se converte em oposição complementar.” (Souza, 2006, p. 40).

É interessante ressaltar que como em um ato amoroso, “a unidade poética da ironia compõe-se de dois em um ou de um em dois”. (Souza,

2006, p. 40), e *O amor natural* personifica a poética irônica demonstrando que no sexo “é um perfeito em dois; são dois em um” (Andrade, 2007, p. 19), forma que singulariza a sexualidade erotizada.

Não se pode esquecer que o livro é um exercício estético com o erotismo, e que em um mundo erotizado tudo que aparece será seu refletor. Em Drummond, até mesmo as palavras copulam, ele funde “elaeu”, “bundamel”, adjetiva uma língua “lambilonga”, “lambilenta”, tudo se transforma em símbolo erótico, inclusive a fusão de um tema tachado de menor com as métricas clássicas e um tom solene. O poema de abertura, “Amor – pois que é palavra essencial”, já exemplifica essa união, pois trata do sexo através das quadras com versos decassílabos heroicos.

A partir dessa poética irônica, o poeta escolhe o amor como “palavra essencial” para guiar os versos, convoca um Eros que reúna “alma e desejo, membro e vulva”, que concatene contrários em uma união harmônica. Esse Eros se identifica com o cosmogônico relacionado por Ronaldo de Melo e Souza às três últimas sagas de *Corpo de baile* de Guimarães Rosa:

Eros cosmogônico, realiza a hierogamia de Gaia e Ouranos ou as núpcias da terra e do céu, de que decorrem os pares contrários femininos e masculinos, que se acasalam e perpetuam a sacralidade cósmica do ato genesíaco. Como propiciador da tensão harmônica da cópula dos contrários, Eros atua como instituidor de uma diacosmese, de um ordenamento cósmico inteiramente impregnado de poder erótico. (Souza, 2008, p. 223)

Esse Eros liga dois seres opostos harmoniosamente, sacralizando o corpo e a união amorosa. Não há uma unilateralidade de visão, o amor não é só alma, nem mesmo só corpo, é a fusão de ambos, em uma “verticalidade (...) que se dá em via de mão-dupla, porque ao mesmo tempo que ela aponta para a dimensão da eternidade ou do etéreo, aponta para o domínio material terreno” (Santos, 2006, p. 187).

Em “Dão-lalalão”, o amor de Doralda e Soropita explicita a erotização que canta a união de corpo e alma, paralisando a separação do sensível e do inteligível, como comenta Souza:

A iniciação erótica celebra as bodas dos corpos e as núpcias das almas de Doralda e Soropita. (...) A erotização do corpo, que atua

como suporte sensível da comunhão anímica, neutraliza a separação metafísica do sensível e do inteligível, da matéria e do espírito, da alma e do corpo. (Souza, 2008, p. 192)

Drummond irá partilhar da mesma visão erótica de Guimarães Rosa, o que fica claro desde o 1º poema do livro *O amor natural*, e se expande por todos os poemas restantes: a sacralidade do corpo, da terra, do sexo, do sensível, ou seja, o eterno feminino, que torna sagradas a mulher e a terra, pois são corpos que geram vida.

Nesse processo de sacralização da natureza e do corpo, o poeta irá comparar homem e mulher com elementos da natureza vegetal e animal, chama a mulher e seu órgão sexual de onça suçuarana, depois de fulva grinalda e nomeia o pênis de puma, todos componentes da natureza:

ai, cama, canção de cuna,
dorme menina, nanana,
dorme a onça suçuarana,
dorme a cândida vagina,
dorme a última sirena
ou a penúltima... O pênis
dorme, puma, americana
fera exausta. Dorme, fulva
grinalda de tua vulva.
E silenciem os que amam,
entre lençol e cortina
ainda úmidos de sêmen,
estes segredos de cama.

Drummond canta e santifica o corpo, se afasta de uma mera pornografia, envolvendo de religiosidade o ato sexual, o sensível, da mesma forma que Rosa:

Intimidado com o antiquíssimo culto do eterno feminino, Guimarães Rosa partilha da concepção de que a Terra-Mãe é a fonte perene de todas as religiões que sacralizam a vida encarnada na textura concreta do corpo. (Souza, 2008, p. 225)

Ao se envolver com o eterno feminino, o poeta não retorna a uma simples origem trovadoresca e religiosa, como identifica Maria Lúcia do

Pazo Ferreira em tese de doutorado, que analisa 20 poemas contidos em *O amor natural*, mas faz um diálogo anterior a civilização grega com o Eros criador do mundo que une terra e céu, fazendo de dois em um, a perfeição.

Souza demonstra que o verdadeiro erotismo só ocorre na imanência, como Drummond e Rosa concretizam sacralizando o corpo e a natureza: “Na união genuinamente erótica, os amantes se realizam no mundo em que vivemos, e não no páramo empíreo das almas desencarnadas” (Souza, 2008, p. 192).

Dessa forma, em seu exercício poético com o erotismo Drummond se mantém fiel a ironia romântica que perpassa toda sua obra, questionando o amor monológico, traz a figura do Eros cosmogônico como símbolo da união de contrários e do amor dialógico denominado por ele, amor natural, revestido de natureza e materialidade, sacralizando assim o corpo, o sexo, a terra e o sensível, unindo-se ao culto antiquíssimo do eterno feminino.

AMOR – POIS QUE É PALAVRA ESSENCIAL

A partir das características apresentadas do capítulo anterior, irá ser analisado como exemplificação da ironia romântica, do Eros cosmogônico e do eterno feminino, o poema inicial de *O amor natural*, que concatena toda a teoria demonstrada e reúne em seus versos o que será visto em todo o livro.

O poema “Amor – pois que é palavra essencial” é formado por dez estrofes com quatro versos decassílabos (heroicos, em grande maioria), o que mostra o trabalho com formas e métricas clássicas para envolver com nobreza literária o tema erótico e afastar o texto da pornografia. Drummond utiliza um movimento estético denso com a linguagem para esvaziar a vulgaridade e injetar suavidade a palavras como membro, vulva e clitóris. Outro movimento neste sentido é destacado por Affonso Romano Santana no ensaio *O erotismo nos deixa gauche?*:

O poeta garante seus textos com uma série de epígrafes tanto na entrada do livro quanto no seu interior, como a abonar-se nos clássicos de qualquer pecha de vulgaridade e a procurar neles uma tradição. (Andrade, 2007, pp. 11)

“Amor – pois que é palavra essencial” pode ser dividido em três partes, que se complementam e, unidas, desconstroem a plenitude amorosa platônica, retirando a ênfase no sublime e dando foco ao corpo físico, mostram que é a partir da matéria que se chega à transcendência.

A primeira parte do poema é formada pelas quatro estrofes iniciais, e nela, há a união de terra e céu para definir o amor, questionando-se o platonismo, que enfatiza apenas o divino e a alma; a segunda parte do poema, formada pelas cinco estrofes seguintes, exemplifica através da descrição da relação sexual, do ato amoroso, a teoria da união de alma e desejo construída da parte anterior; a terceira parte, formada pela estrofe final, conclui a endeusificação do homem e a humanização do Deus, a transcendência a partir do corpo e o acréscimo do terrestre ao amor divino.

Na 1ª estrofe, o poeta evoca o Amor para a construção do poema, demonstrando dessa forma que seus versos dialogam com Eros, mas não o deus dominador, e sim aquele que uniu e separou Terra e Céu para a criação do mundo. É interessante perceber que não há evocação das musas, que são as inspiradoras dos poetas, mas sim do Amor, pois é esse deus que une harmonicamente os contrários. No 3º e 4 versos, o eu-lírico evidencia o caráter de união pedindo que o deus reúna opostos complementares “alma e desejo” e “membro e vulva”, esse estilo de concatenação de antíteses envolverá todo o livro *O amor natural*, chegando ao ponto de até mesmo as palavras se unirem em um ato erótico de formação de um novo vocábulo:

Amor – pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Na 2ª estrofe, há o questionamento de um amor monológico, é uma estrofe formada somente por interrogações, já iniciadas no 1º verso: “Quem ousará dizer que ele é só alma?”. Drummond não aceita um único ponto de vista como verdadeiro em relação ao amor que, ao mesmo tempo que não é só alma, também não é só corpo. É a união de ambos. Possui no ato sexual sua exemplificação máxima, como fica claro nos versos finais desta estrofe

no qual através do corpo a alma se expande e chega ao infinito, mesmo por uma pequena fração de tempo:

Quem não sente no corpo a alma expandir-se
até desabrochar em puro grito
de orgasmo, num instante de infinito?

Na 3ª estrofe, Drummond modifica a história da origem do homem tratada por Platão em *Banquete*, e Vivaldo Andrade dos Santos em *O trem do corpo* demonstra o questionamento irônico do poeta:

Na versão drummondiana do mito platônico é importante a ênfase no corpo físico que se encontra minimizado no texto de Platão para quem a plenitude amorosa dos amantes não se encontra na satisfação física, mas sim na união suprema do amado e da amada numa realidade suprema, além do puro ato sexual (Santos, 2006, p. 187).

O 1º verso dessa estrofe comprova a ênfase corporal identificada por Santos em Drummond, pois para a perfeição é necessário “o corpo noutra corpo entrelaçado”. Não é mencionada a alma, mas sim a matéria como caminho para a transcendência. É importante ressaltar que as rimas aparecem esporadicamente no poema, e nessa estrofe a rima realça o significado das palavras envolvidas “entrelaçado” e “completados”, já que o entrelaçado dos corpos faz dos participantes do ato completos:

O corpo noutra corpo entrelaçado,
Fundido, dissolvido, volta à origem
Dos seres, que Platão viu completados:
É um perfeito em dois; são dois em um.

O movimento unificador de contrários ganha na 4ª estrofe um jogo fonético em que as palavras opostas dimensionadas proximamente aparentam conectar um único significado para ambas, como “cama” e “cosmo”, uma vez que apenas se modifica um fonema, simulando-se uma integração na qual os vocábulos se tornam único, unindo a verticalidade em via de mão-dupla, que aponta simultaneamente para o eterno e para o terreno. A interrogação do 2º verso da estrofe complementa a fusão de quarto e céu: “onde termina o quarto e chega aos astros?”

Os últimos dois versos da estrofe elucidam a transcendência drummondiana através do corpo, como é a celebração material e terrena que irá nos conduzir ao etéreo.

Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
A essa extrema região, etérea, eterna?

Na 5ª estrofe, se inicia a 2ª parte do poema, que exemplifica através da descrição do ato sexual a teoria amorosa do amor natural e erótico. Drummond demonstra por metáforas a dialética dos sentidos que pelas sensações corporais nos elevam e nos aproximam do etéreo. Há neste momento, a descrição do clitóris feminino que mesmo tão pequeno causa grandezas e agrupa em si tantas maravilhas.

Ao delicioso toque do clitóris,
Já tudo se transforma, num relâmpago.
Em pequenino ponto desse corpo,
A fonte, o fogo, o mel se concentraram.

Vivaldo Andrade dos Santos comenta que a linguagem metafórica é a forma ideal de expressão do erotismo e Drummond encontra na poeticidade a forma de refigurar o ato sexual e sublimá-lo, aproximando-o da natureza em contorno paradisíaco, como ocorre na 6ª estrofe, pela penetração é santificado o corpo, possibilitando sensações que o homem sem o amor não alcançaria:

Vai a penetração rompendo nuvens
E devassando sóis tão fulgurantes
Que nunca a vista humana os suportara,
Mas, varado de luz, o coito segue

As sensações se espalham de tal maneira que a cópula vai lentamente perdendo a materialidade e ganha grande plasticidade nas palavras selecionadas por Drummond, “ativa abstração que se faz carne”, o concreto se perde nas percepções e o abstrato se metamorfoseia em matéria, os elementos vão se fundindo tão completamente que o fim já aparenta ser o

meio ou o início, um movimento circular de realidade – abstração – realidade, como aparece na 7ª estrofe:

E prossegue e se espraia de tal sorte
Que, além de nós, além da própria vida,
Como ativa abstração que se faz carne,
A ideia de gozar está gozando.

Na 8ª estrofe, o auge do ato sexual acontece e as palavras se perdem, a descrição se esgota onde a linguagem encontra o limite e apenas sons, respirações, ais representam tudo e expressam muito mais que qualquer palavra. A união de contrários aparece novamente, agora é o sofrimento e o gozo que se fundem em uma única sensação, o clímax permite ainda mais ao ligar a vida e a morte e ao fazer do ato sexual humano, divino:

E num sofrer de gozo entre palavras,
Menos que isto, sons, arquejos, ais,
Um só espasmo em nós atinge o clímax:
É quando o amor morrer de amor, divino.

Drummond menciona mais uma vez a pequena morte, o orgasmo, na 9ª estrofe, reafirmando “a união sexual platônica através do corpo”, “a recomposição do outrora dividido”, um caminho de encontrar o paraíso durante a vida. Nesta estrofe, há a finalização do ato sexual por completo, e assim da 2ª parte do poema que exemplifica a erotização concatenadora de contrários drummondiana:

Quantas vezes morremos um no outro,
No úmido subterrâneo da vagina,
Nessa morte mais suave do que o sono:
A pausa dos sentidos, satisfeita.

Na última estrofe do poema, os amantes são endeusificados, deixando de ser apenas humanos e tornam-se deuses vestidos de suor. A imagem construída por Drummond é belíssima e une terra e céu, os amantes mesmo sendo deuses agradecem a união de corpo e alma, do amor físico com o amor espiritual, da erotização que reúne harmonicamente os opostos.

Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
Estendidos na cama, qual estátuas
Vestidas de suor, agradecendo
O que a um deus acrescenta o amor terrestre.

Santos em *O trem do corpo* conclui com exatidão o significado de “Amor – pois que é palavra essencial”:

Drummond inverte o mito platônico, traz o amor para o domínio humano e mundano, sem excluir a sua dimensão divina. O poeta propõe uma dialética de amor na qual o divino e o terreno se complementam em vez de se excluírem (Santos, 2006, p. 188).

Assim, o poema inicial de *O amor natural* traz em si a poética da ironia romântica identificada por Marlene de Castro Correia em Drummond. Revela uma erotização pautada pelo Eros cosmogônico reunidor harmônico de contrários e dialoga com o eterno feminino que sacraliza o corpo, o sexo, a terra e o sensível.

CONCLUSÃO

Drummond escapa da pornografia revestindo os versos com o trabalho estético, metafórico, poético e literário, e aproxima-se do erotismo através da união de contrários, proposta por ele no poema de abertura do livro *O amor natural*.

Apesar de ser um trabalho diferente dos livros anteriores, que chega mesmo a chocar alguns puristas ou moralistas, os versos eróticos exercitam com maestria a poética da ironia romântica. Esta, cobre sua poesia desde o primeiro livro *Alguma poesia*, fica clara no “Poema de sete faces”, onde a visão monológica é refutada e a pluralidade dialógica é ressaltada.

O dialogismo amoroso é envolvido por Eros desde a 1ª estrofe do poema “Amor – pois que é palavra essencial” no qual, ao invocar o deus do amor, pretende-se reunir os contrários ao ponto de fundir o amor das almas ao amor dos corpos. Em *O amor natural* não há separação, mas sim união dos elementos em uma verticalidade que leva simultaneamente aos céus e a terra.

Nos versos eróticos drummondianos a sacralização do corpo, da terra, do sexo e do sensível permite só se chegar à transcendência a partir da matéria, pois o erotismo será genuíno ao se realizar no mundo terreno, e através do ato sexual como tal realização, os deuses se humanizam e os homens se tornam deuses concomitantemente.

Portanto, Drummond questiona o mito platônico propondo a erotização do amor, ou seja, a reunião do amor abstrato da alma com o amor concreto do corpo; sacraliza religiosamente o sensível fundindo céu e terra, pois é na força dos flancos e na penetração que se chega ao etéreo, aos sóis fulgurantes que a visão humana não suporta.

A partir do revestimento poético que une formas clássicas a palavras antipoéticas, como pênis, vagina; liga palavras como “ela/eu”; o poeta faz de *O amor natural* um mundo erótico por excelência, mundo que une, penetra. Com harmonia ama naturalmente.

REFERÊNCIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*.

BARBOSA, Rita de Cássia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

CICERO, Antonio. “Drummond e a modernidade”. In: *Finalidades sem fim*. Companhia das Letras, 2005.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond, a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

FERREIA, Maria Lúcia do Pazo. *O erotismo nos poemas inéditos de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. Tese de doutorado.

JAKOBSON, Roman. *Linguística; poética; cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LIMA, Francesco Jordani Rodrigues de. “Amor – a palavra essencial da poesia erótica de Drummond”. In: *Diadorim: Revista de estudos linguísticos e literários – No 1*. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006.

SANTANNA, Affonso Romano de. “O erotismo nos deixa gauche?”. In: *O amor natural*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

SANTOS, Vivaldo Andrade dos. “O amor natural: do interdito à transgressão do corpo”. In: *O trem do corpo: estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora Nankin, 2006.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

A TRADIÇÃO PORNOGRÁFICA LIBERTINA NO ROMANCE *A CASA DOS BUDAS DITOSOS*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Rosana Letícia Pugina

INTRODUÇÃO

Ao lado da literatura considerada oficial e canônica, desenvolveu-se, e ainda se desenvolve, um conjunto de obras marginalizadas e consideradas tradicionalmente como de menor valor estético, a saber, o cânone pornográfico. Essas obras, além de convulsionar as normas literárias oficiais, propõem o exercício do prazer pelo prazer, ideal que vai frontalmente de encontro às regras da sociedade repressora em que vivemos, daí a exclusão à qual estão condenadas. Nesta pesquisa, trataremos de algumas questões sobre o cânone literário pornográfico e das balizas que legitimam a escrita erótica historicamente.

Para isso, escolhemos o romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999), pertencente à coletânea *Plenos Pecados*, da Editora Objetiva, como objeto de análise. A obra, representante do pecado da luxúria, tem como núcleo o relato, em forma de monólogo autobiográfico, das aventuras sexuais de uma mulher que sempre viveu intensamente as infinitas possibilidades do sexo, por meio da experimentação de todas as formas de prazer, sem indícios de culpa e sem censura. CLB, mulher sexagenária, aristocrata e baiana, através de sua capacidade fornicadora insaciável e bruta, expressa a sua perspectiva acerca da erótica libertina. A personagem sofre de um grave aneurisma, o que a incentiva a narrar a sua vida em forma de um “depoimento sócio-histórico-lítero-pornô”, como ela mesma conceitua, à beira da criação de um *Kama Sutra* tupiniquim, repleto de detalhamentos lúbricos espantosos. Como é notável, o romance ubaldiano traz uma forte interdiscursividade ligada à estética literária setecentista francesa, situada no Século das Luzes, por meio de relações com

uma rede de referências artísticas, literárias, filosóficas, etc., cujas bases são o erotismo e a libertinagem, com destaque para a busca do êxtase sexual eterno.

Com a leitura do romance, pretende-se perfilar a tradição pornográfica na literatura como forma de questionamento dos padrões impostos às mulheres. Assim, o objetivo é analisar a eficiência do estatuto pornográfico com vistas a garantir, superficialmente, a excitação física do leitor, para, em um plano mais elevado, atingir o ideário libertino de transgressão aos dogmas morais. Como apoio teórico, serão utilizadas as reflexões da obra *O discurso pornográfico*, de Dominique Maingueneau (2010), dentre outras, com referência à tradição erótica na arte romanesca. Neste estudo, Maingueneau (2010) propõe as balizas da pornografia a partir da análise das obras libertinas, nas quais há superexposição do corpo e do ato sexual com vistas a denunciar as relações de poder que são estabelecidas por meio do sexo e criticar essas mesmas relações. A metodologia quanto à abordagem será exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico sobre a pornografia e o seu mecanismo de constituição artística. Como resultado, espera-se observar de que forma a pornografia na literatura e a exposição de uma linguagem chula são formas de resistência à cultura cristã e conservadora que gerou o romance em questão.

UMA LEITURA DA TRADIÇÃO PORNOGRÁFICA LIBERTINA NO ROMANCE A CASA DOS BUDAS DITOSOS

Maingueneau (2010) traçou o estatuto da escrita pornográfica a partir do cânone libertino. O autor reuniu todas as características típicas deste tipo de escrita por meio da observação da repetição delas em um vasto *corpus* de análise. Ao lado das marcas da escrita libertina, está o ideário do movimento: por meio de uma escrita carregada de obscenidade, deboche e ironia, as obras atacam o Estado, a religião e qualquer concepção de teísmo, e a moral francesa dos séculos XVII e XVIII a partir do questionamento dos costumes. Utilizaremos essas balizas para tentar nos aproximar do conceito de escrita pornográfica.

Basicamente, para Maingueneau (2010), o dispositivo pornográfico se dá em dois pilares: transparência referencial (explicitação do corpo; superexposição do ato sexual) e afetos eufóricos de um sujeito focalizador. Acerca da transparência referencial, a escrita pornográfica tem como objetivo principal causar a excitação física no leitor como uma forma de libertação das amarradas sociais, por isso, tende a ser direta, explícita e obscena, pois se destina a mostrar tudo: o que não se faz em público, sexo; o que não se faz geralmente, orgia; o que ninguém deveria fazer, estupro e violência física. Além disso, privilegia-se uma aproximação entre quem narra e o que narra, potencializando o efeito de “verdade” no discurso. Sobre o sujeito focalizador, nos séculos XVII e XVIII, de forma geral, optava-se pela narrativa em forma de relato, com foco em primeira pessoa, na qual o narrador, e também personagem da história, narra as suas aventuras sexuais; ou pela estrutura em forma de diálogo face a face – típica da escrita do Marquês de Sade. Tais escolhas dão verossimilhança ao romance (MAINGUENEAU, 2010). Nesse processo, cria-se intimidade entre o narrador e o leitor, o que constitui a fala ficcional como individualizada e personalizada, logo, é possível que haja a estreiteza necessária entre ambos para que as cenas sexuais sejam narradas sem pudores.

Em Ubaldo Ribeiro (1999), a protagonista, por ser a narradora, detém a voz que alimenta o fio narrativo. Essa escolha de foco – em 1ª. pessoa, narrador focalizador – dá verossimilhança ao relato, singularmente pela escolha do gênero autobiográfico:

Como é o nome disto, disto que nós estamos produzindo? Vamos dizer, um depoimento sócio-histórico-lítero-pornô, ha-ha. Ou sócio-histórico-lítero-pornô, tudo grudado, deve ficar lindo em alemão. Sim, não. Sim, não sei nem por que este depoimento tem que ter título, mas por que não?” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 11)

Na passagem, nota-se que a aproximação com a tradição literária libertina na pornografia ocorre devido a sua forma de relato.

Outra marca libertina são as notas iniciais nos romances. Pode-se afirmar que a utilização dessas notas não é algo inovador, porém, torna-se

relevante porque evoca a problemática da ficcionalização da voz do autor, o que cria algumas inquietudes entre a realidade e a ficção, bem como entre a oralidade e a escrita e as temáticas tratadas nas obras. A este respeito, Jean-Marie Goulemot (2000), em *Esses livros que se leem com uma só mão*, diz que, no caso dos romances pornográficos, intenciona-se produzir um efeito de desejo por meio da ativação da imaginação de forma latente dentro do espaço ficcional. Os romances licenciosos franceses, na busca pela verossimilhança, tentam vencer a ficcionalidade inerente à arte romanesca. Assim sendo, é uma marca da escrita libertina ludibriar o público a partir da dissimulação proposital da autoria, marca esta oriunda da preocupação com o efeito de credibilidade que o romance causará no leitor. É uma segunda máscara ficcional posta em cima da primeira, que é essencial à arte literária. Sobre isso, segundo Oscar Tacca (1983), em *As vozes do romance*, o traço comum que une todas essas obras – a utilização de um subterfúgio literário que confunde, propositalmente, autor-empírico e autor-fictício – caracteriza o que ele chama de “romances de transcrição”. Portanto, em todas essas obras existe o desejo do autor empírico em esconder a sua presença por detrás de um autor ou editor inventado, como ocorre em *As ligações perigosas*, de Laclos (1980), por exemplo.

Acerca da constituição do romance ubaldiano, com função de prefácio, a obra traz uma nota inicial em que o autor empírico diz que recebeu o material que compõe a narrativa em uma caixa, oriunda de mãos desconhecidas. O conteúdo atestava a veracidade do testemunho de uma mulher anônima, apenas identificada pelas iniciais CLB:

[o bilhete] Informava que se trata de um relato verídico, no qual apenas a maior parte dos nomes das pessoas citadas foi mudada, e que sua autora é uma mulher de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. Autorizava que os publicasse como obra minha, embora preferisse que eu lhes revelasse a verdadeira origem. “Não por vaidade”, escreveu ela, “pois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar”. Assim foi feito, e com justa razão, como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso. (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 10)

Esta fabulação engenhosa provoca um aparente distanciamento entre quem narra e o que narra, o que favorece a criação de descrições hiper-realistas de cenas eróticas, além disso, dá maior credibilidade para a real existência dessa mulher misteriosa. Em contraste, provoca uma desautomatização da segurança do leitor, o qual adentra uma obra cujas vozes estão em permanente mobilidade, o que configura a própria ficção. Com isso, o romance mergulha o leitor na incerteza já na primeira página.

Outro ponto que identifica o dispositivo pornográfico libertino é a produção em série desse tipo de literatura, hábito este que remonta aos séculos XVII e XVIII. Devido às temáticas e à superexposição do ato sexual, como aponta Lúcia Castello Branco (1984), em *O que é erotismo*, os textos pornográficos circulam em meios especializados – são escritos para esse fim –, o que denuncia a intenção afrodisíaca impressa às obras por seus autores. Em decorrência disso, os textos eram frequentemente encomendados, anônimos, impressos clandestinamente, difundidos de forma dissimulada e já tinham “destino certo”: os nichos especializados em distribuir o material de forma que driblasse o aparelho censor do período.

No romance em questão, tal fato se repete, uma vez que a obra foi escrita por encomenda da editora Objetiva para compor o volume dedicado à luxúria, da série *Plenos pecados*.

No final do ano passado, depois que alguns jornais noticiaram que a editora responsável por esta publicação me havia encomendado um texto sobre o pecado da luxúria, os originais deste livro e o recorte da nota de um dos jornais em questão foram entregues por um desconhecido ao porteiro do edifício onde trabalho, acompanhados de um bilhete assinado pelas iniciais CLB. (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 10)

No cânone libertino, lançar obras em série facilitava a comercialização devido ao sistema de remessas, o que se justificava pela necessidade de rapidez na disseminação desse material, o qual, secularmente, foi proibido em diversas partes do mundo, implicando, inclusive, na prisão dos envolvidos na escrita, edição e distribuição do mesmo. Ubaldo Ribeiro (1999), no mundo “real”, vivenciou a experiência libertina de escrever por encomenda uma obra considerada pornográfica.

Segundo os estudos de Maingueneau (2010), apesar do fato de que todas as narrativas libertinas foram escritas por homens, quase a totalidade delas se organiza em torno de uma heroína. Sobre isso, Mariana Teixeira Marques (2015), em *Fanny e Margot, libertinas*, afirma que era uma afronta ao espírito do tempo criar uma personagem feminina suficientemente liberada das imposições sociais para ousar desafiar-las no campo da literatura pornográfica, o que é *extra-ordinário*, daí o interesse do público leitor. Esta mulher, caso existisse, teria sido condenada à desonra geral. No caso dos homens, os dogmas sociais lhes permitem ter uma libido liberada, o que tornaria o texto enfadonho, já que não haveria “novidades” nem interdições à norma social vigente.

Em Ubaldo Ribeiro (1999), a personagem central é uma mulher baiana, de 68 anos. Nessa conjuntura, *A casa dos budas ditosos* (1999) segue na esteira da escrita libertina, porém, extrapola-a quando apresenta, no cerne do romance, uma senhora idosa: “Deve ser coisa da idade, certamente é a idade, embora, é claro, eu não me considere velha. Mas já vivi quase sete décadas, alguma coisa sucede nesse tempo” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 25). Conforme Simone de Beauvoir (1967), em *O segundo sexo*, na nossa sociedade, a sexualidade das mulheres, especialmente a das anciãs, é uma questão interdita, como se a maternidade – vista como compulsória –, as ocupações com o marido, a casa e os netos tirassem dessa parcela o direito sobre a sua própria prática sexual. Assim, ser uma mulher idosa e libertina transforma a autobiografia de CLB em uma leitura espetacular e fora do comum, por isso, ela é tão subversiva, chegando a ser proibida em alguns meios.

Sobre isso, de forma enfática, a literatura pornográfica tem como marca a sua inserção violentamente problemática no meio social. Como prova, temos o cânone literário universal, o qual homenageia os autores e as obras conforme os limites estabelecidos no processo de valoração entre o que é ou não tido como pornográfico. A esse respeito, Eliane Robert Moraes (2014), em *A prosa degenerada*, diz que a literatura erótica é uma produção tolerada e clandestina e acontece debaixo dos olhos inquisidores da coletividade: o seu julgamento separa o que é visto como digno na civilização de pleno direito e, do outro lado, as práticas que se situam fora

disso. Devido a esse caráter de interdito, o discurso pornográfico é chamado de *atópico*, pois é um discurso que não tem onde existir, conseqüentemente, esgueira-se pelas lacunas do espaço social. Outros exemplos de atopia são “palavrões, canções lascivas, ritos de bruxaria, missas negras, etc.”, os quais são práticas constantemente silenciadas, “reservadas a espaços de sociabilidade muito restritos ou a momentos muito particulares (como os carnavais de outrora)” (MAINGUENEAU, 2010, p. 23-24).

A respeito da interdição da pornografia na literatura, a proibição do romance ubaldiano ocorreu em alguns círculos em Portugal, no ano de 2000, sob a justificativa de que era um texto impróprio para o público de algumas lojas: “João Ubaldo Ribeiro cita Shakespeare com frequência. Basta ler o último livro do escritor brasileiro, que duas cadeias de hipermercados não quiseram vender. [...] O livro ficou à porta de duas cadeias de hipermercados portugueses” (GOMES, 2000). Em vista disso, observa-se que a ficção extrapolou as páginas do livro e veio a ser mal interpretada na realidade empírica. Certamente, tais fatos se deram, em um primeiro plano, pela linguagem pornográfica e obscena e, em um segundo plano, pelo caráter questionador e subversivo da norma na narrativa.

Ainda sobre o dispositivo pornográfico, Maingueneau (2010) classifica a pornografia em: canônica, tolerada e interdita. A primeira mostra o sexo conforme os dogmas da coletividade: a pornografia canônica está destinada a ser dominante, conservadora e reprodutora dos valores vigentes. A segunda retrata práticas sexuais lícitas – do ponto de vista legal – , apesar de que, majoritariamente, o ato sexual será realizado fora das regras sociais, ou seja, o sexo pode acontecer em grupos, com animais, autoridades religiosas, de forma agressiva, entre pessoas das mais diversas orientações sexuais, gêneros, etc. Já o terceiro tipo abarca as práticas ilícitas, aquelas que transgridem não somente as normas sociais, como também as leis: “práticas que não são realizadas ‘entre adultos consentidores’”, circula à socapa, no interior de redes mais ou menos fechadas” (MAINGUENEAU, 2010, p. 41-42, grifo do autor). Por necessidades comerciais – reunir o público e administrar a censura – e por restrições ideológicas, tal divisão precisa ser mantida.

Acerca disso, nota-se que a escrita de *A casa dos budas ditosos* (1999) se encontra classificada como “pornografia tolerada”, ou seja, é questionadora da norma, o que se dá por passagens transgressivas – como o incesto ou a pansexualidade – com fundo político e social:

Em relação a irmão, posso dar meu testemunho pessoal, eu comi muito Rodolfo, meu irmão mais velho, até ele morrer a gente se comia, sempre achamos isso muito natural. Evidente que é natural, a maior parte das pessoas passa pelo menos uma fase de tesão no irmão ou na irmã, só que a reprime em recalques medonhos. Nós não. (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 53)

Em todo o romance, CLB aponta e destrói todas as formas de interdição que vão lhe sendo impostas durante a vida, em todas as esferas. Por isso, o discurso ubaldiano não pode ser visto como “pornografia canônica”, ou seja, aquela que reforça os estereótipos e as práticas ditas “normais” pela coletividade heteronormativa em que vivemos. Por outro lado, a obra não pode ser classificada como de “pornografia interdita”, uma vez que nela não há práticas violentas e criminosas.

Quanto às temáticas tratadas no cânone libertino, Alexandrian (1993), em *História da literatura erótica*, assegura que há traços peculiares na escrita pornográfica. Para ele, foi na Europa que a pornografia se tornou um gênero artístico determinado a partir da repetição de traços temáticos (sexo grupal, poligamia, incesto, aborto, iniciação sexual, emancipação feminina, filosofia libertina, ateísmo, etc.), composicionais (relatos, cartas, diálogos face a face, depoimentos, etc.) e estilísticos (literatura por encomenda, mulheres narradoras, narrativas confessionais, notas prefaciais, crueza da linguagem, etc.), os quais foram amplamente estudados por Maingueneau (2010). Na passagem do século XVII para o século XVIII, como postula Robert Muchembled (2007), em *O orgasmo e o Ocidente*, a pornografia abarcava cinco categorias segundo os temas abordados. O primeiro tipo é referente às obras médicas ou paramédicas, tais como guias sexuais e tratados de sexologia. O segundo tipo é antirreligioso, focado no ateísmo, na blasfêmia e na sátira anticlerical. Como o segundo, o terceiro tipo é muito tradicional e diz respeito aos escritos antiaristocráticos. Já a quarta categoria, ancestral das narrativas do Marquês de Sade, combina sexo

com sangue, escatologia e morte. O quinto tipo organiza-se em torno do casamento, das relações de poder entre os sexos, das infidelidades, da prostituição, etc. Verifica-se, nesta categorização, a amplitude de vertentes da escrita erótica, a qual é capaz de abranger uma diversidade considerável de temas de cunho social.

Em *A casa do budas ditosos* (1999), há uma considerável reiteração de várias das temáticas apresentadas no cânone libertino, enfaticamente as do segundo e as do terceiro tipos:

Tiramos até fotos de uma freira, prima de Mike e portadora de uma cara de santarrona exemplar, mas que depois se revelou uma dessas freiras medievais de coleções fesceninas francesas de antigamente e adorava suruba, ou então transar comigo, transávamos praticamente todas as vezes em que nos víamos. (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 107)

Ela [Norma Lúcia], por sinal, apesar das cautelas, tabelinhas, simpatias e remédios suspeitos, fez três abortos. Havia uns médicos conhecidos e comentados à boca não tão pequena, dizem que até bons médicos, que faziam abortos. A clientela devia ser fortíssima, só podia ser. Quem podia, vinha fazer os abortos aqui no Rio, para despistar. (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 52)

Nos exemplos, verifica-se que o pensamento laico das Luzes se repete na gênese da personagem ubaldiana. A sua imagem de mulher não é edificada por meio dos parâmetros já enraizados socialmente – virgindade, casamento, maternidade, obediência ao marido, monogamia, negação da sexualidade na velhice –, mas, sim, pela sua inversão: CLB nega o celibato antes do casamento e na religião; escolhe o homem com quem irá ter a primeira relação sexual; recusa-se a fazer uma cirurgia de reconstituição de hímen; por opção, nunca se casa; evita engravidar; é adepta ao aborto; não se identifica com a maternidade; teve uma relação poligâmica e aberta; e, como arremate, mantém relações sexuais casuais, pagas ou não, até a idade em que fez o relato, 68 anos, o que confronta violentamente o comportamento esperado de uma mulher sexagenária na coletividade em que vivemos. Com base nas temáticas libertinas aproveitadas na criação de

CLB, nota-se que houve a profanação da posição social de mulher. A partir de tais vivências, a protagonista segue outras “mulheres literárias”, revolucionárias e igualmente inquiridoras, tais como a marquesa de Merteuil, de *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980), e a Mme. de Saint-Angel, de *A filosofia na alcova* (SADE, 1988), cujas atitudes denotam um desejo por equidade entre os gêneros.

Na estética libertina francesa, as personagens estão sempre sexualmente disponíveis, independentemente de quaisquer condições, assim, a satisfação do parceiro, ou dos parceiros, é a primeira preocupação. Tal comportamento não é comum em decorrência de interdições sociais que limitam a liberdade sexual, de dificuldades físicas e, ainda, complicações para encontrar parceiros que aceitem participar de práticas sexuais pouco convencionais (MAINGUENEAU, 2010). Neste contexto, as personagens são reduzidas a sua funcionalidade erótica, daí não serem amplamente descritas, nomeadas ou apresentadas profundamente ao leitor, portanto, são tipos, não indivíduos. Segundo Maingueneau (2010, p. 63), “as personagens dos relatos pornográficos raramente dispõem de um nome completo (nome e sobrenome), que as inscreveria com precisão no espaço social. Geralmente, elas se contentam com um prenome, com uma letra inicial, com um nome fantasia sexualmente motivado”. Por meio desse subterfúgio, as personagens perdem a sua individualidade humana, o que facilita a diminuição das suas propriedades exclusivamente à sua posição na cena sexual.

Verifica-se, no romance ubaldiano, que CLB não estabelecia vínculos com nenhum de seus parceiros. O elo era a paixão materializada no desejo sexual, ou seja, as pessoas são diminuídas à sua funcionalidade erótica, por isso, figuram na narrativa apenas por terem “dormido” na cama da protagonista: “tenho material para duas guerra-e-pazes. Passagens espetaculares, uma vez com padre Misael em pleno colégio de freiras, outra vez com meu noivo Mauricio na porta do apartamento onde estavam dando uma festa, e eu gozando como vinte ambulâncias desgovernadas [...]” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 37). Verifica-se, na passagem, que CLB colecionou conquistas. Como eram troféus, tal qual fazia Don Juan, as personagens têm apenas os seus primeiros nomes identificados, muitas

vezes, surge só o apelido, como ocorre com os marinheiros estadunidenses: Chuck, Clif, Bob e Ken, ou, então, aparecem as iniciais, como acontece com a própria protagonista. Nenhuma característica psicológica é apresentada ao leitor, o que obedece aos métodos de constituição dos tipos que habitam as narrativas pornográficas libertinas conforme os estudos de Maingueneau (2010).

O mesmo pesquisador afirma que é preciso distinguir as vertentes da escrita pornográfica: *sequências* pornográficas e *obras* pornográficas. A partir desta classificação, nota-se uma diferenciação entre as obras que possuem puramente a intenção pornográfica, isto é, aquelas em que, se retirarmos as cenas eróticas, não há narrativa. Do lado oposto, estão as obras que possuem cenas pornográficas: o seu intuito não é essencialmente pornográfico, pois há trechos variáveis que descrevem as cenas sexuais em meio a outros conteúdos, tais como a filosofia, o ateísmo, a crítica social, etc. Como exemplo, está a obra do Marquês de Sade. Para esclarecer, a sequência pornográfica só acontece com a exposição dos atos sexuais com o decorrente orgasmo compartilhado – todos os participantes devem atingir o clímax –, o que servirá como validador da eficácia do dispositivo pornográfico.

Acerca disso, no romance brasileiro, em meio às descrições pornográficas, há a explicitação dos ideais filosóficos de CLB:

Norma Lúcia, que nunca mais vi porque casou com um milionário sul-africano e foi morar lá, mas uma vez na vida ainda me escreve – depois eu quero falar ainda mais sobre ela, ela é mais tarada do que eu, muito mais, é um assombro, já deve estar um tanto passada dos setenta e na ativa, ainda mais agora, que o marido ficou paralítico e meio gagá –, essa amiga me deu grandes lições de anti-hipocrisia aplicada, usando a força dela contra ela, como dizem que fazem os lutadores de jiu-jítsu. (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 33-34)

No caso de Norma, outra baiana “arretada”, o detalhamento foca-se em suas habilidades sexuais e em sua inteligência e coragem para “driblar” as regras sociais. Se fosse ser atribuído um papel a Norminha, este seria o da “garanhona”, adjetivo dado aos homens que, além de terem uma vida sexual

ativa e diversificada, ainda são aclamados por isso. Com tais atitudes, ela “vomita” na cara da sociedade, ainda machista, que as mulheres podem fazer, ler, escrever e falar o que quiserem, inclusive no âmbito sexual, o qual, para ela, não é tabu. Desta maneira, CLB admira a amiga por ela ser um exemplo de mulher liberada e ousada, que não se impõe limite e não obedece aos limites impostos, na busca pelo prazer, chegando a praticar zoofilia e a assumir que se excitava sexualmente com a morte de animais, parafilias consideradas extremas até pela própria narradora. Outrossim, o nome dela é Norma Lúcia, personagem tão ou mais subversiva do que CLB. O seu nome é paradoxal e ambivalente porque ela quebra todas as regras sociais que lhe são impostas pela “norma” conservadora de uma coletividade patriarcal. Além de “norma”, ela também é “luz”, significado do nome Lúcia, ou seja, Norminha “joga uma luz à norma” com as suas atitudes de enfrentamento de preconceitos sexistas. Essa é a sua filosofia de vida.

Com referência à linguagem, no extremo da escrita pornográfica está a obscenidade. A ambiguidade do discurso pornográfico faz dele um veículo difusor de obscenidades por meio da exibição do indesejável. Nas palavras de Maingueneau (2010, p. 25), a obscenidade “é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade”. Sua função não é representar exatamente as atividades sexuais, mas torná-las transgressivas, e, como resultado, excitar o leitor. Desta forma, compreende-se a pornografia na relação estabelecida entre a palavra e a obscenidade exatamente por meio da exibição daquilo que está fora da cena, deslocado, considerado feio ou inadequado devido ao excesso, o que está concretizado na narrativa por meio das atitudes dionisiacas de CLB e do uso de linguagem obscena, o que denota o rebaixamento na obra:

[Rodolfo] esporrava mais longe e fartamente do que jamais algum homem esporrou, tinha um pau lindíssimo, delicado e ao mesmo tempo afirmativo e mais duro do que a consciência da Alemanha, [...] tinha um saco que dava imediata vontade de beijar e lambe e que me fazia gozar quando esfregava a cara nele, tinha um jeito de bater punheta para gozar na minha boca só na última hora que até agora me deixa endoidecida, tinha uma maneira de me penetrar por trás que

eu nunca esqueço, oferecendo lindo seu pau ereto para que eu chupasse e molhasse e depois metendo tudo dentro de mim, [...] eu abrindo a bunda com as mãos para ele me meter ainda mais fundo, ele tinha tudo, tudo, tudo, ele me comeu de todas as formas que ele quis, e eu também comi ele, eu adoro meu irmão [...] o pau dele pulsava em minha boca antes de ele gozar, todas as minhas entradas palpitavam antes de ele meter. (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 93-94)

No exemplo, há a presença marcante de linguagem chula e exagerada na descrição das atividades sexuais entre a protagonista e o seu irmão Rodolfo. O retrato da cena erótica é feito mediante o detalhamento das ações das personagens sem que houvesse preocupação com a assepsia do discurso, o que legitima o uso da modalidade oral da língua, em uma vertente bastante coloquial. Como é notável, a linguagem empregada difunde as obscenidades da maneira como foi discutido acima: expor o sexo, principalmente o sexo entre irmãos, é registrar uma cena em que o ato sexual está fora do seu lugar, pois, conforme as normas morais, as práticas eróticas não devem ocorrer entre irmãos e devem ficar restritas à alcova, o que não acontece no romance como um todo. Por tudo isso, entende-se a linguagem obscena como o espaço do proibido.

Em toda a narrativa, responsabilmente, CLB afirma o seu direito de fazer exatamente aquilo que quer: ela deseja o sexo livre, independentemente de elos sociais ou religiosos, sem casamento e filhos, na busca do prazer pelo prazer, o que é explicitado pelas suas memórias pornográficas. Assim, a superexposição do corpo e das descrições sexuais é usada como forma de resposta ativa e de enfrentamento dos padrões impostos às mulheres na ruptura de regras sociais sexistas, as quais ainda são notadamente duplicadas e recriadas com o passar do tempo. A força responsiva de CLB vem do caráter iluminista da sua negação aos modelos sociais, aos quais muitas mulheres, mesmo na contemporaneidade, são forçadas a obedecer em troca de aceitação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre as marcas do cânone libertino no romance, de forma geral, observou-se a repetição de alguns pilares apontados por Maingueneau (2010) na tríade: composição, tema e estilo. O romance *A casa dos budas ditosos* (1999), resumidamente, 1) apresenta transparência referencial e afetos eufóricos de um sujeito focalizador pela opção de uma narrativa em primeira pessoa, em forma de relato autobiográfico, marca esta que potencializa o efeito de verossimilhança discursiva; 2) traz uma nota inicial que coloca em xeque a sua autoria; 3) foi escrito por encomenda; 4) possui uma mulher como narradora (apesar de a obra ter sido escrita por um homem); 5) teve a sua circulação censurada em alguns meios; 6) é classificado como pornografia tolerada; 7) tem iniciação sexual, aborto, incesto, liberação sexual, clero dissoluto, ateísmo, etc. como temáticas; 8) mostra que todos os envolvidos na cena erótica gozam conforme as suas funcionalidades sexuais; 9) não tem uma intenção puramente pornográfica, pois mescla conteúdo político e filosófico; 10) realiza-se na utilização de um vocabulário obsceno, com vistas a excitar o leitor.

Em suma, sob o arcabouço teórico proposto, confirmou-se que a utilização da escrita pornográfica libertina é uma forma de questionamento da cultura que gerou o romance em questão, o que se dá por meio da personalidade de CLB, uma mulher senhora do seu corpo e dos seus atos, que usa o sexo como meio de enfrentamento da moralidade imposta. A sua tendência singular de anarquizar o discurso permite que ela veja, com olhar crítico, os usos e os costumes da sociedade: subversão é o elemento constitutivo da personagem, que vive e propõe a vida saturada por uma liberdade sexual plena até a velhice.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, S. *História da literatura erótica*. 2. ed. Trad. Ana Maria Scherere e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo – a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967. Vol. II.

- CASTELLO BRANCO, L. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Col. Primeiros Passos).
- GOMES, K. “Estou meio zonzo”. *Público*, Cultura Y, 20 jan. 2000. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/estou-meio-zonzo-138872>>. Acesso em: 5 abr. 2017.
- GOULEMOT, J.M. *Esses livros que se leem com uma só mão – leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- LACLOS, P. A. F. C. de. [1782]. *As ligações perigosas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MAINGUENEAU, D. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (Lingua[gem]; 42).
- MARQUES, M. T. *Fanny e Margot, libertinas: o aprendizado do corpo em dois romances eróticos setecentistas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.
- MORAES, E. R. A prosa degenerada. In: HILST, H. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. p. 264-268.
- MUCHEMBLED, R. *O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- SADE, M. de. [1795]. *A filosofia na alcova*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do livro, 1988.
- TACCA, O. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- UBALDO RIBEIRO, J. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

O EROTISMO NO SAGRADO: ANALISANDO MÚSICAS CRISTÃS DA ATUALIDADE SOB UMA ÓTICA LINGUÍSTICA

Yls Rabelo Câmara

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho é fruto de uma inquietação que tinha há mais de três décadas, quando ainda era (diferentemente de hoje) uma católica praticante, ainda que com uma postura ideológica pessoal impermeável aos dogmas e ao sexismo imperantes nessa religião – características comuns a todas as outras religiões abraâmicas e às monoteístas, por extensão.

O erotismo é uma característica presente em muitas músicas cristãs que cantávamos naqueles idos, ainda que com certo constrangimento, porque criamos, àquela época, embrenhadas que estávamos na prática da Renovação Carismática, que erotismo e religião eram irreconciliáveis. Saindo dessa egrégora e passando a ver o contexto por outro ponto de vista, pudemos apreciar o quanto de erótico existe no sacro – especialmente durante e após a Contrarreforma Católica, momento no qual a mística habitou os conventos, as abadias, os mosteiros, as igrejas, as catedrais e as capelas sem distinção, provocando a ira de eclesiásticos e exegetas, especialmente os que se dedicavam a atividades inquisitoriais, que viam nos místicos uma ameaça.

A seguir, apresentamos essa característica mundana peculiar que se aliou ao sacro na Europa quinhentista e que vem influenciando a santidade desde então.

O MISTICISMO E O PERIGO DE SE PRESCINDIR DOS INTERMÉDIOS DIVINOS

Se falar sobre erotismo segue sendo um tabu em muitas das sociedades ocidentais contemporâneas, erotizar o que é sagrado o é muito mais. À luz de Bataille (1957), o erotismo é uma característica inerente ao ser humano, assim como a religiosidade, ainda que por séculos não se havia associado a experiência mística de religiosos católicos ao amor sexualizado por Deus. Essa concepção mudou com o surgimento dos místicos na Europa do século XVI, impregnada pelas ideias propagadas pela Contrarreforma Católica em resposta e reprimenda à Reforma Protestante, e com o posterior aparecimento da Psicanálise, quase três séculos depois.

Bataille (1957) também defende que o erotismo é o componente que traspõe a descontinuidade e as lacunas que existem entre nós. Para ele, o erotismo divide-se em erotismo dos corpos, erotismo dos corações e erotismo sagrado. Este último, conforme Tesone (2008), consiste na busca de plenitude pelo sujeito, ultrapassando a descontinuidade supracitada; o domínio do erotismo é o da transgressão dos interditos, o desejo que triunfa sobre o proibido. Lima (2012) afirma que a experiência mística é uma das muitas vias pelas quais podemos viver o erotismo em nossa busca constante por transcendência - uma vez que somos seres essencialmente incompletos e desejosos de completude; a busca pelo Divino representa, portanto, a extrema completude que podemos alcançar.

O termo “mística” surgiu na segunda metade do século XVI, expressando o misterioso, o secreto, o oculto. Palavras como “mito”, “mística” e “mistério” pertencem ao mesmo campo semântico e vêm do grego *musterion* (mistério), que significa “fechar os olhos” para mergulhar mais intensamente na experiência espiritual (MAGALHÃES, 2015). Para além dessa significação, essa palavra acarreta, não raro, uma aura pejorativa ligada à falta de liame do indivíduo com o real e com o tangível. Conforme Magalhães (2015, p. 31-33), “A mística tem um dinamismo próprio que inicia com o desapego do mundo exterior com a vitória sobre as paixões, prossegue, depois, numa atitude de meditação e de contemplação, finalizando com a união completa com o Absoluto.

Pode-se dizer que a mística é uma experiência de relação: “De um lado, surge-nos um ser humano, com características bem definidas como a humildade, a centralização no essencial, a incessante procura e desejo do Absoluto, a aniquilação, o esvaziamento de si, entre outras; de outro lado, a divindade [...]” (MAGALHÃES, 2015, p. 44). Como prescinde de intermediários para atingir essa conexão com o Sagrado Sublime, a práxis mística foi sempre aceita com hesitações pela Igreja, por sentir-se desprestigiada nessa ligação entre Criador e criatura, tratando o fenômeno como heresia.

A seguir, apresentamos alguns exemplos de músicas cristãs cujas letras trazem esse erotismo para com o Divino aflorado de maneira não camuflada.

ANALISANDO O TEOR ERÓTICO DE LETRAS DE LOUVORES CRISTÃO DA ATUALIDADE

A fim de que analisemos a carga erótica presente nas letras de músicas cristãs hodiernas, consideremos os seguintes exemplos de louvores cristãos que são bastante populares nos cultos religiosos de católicos e protestantes em nosso país. Nossos grifos em *itálico* apresentam suas passagens mais explicitamente sexualizadas.

Nada nos separará

Meu coração é Teu, Senhor
Nada nos separará (bis)
Nem mesmo as quedas, minha lentidão,
podem nos separar.
Sou todo teu, amado meu. Quem ousará em nos separar?
Nem a morte, a perseguição,
a angústia, a desolação
Vão nos separar, pois sou todo Teu.
Sou todo Teu, amado meu. Quem ousará em nos separar?
Nem a morte, a perseguição,
a angústia, a desolação

Vão nos separar.
Nada nos separará (3x)

Belíssimo Esposo

Beijo a Tua paixão que me liberta das minhas paixões
Beijo a Tua cruz que condena e esmaga o pecado em mim
Beijo Teus cravos, Tuas mãos que apagam o castigo do mal
Beijo Tua ferida que curou a ferida do meu coração
Eu Te beijo Senhor e a Tua paixão é o Meu Tudo!
És Meu Tudo, Jesus
Amado de minh'alma
Oh Belíssimo Esposo!
Mais belo que todos os homens!
Santo, santo és Tu!
Belíssimo Esposo!
Esconde-me em Teu lado aberto!
Em Tua chaga de Amor... de Amor!
Beijo a lança que abriu a fonte do Amor imortal, a
fonte do Amor sem fim
Que pagou o que eu não poderia pagar
Beijo o Teu lado aberto jorrando rios de vida e de paz
Fazendo brotar em mim
Um canto novo, um hino sponsal
Beijo Tuas vestes que esconderam minhas misérias
Vergonha não há
Me adornas com Amor!
Oh Belíssimo Esposo!
Mais belo que todos os homens!
Santo, santo és Tu!
Belíssimo Esposo!
Esconde-me em Teu lado aberto!
Em Tua chaga de amor, de amor!
Beijo os lençóis que envolveram o Teu corpo ferido de amor
E cobriram meu coração
Revestiram-me de realeza
Beijo o Teu Santo Sepulcro
Testemunha da Ressurreição
Quero ressuscitar também

E encerrar-me dentro de Ti
Quero em Ti mergulhar
E então renascer na Tua chaga criadora
Descansar a minh'alma em Teu coração!
Oh Belíssimo Esposo!
Mais belo que todos os homens!
Santo, santo és Tu!
Belíssimo Esposo!
Esconde-me em Teu lado aberto!
Em Tua chaga de amor, de amor!

Chama viva

Há quanto tempo te esperava, Amado meu
Há tantas noites vigiava, Esposo meu
Ardia em desejo por ti, chama viva
E pelo frio sofrimento da espera
Em minh'alma destilaste o óleo do Amor
Há quanto tempo te amava, minha amada
Há tantas noites aguardava ouvir teu sim
A espera de ver-te pronta, noiva minha
A destilar na noite da ausência
O mais puro óleo do Amor
O teu sangue bordou a beleza do meu ser
Teus cravos me encheram de anéis
Tua coroa cumulou-me de rosas
Doçura para mim tua amargura
Vida tua morte foi para mim
E agora, eis-me bela, sem mancha,
A exultar de alegria no encontro,
Trago as vestes que teu sangue lavou,
Em minha frente teu nome bendito
E tua luz refletida no olhar
Um só de Teus olhares me atraiu
Por Ti ardia em ânsia de amor
Para unir-me a Ti em chamas me fiz
Vem chama viva, vem meu Amado
Queima o óleo destilado, pelo teu amor em mim

Diz pra mim

Diz pra mim, Senhor: o que posso te dar?
Vem revelar a tua vontade para minha vida
Põe no meu coração o desejo de te dar tudo que tenho, tudo que sou,
simplesmente por amar a ti, Senhor
Eu bem sei que posso te dar muito mais
Que nada pode se comparar ao amor que tu tens por mim
E que viver pra ti é confiar plenamente em teu grande e infinito
amor.
Diz pra mim, Senhor.

Nada ter pra tudo dar

Abre de par em par as portas, deixa Jesus entrar
Perder-se em Deus e nele se encontrar
Em completa nudez e solidão
Ser livre para nada ter, pra tudo dar, morrer
De amor que não é desfazer-se, mas se completar
Cantar a última canção, no fim da tarde desta vida
Perder-se em Deus e nele se encontrar
Em completa nudez e solidão
Ser livre para nada ter, pra tudo dar, morrer
De amor que não é desfazer-se, mas se completar
Cantar a última canção, no fim da tarde desta vida

Não vivo sem você

Eu vivia tão distante de você
há quanto tempo eu queria te encontrar pra dizer:
Eu te Amo
Não consigo ficar sem você
Meu Jesus, eu te Adoro
Necessito desse teu grande Amor
Não vivo sem você
Sem carinho e sem razão eu vivia assim
já não havia tanto amor em mim
até que um dia eu te conheci
e descobri que sem você não dá, não dá

*Meu Senhor, eu te Amo
Não consigo ficar sem você
Meu Jesus, eu te Adoro
Necessito desse teu grande Amor
Não vivo sem você*

O teu mistério

Tu vens a mim depositar uma semente de ti
A vida brota, és tu que vives em mim
Me unes a ti, teu corpo assim
Eterno amor presente em mim.
Vou contemplar o teu mistério, a tua vida viver,
Tal qual esposo acolher-te em meu ser,
Em ti me perder, me encerro em ti
Assim como te encerras em mim.
Meu Senhor, meu Deus, em teu coração quero habitar
Vem amado meu, sela em minha alma
Tua vontade e tua paz.

Teu sou

Eu não sou nada e do pó nasci
Mas Tu me amas e morrestes por mim
Diante da cruz só posso exclamar
Teu sou, Teu sou
Toma minhas mãos, te peço
Toma meus lábios, te amo
Toma minha vida, ó Pai Teu sou
Quando de joelhos te olho, ó Jesus
Vejo tua grandeza e minha pequenez
Que posso dar-te eu?
Só meu ser
Teu sou, teu sou
Toma minhas mãos te peço
Toma meus lábios, te amo
Toma minha vida, ó Pai Teu sou.

Esposo adorado

Ouço passos, vozes do silêncio,
Um segredo, um sussurro, um murmúrio,
É o esposo adorado, é o Rei, o Senhor,
Entra, faremos festa, amor,
Meu amor, Jesus.

Por isso eu te amo

Quanto tempo eu senti a sua falta
Sem você tudo era tristeza e solidão
Já não sabia o que fazer da minha vida
Para poder te entregar meu coração
De repente, uma luz tocou em mim e eu sorri
E me senti como se a dor nunca tivesse que existir
Só Jesus Cristo sabe bem e reconhece o teu valor
Ele perdoa os teus pecados, só Jesus Cristo é o salvador
Obrigado, meu Senhor, por derramar sobre mim,
tua glória e o teu espírito pra me fazer feliz.
Por isso eu te amo, por tudo eu te amo
Sei que jamais serei feliz sem você... Jesus!

Se considerarmos essas dez músicas, seis delas têm títulos carregados de apelo emotivo que não frequentemente associamos ao sagrado, mas à vida mundana, secular: *Nada nos Separará, Belíssimo Esposo, Não Vivo sem Você, Teu Sou, Esposo Adorado e Por Isso Eu te Amo*. Quem poderia imaginar, se não as conhecesse, que se trata de canções cristãs e que o amor em questão envolve o Divino e não outro ser humano? Até que ponto os cristãos que cantam esses louvores percebem a carga de erotismo neles presente? Até que ponto seriam capazes de expor sua opinião a respeito se lhes fosse perguntado o que acham de se cantar o amor entre criatura e Criador como se fosse o amor entre criaturas?

Se nos detivermos em cada um desses dez exemplos, haveremos de identificar palavras e expressões doces, que costumeiramente empregamos para com nossos parceiros de vida, mas não para com Deus:

- 1) *Meu coração é Teu, Senhor, nada nos separará.*
- 2) *Sou todo Teu, amado meu. Quem ousará em nos separar?*
- 3) *Eu Te beijo, Senhor, e a Tua paixão é o meu tudo!*
- 4) *És meu tudo, Jesus Amado de minh'alma.*
- 5) *Oh Belíssimo Esposo! Mais belo que todos os homens!*
- 6) *Há quanto tempo Te esperava, amado meu.*
- 7) *Há tantas noites vigiava, esposo meu.*
- 8) *Ardia em desejo por Ti, chama viva.*
- 9) *Há quanto tempo Te amava, minha amada.*
- 10) *Há tantas noites aguardava ouvir teu sim.*
- 11) *A espera de ver-te pronta, noiva minha.*
- 12) *A destilar na noite da ausência, o mais puro óleo do amor.*
- 13) *Um só de Teus olhares me atraíu.*
- 14) *Por Ti ardia em ânsia de amor.*
- 15) *Para unir-me a Ti em chamas me fiz.*
- 16) *Vem, chama viva; vem, meu amado.*
- 17) *Queima o óleo destilado pelo Teu amor em mim.*
- 18) *Diz pra mim, Senhor: o que posso Te dar?*
- 19) *Eu bem sei que posso Te dar muito mais. Diz pra mim, Senhor.*
- 20) *Perder-se em Deus e Nele se encontrar em completa nudez e solidão.*
- 21) *Ser livre para nada ter pra tudo dar.*
- 22) *Morrer de amor que não é desfazer-se, mas se completar.*
- 23) *Há quanto tempo eu queria Te encontrar pra dizer: "Eu Te Amo".*
- 24) *Não consigo ficar sem você, meu Jesus, eu Te adoro.*
- 25) *Necessito desse Teu grande Amor, não vivo sem você.*
- 26) *Já não havia tanto amor em mim até que um dia eu Te conheci.*
- 27) *E descobri que sem você não dá, não dá.*
- 28) *Meu Senhor, eu Te Amo, não consigo ficar sem você.*
- 29) *Meu Jesus, eu Te Adoro; necessito desse Teu grande Amor; não vivo sem você.*
- 30) *Tu vens a mim depositar uma semente de Ti.*
- 31) *A vida brota, és Tu que vives em mim.*
- 32) *Tal qual esposo acolher-Te em meu ser, em Ti me perder.*
- 33) *Me encerro em Ti assim como Te encerras em mim*
- 34) *Teu sou, Teu sou. Toma minhas mãos, Te peço; toma meus lábios, Te amo.*
- 35) *É o Esposo Adorado, é o Rei, o Senhor.*
- 36) *Entra, faremos festa, amor, meu amor, Jesus.*
- 37) *Quanto tempo eu senti a Sua falta; sem você tudo era tristeza e solidão.*

- 38) *Já não sabia o que fazer da minha vida para poder Te entregar meu coração.*
- 39) *De repente, uma luz tocou em mim e eu sorri.*
- 40) *E me senti como se a dor nunca tivesse que existir.*
- 41) *Por isso eu Te amo, por tudo eu Te amo.*
- 42) *Sei que jamais serei feliz sem você... Jesus!*

Há, dentre todas essas expressões de amor ao Divino, algumas inerentes ao amor carnal, mesmo que essa não tenha sido a intenção dos compositores: “sou todo Teu”, “Amado Meu”, “Belíssimo Esposo”, “Esposo meu”, “ardia de desejo por Ti”, “há tantas noites aguardava ouvir teu sim”, “por ti ardia em ânsia de amor”, “Nele se encontrar em completa nudez e solidão”, “Tu vens a mim depositar uma semente de Ti”, “a vida brota, és Tu que vives em mim”, “tal qual esposo acolher-te em meu ser, em Ti me perder”, “toma meus lábios, Te amo”, “é o Esposo Adorado, é o Rei, o Senhor”, “faremos festa, amor, meu amor, Jesus”, “eu senti a Sua falta; sem você tudo era tristeza e solidão”, “Já não sabia o que fazer da minha vida para poder Te entregar meu coração”.

Por todos esses trechos por nós sinalizados, percebe-se claramente que o livro *Cântico dos Cânticos* ou *Cantares* foi a inspiração para quem escreveu quase todas essas letras de músicas, pois suas estruturas textuais e campos semânticos indiscutivelmente louvam o amor entre os amantes ou entre a Igreja e seus seguidores, representadas as personagens por Cristo e por um eu lírico à guisa de amante ou de admirador ou admiradora. Quanto a esse amor dúbio, que tanto pode ser etéreo como pode ser carnal, os exegetas gregos classificavam-no de maneiras diferentes, dividindo o conceito de amor entre as palavras *eros* e *agape*– a primeira, com teor essencialmente sexual; a segunda, referindo-se ao amor puramente divino (CARDAILLAC, 2012).

O contexto da vida religiosa é baseado em certo grau de submissão, subserviência e irrestrita obediência para com o Divino, o que exige castração simbólica e renúncia da sexualidade dos fiéis, muitas vezes - ainda que Butler (1997, p. 156) sustente que o desejo “nunca é renunciado, mas se conserva e se reafirma na própria estrutura da renúncia”. Em outras palavras: a libido é canalizada para outros aspectos da vida do sujeito; ao que

Butler (1997, p. 79) complementa, dizendo que “[...] a repressão e o desejo não podem ser desvinculados, uma vez que a própria repressão é uma atividade libidinal, e o corpo, longe de tentar escapar das interdições morais que se voltam contra ele, mantém essas interdições a fim de continuar desejando” (GOMES; OLIVEIRA, 2017, p. 45).

Dito de outro modo: a sublimação do desejo pode ter um efeito contrário à elevação espiritual esperada e conduzir o sujeito a atividades dúbias e controversas de modelos disciplinares, tais como fetiches sexuais e abuso de poder por parte de religiosos (BUTLER, 1997). O regime castrador que a Igreja impõe a seus fiéis leva alguns deles a cometer atos reprováveis entre seus congêneres, como a pedofilia amplamente praticada e igualmente acaçapada entre clérigos e jovens cristãos (mormente contra crianças e adolescentes), antigamente e nos dias que correm, e cuja discussão sobre é um tabu ainda não rompido – exatamente porque as leis, dogmas e princípios impostos pela Igreja seguem iguais de rigorosos e impermeáveis às mudanças céleres dos dias atuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse trabalho, procuramos mostrar o quão erótica pode ser uma letra de música cristã, que aos ouvidos menos preparados pode soar apenas como um louvor de amor a Deus. Contudo, é importante que a Academia volva seu olhar despido de preconceito para temas tabus como esse, que inquietam por mexerem com medos ancestrais, gerados por sistemas de crenças que nos são impostos desde a mais tenra infância e que, por temor mais do que por respeito, não questionamos.

Desmistificá-los é um universo que se abre ao investigador que deseja mergulhar em um assunto que, aparte de ser polêmico, é extremamente rico por possuir um corpus facilmente detectável e que se utiliza de uma linguagem fácil de ser apreendida e estudada.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1957.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CARDAILLAC, Louis. “Erotismo y santidad”. In: *Intersticios Sociales*, n. 3, mar./ago., 2012, p. 1-31.
- GOMES, Lílian Cristina Bernardo; OLIVEIRA, Warley Alves de. “Claustros Castrados: a ocultação do sujeito sexual no interior dos conventos”. In: *Contextura*, n. 11, Belo Horizonte, dez., 2017, p. 39-53.
- LIMA, Maria Graciele de. O Erotismo Místico na Poesia de Teresa de Jesus: aniquilamento e êxtase na busca do Absoluto. In: *Anais do II Seminário de Estudos Medievais da Paraíba - sábias, guerreiras e místicas - Homenagem aos 600 anos de Joana D’Arc*, Universidade Federal da Paraíba, 2012.
- MAGALHÃES, Eugénia. *Mística e Psicanálise*. Lisboa: Esfera do Caos Editores e Autora, 2015.
- TESONE, Juan Eduardo. “O divino gozo. O narcisismo feminino e os místicos”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 42, n. 4, 2008, p. 139-143.

O MACHISMO EXACERBADO E O EROTISMO RETORCIDO PRESENTES NAS LETRAS DE MÚSICAS DE FORRÓ ELETRÔNICO

Yls Rabelo Câmara

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As letras de músicas de forró, de uma forma ou de outra, desde suas origens, sempre tiveram em seu bojo um toque de depreciação quanto ao elemento feminino. Contudo, o teor machista dessas canções vem-se exacerbando nos últimos trinta anos, a ponto de ferir a honra das mulheres ao serem essas resumidas a passivas serviçais ou a resignadas prostitutas. As referências a elas nessas canções as mostram invariavelmente como “vagabundas”, “safadas”, “raparigas”, “fuleiras” e “putas”, (LIRA, 2012). Não há lirismo nessas letras como outrora havia; a pornografia e o desrespeito gratuito grassam no forró eletrônico.

No presente trabalho, tratamos da violência machista plasmada nessas letras de música impregnadas de misoginia, que são massivamente veiculadas e acriticamente consumidas. Para isso, primeiramente apresentamos o gênero musical forró (suas origens, passando pelas transformações que lhe foram inerentes e culminando na sua presença atual no cenário artístico nacional) para em seguida analisarmos algumas dessas canções à luz de estudiosos prestigiosos da área.

AS TRANSFORMAÇÕES PELAS QUAIS PASSOU O FORRÓ NOS ÚLTIMOS OITENTA ANOS

A origem da palavra “forró” é controversa. Segundo Cascudo (1988), “forró” vem da palavra “forrobodó”, que significa “festa para a ralé”, “bate chinelo”, “rala-coxa”, “rojão” ou “arrasta-pé”. Outra versão defende que a

palavra surgiu no final do século XIX, a partir da presença dos ingleses no Nordeste brasileiro, especialmente em Pernambuco, onde implantavam a malha ferroviária. Como costumavam promover festas, quando essas eram abertas à população, escrevia-se a expressão “*for all*” na entrada. Há outras versões para o seu surgimento, mas carecem de comprovação para sustentar a tese.

Para Scott (2014, p. 21), “[...] o forró seria típico do interior, associado à festa do milho, à rainha do milho, ao balaio junino – oferecido nas festas desde 1970 [...] – e às quadrilhas matutas”. Curiosamente e ainda segundo Scott (2014), quando surgiu, o forró não se referia a um gênero musical ou a uma dança, mas ao local para onde as pessoas iam dançar. Assim, “vamos pro forró” ou “vamos pro samba” significava “vamos dançar”. Essa associação é muito comum nas músicas de Luiz Gonzaga, o Gonzagão, “Seu Lua”, “Mestre Lua”, o “Rei do Baião”, o grande difusor desse gênero musical no Rio de Janeiro, para onde se mudara, em meados dos anos 1940, vindo do Sertão de Exu, em Pernambuco.

Gonzaga teve aceitação imediata por parte dos nordestinos que viviam no eixo Rio-São Paulo, trasladados para ali devido as agruras da seca. Naqueles idos de 1946, ele cantava e tocava caracterizado como um vaqueiro (paramentado com chapéu de couro e gibão, que se tornaram a sua marca); os instrumentos reduziam-se à sanfona (tocada por ele), à zabumba e ao triângulo – instrumentos tocados pelos trios que pulularam a partir do dele e cuja fórmula ele criara.

Conforme Scott (2014), Gonzaga utilizava-se do rádio para alcançar seu público, que naquele tempo não escutava e dançava apenas coco, baião, xote e xaxado, mas também polca, mazurca e quadrilha. Suas músicas, escritas em parceria com Humberto Teixeira e Zé Dantas, têm uma carga emotiva significativa para os nordestinos em geral porque tratam dos amores juvenis, da dor e das perdas que as secas provocam, da migração forçada, da paisagem árida e querida do Sertão, da memória dos que se sentiam marginalizados em terras “sulistas”, da proteção divina e do desejo de retornar ao lugar de origem. Pouco a pouco, o baião de Gonzaga foi adentrando outras esferas e ganhando o respeito de músicos consagrados de então. Surgiram outros nomes que igualmente se consagraram como

Dominguinhos, Trio Nordestino, Marinês e Jakson do Pandeiro (FREIRE, 2012).

A formação original em trios foi se adaptando às novas demandas e as bandas de forró foram surgindo. De acordo com Alencar (2012) e Lira (2012), a partir dos anos 1990, mais especificamente em 1992, com o lançamento da Banda Mastruz com Leite no estado do Ceará, organizada pelo empresário Emanuel Gurgel¹ (que fundou o Grupo SomZoom Sat e as bandas Cavalo de Pau, Catuaba com Amendoim, Mel com Terra, Caça Kabaço e Aquarius), o forró tradicional foi cedendo espaço a modificações que culminaram em outras formas de se conceber esse estilo musical.

Naquele momento, o cenário político do Ceará era outro: o governo de Tasso Jereissati (1987-1990), o “Governo das Mudanças”, buscara romper com o coronelismo e seu clientelismo seculares, desenvolvendo economicamente o estado ao atrair investimento estrangeiro para a indústria, o que desviava a migração dos sertanejos cearenses do interior do Ceará-Sudeste do país para o interior do Ceará-Fortaleza. Então, as letras de músicas de forró plasmaram essa mudança, cujo teor já não combinava mais com o que era cantado originalmente. Músicas mais românticas deram o tom daqueles idos, baseadas nos vaqueiros, nas vaquejadas e na “vida de gado” que levavam esses migrantes. Exemplificando esse bucolismo, temos duas canções, gravadas com sucesso pela Banda Mastruz com Leite:

Namoro na Fazenda - Mastruz com Leite

Quando eu fui morar lá na fazenda,
meu pai queria que eu fosse fazendeiro.
Um dia, lá na sombra da jurema,

¹ “[...] grupo de empresas que operam no setor musical, na produção e na distribuição de músicas, na reprodução e no comércio de CDs e na organização de shows, além de contar com uma produtora de conteúdo via satélite.”. (FREIRE, 2012, p. 39). O grupo possui também casas de show, confecção, malharia, loja de CDs, fábrica de amplificadores e editora – tudo para promover e divulgar suas bandas de forró.

eu conheci a filha do vaqueiro...
Uma menina de cabelos compridos,
sorriso lindo, com os olhos de sereia,
Ela ficou no meu pensamento
e foi aí que eu me apaixonei.
Um dia, lá na água do açude,
fui tomar banho e ela apareceu.
Sozinha, numa noite de lua,
e foi aí que tudo aconteceu.
Seu pai descobriu o nosso namoro
e foi aquele tere – tetê.
O velho não queria nosso casamento,
e, mesmo assim, com ela me casei.
O velho não queria nosso casamento,
e, mesmo assim, com ela me casei.
Um dia, lá na água do açude...

Mulher de Gado - Mastruz com Leite

Eu vou contar a minha história
História de um grande amor
Sou vaqueiro, sou forte, cabra que tem valor
Eu vivo de vaquejada, de botar gado no chão
Mas vou falar de uma novilha
Que pegou meu coração
Ô, ô, ô mulher de gado
Ô, ô, ô mulher de gado
Deixa qualquer vaqueiro apaixonado
Quando ela passa sorrindo, começo logo a tremer
Meu sangue some nas veias
Não sei o que vou fazer
Veja, até o meu cavalo
Sabe dessa paixão
Faz de tudo ver
Para lhe chamar atenção
Ô, ô, ô mulher de gado
Ô, ô, ô mulher de gado
Deixa qualquer vaqueiro apaixonado
É uma tremenda mulher

De arrepiar coração
Já não sei o que faço
Pra segurar a paixão
Trazê-la um dia pra mim
Fico sonhando acordado
Vaqueiro não desanima
Mas, ô mulher de gado

Scott (2014) defende que, aos poucos, já ao final da década de 1990 e início dos anos 2000, foram surgindo o forró universitário, o forró pé-de-serra, o forró confirmado e o forró eletrônico (também conhecido como forró pop, oxent music ou forró estilizado). Esse último é o mais midiático deles e o que se utiliza, além de uma linguagem estilizada e dos espetáculos ao vivo (sem a utilização de *playback*), de instrumentos musicais até então impensáveis na egrégora do forró como bateria, trio de metais (trombone, trompete e sax), baixo, contrabaixo e guitarra - constituindo-se um espetáculo visual, pois faz uso massivo de recursos tecnológicos como telões, luz de neon, fogos de artifício, raios laser, jatos de fumaça de gelo seco, iluminação especial e figurino sexualmente apelativo das dançarinas (PIMENTEL, 2014; FREIRE, 2012).

No forró eletrônico, as bandas possuem alguns vocalistas, de ambos os sexos, que trocam de figurino durante o show e que interagem com o público, mandando mensagens para pessoas amigas suas (quer estejam ali ou não), além de mencionarem seus patrocinadores sempre que possível, entre uma música e outra ou mesmo dentro das músicas. Os instrumentalistas são muitos: aproximadamente quinze ou mais.

A maior parte da renda dessas bandas advém, de acordo com Freire (2010), dos shows milionários que fazem Brasil afora – não da venda de CDs como antigamente, antes de que a pirataria se tornasse um comércio paralelo irreprimível como o é hoje. Tanto isso é verdade que, ainda segundo Freire (2012), os CDs são constantemente distribuídos nos shows, embutidos no valor da entrada. Portanto, o sucesso das músicas é efêmero. Busca-se um sucesso do momento, como explicam Freire (2012) e Lima e Freire (2010), a “música de trabalho”, que normalmente dá nome ao CD ou ao DVD, e que é tocada exaustivamente nas rádios, nas apresentações em

programas de TV, nas micaretas, nas festas das padroeiras nas cidades do interior, nas festas de aniversário das cidades e nos shows regulares da banda até ser prontamente descartada quando surge outro “sucesso do momento”.

A linguagem utilizada nas letras das músicas desse tipo de forró tem um alto grau de sexismo, misoginia e vulgaridade, onde o homem é sempre exaltado em detrimento da mulher. Na verdade, à luz de Pimentel (2014), esse estilo de forró sobrevaloriza o espetáculo e passa ao largo da mensagem que veicula, que é fagocitada sem filtros críticos por seguidores que apreciam essas canções porque tratam de temas que lhes são afins. Conforme Trotta (2009), esse tipo de forró tem grande impacto sobre o público jovem, principalmente porque suas letras baseiam-se no trinômio festa-amor-sexo, ambientadas em uma atmosfera juvenil e urbana. Como bem resume Lira (2012, p. 33): “Neste contexto, a qualidade poética e partitural das músicas são secundarizadas”.

Tendo sido mostrado o percurso do forró, de suas origens ao atual forró eletrônico, passemos à segunda parte desse trabalho, que analisa o conteúdo erótico, e até certo ponto pornográfico, de algumas letras de música desse gênero musical.

O TEOR MACHISTA E MISÓGINO EM ALGUMAS LETRAS DE MÚSICA DE FORRÓ ELETRÔNICO

A fim de que bem exemplifiquemos o que até o presente momento dissertamos sobre, apresentamos a seguir alguns exemplos dessas letras degradantes para com as mulheres, cantadas por vocalistas homens (em sua maioria), mas também por vocalistas mulheres. Algumas são bem conhecidas do público; outras nem tanto, mas todas contêm conteúdo discriminante e excludente.

Lapada na Rachada - Saia Rodada

Toma, gostosa, lapada na rachada
Você pede e eu te dou, lapada na rachada

E aí, tá gostoso? Lapada na rachada
Toma, toma, toma
Pense numa mina linda, a danada enlouqueceu
A macharada ficou louca quando ela apareceu
Um sorriso envolvente, um jeitinho sensual
Pra acabar de completar, deu mole no final
Juro, não acreditava no que estava acontecendo
Sorria e me olhava e o clima foi crescendo
Fui direto ao assunto e não pude acreditar
Chegou no meu ouvido e começou a falar
Vai, dá tapinha na bundinha, vai
Que eu sou sua cachorrinha, vai
Fico muito assanhada, seu eu pedir você me dá
Lapada na rachada
Vai, dá tapinha na bundinha, vai
Que eu sou sua cachorrinha, vai
Fico muito assanhada
Vamos dar uma lapadinha?
Só se for na rachadinha
Toma, gostosa, lapada na rachada
Você pede e eu te dou, lapada na rachada
E aí, tá gostoso? Lapada na rachada
Toma, gostosa, lapada na rachada
Você pede e eu te dou, Forró Saia Rodada
E aí, tá gostoso? Lapada na rachada
Toma, toma, lá vai!

Levante o Dedo - Cavaleiros do Forró

Levante o dedo quem gosta de rapariga
Levante o dedo quem for doido por mulher
E quem quiser acompanhar os Cavaleiros
Peça logo a saideira...
"Cumpade Ramon, o negócio tá ficando pesado, viu macho?"
"E eu vou gostar demais disso, Bell"
... E vamos lá pro cabaré "Martela a papada"
Vai, vai... Levante o dedo quem gosta de rapariga
Levante o dedo quem for doido por mulher
E quem quiser acompanhar os Cavaleiros

Peça logo a saideira
E vamos lá pro cabaré
É hoje que eu chego em casa liso
Eu vou sair com os meus amigos pra raparigar
É hoje que a vaca vai pro brejo
Vou gastar tudo que tenho na mesa de um bar
É hoje que eu pego uma fuleira
Boto em cima da mesa e mando ela dançar
E tiro, tiro a calcinha da boneca
Faço ela de peteca,
Jogo ela pra lá e pra cá(2x)
E é pra lá que eu vou
E é pra lá que eu vou
Levante o dedo quem quiser me acompanhar
Levante o dedo quem gosta de rapariga
Levante o dedo quem for doido por mulher
Eu já falei que quem quiser acompanhar os Cavaleiros
Peça logo a saideira
E vamos lá pro cabaré
Levante o dedo quem gosta de rapariga
Levante o dedo quem for doido por mulher
E quem quiser acompanhar os Cavaleiros
Peça logo a saideira
E vamos lá pro cabaré
"Jailson Santos, Ramon Costa e Bell Oliver
Cavaleiros do Forró, tudo dedo virado
Vai ou não vai"

Mulher do Babado - Cavaleiros do Forró

Tem mulher de todo jeito
Tem mulher que não convém
Tem mulher que é bola cheia
E não dá bola pra ninguém
Uma até ouve direito
Outra o primeiro que vem
Uma gosta de apanhar
E outra não bate em ninguém
Já mulher de casa é uma mala

Pesada pra carregar
Mulher da rua é boa
Faz tudo pra agradar
Mulher totalmente certa
Difícil de encontrar
Mas achei uma errada
Que me fez apaixonar
Essa mulher é do babado
Essa mulher é do babado
Ela faz tudo que eu quero
Sem dizer que eu tô errado
Ela diz que eu sou bonito, gostoso e o mais tarado
Que eu devo é entrar na dela e ficar apaixonado

Depois da Meia Noite - Forró Real

Durante o dia, eu sou o tal
Sou exigente, só quero gata moral
Se é bonitinha, não quero não
Durante o dia, eu só pego mulherão
Só princesinha
Enquanto é cedo, namoro de cadeirinha
Bebo normal antes das doze
Eu só bebo social
Mas depois da meia noite...
Depois da meia noite, eu sou
É desmantelado
É rapariga, é cabaré, é bagaceira
Muita mulher, de terceira qualidade
Depois da meia noite, eu pego
O que vier
As catirobas viram avião
Depois de uma mulher feia é mulherão
Mas depois de meia noite
Eu fico bem 'facinho'; qualquer uma tem na mão
É rapariga, é cabaré, é bagaceira
Muita mulher, de terceira qualidade
Depois da meia noite eu pego
O que vier

Cano de ferro - Forró Real

Olha, tá sacando aquela gatinha?
Tá provocando, não tira o olho daqui
E aí?
Será que vale a pena?
Vai convidando ela logo pra sair
Oh, gatinha, tá a fim de relaxar?
Tá eu e meu amigo
E aí? Vai encarar?
Não fique assustada, ele fica pra depois
O que é que você diz?
Um não, só quero os dois
Vem, gostosa, que é isso que eu quero!
Vamo te pegar de jeito e dar-lhe de cano de ferro
Relaxa! Vou dar-lhe de cano de ferro

Pelo que se percebe, as letras não têm um campo semântico rico; muito pelo contrário: o conteúdo vocabular é vulgar, previsível e marcado por repetições – características que tornam as letras fáceis de serem memorizadas e de serem recebidas pelo público de maneira automática, assim como automaticamente reproduzidas. Igualmente não existe lirismo nem duplo sentido, características do forró dos anos 1970 e 1980. Os temas atuais, invariavelmente diretos, repousam sobre desilusões amorosas, abandono, ingesta etílica massiva, traições e visão distorcida, pejorativa e estereotipada da mulher como sendo um ser vulgar, emocionalmente carente, interesseiro e “comprável”. Normalmente, esses são os tipos de mulheres que essas letras descrevem:

[...] a gata moral, que seria aquela que o homem tem orgulho em mostrar aos amigos; a bonitinha, que não tem nenhuma característica mais marcante e por isso o homem não a quer; o mulherão ou avião é a mulher tida como a mais desejável, aquela que desperta a inveja dos amigos; a princesinha é a mulher inocente, ideal para namorar em casa, sentado e como diz a letra, de cadeirinha; a rapariga é aquela de comportamento reprovado pela sociedade, geralmente por apresentar maior liberdade sexual, liberdade essa comparada à do homem, e por isso, inaceitável; são

também denominadas de terceira qualidade e catirobas. (FREIRE, 2010 p. 9)

Como não poderia ser diferente, os nomes das bandas de forró eletrônico são, o mais das vezes, extremamente machistas e apelativos, normalmente com cunho tendencioso sexual: *Calcinha Preta*, *Moleca sem Vergonha*, *Taradões do Forró*, *Garota Safada*, *Ferro na Boneca*, *Saia Rodada*, *Forró da Pegação*, *Solteirões do Forró*, *Gatinha Manhosa*, *Cheiro de Menina*, *Aviões do Forró* e *Kaça Kabaço*. Sobre esse assunto, Trotta (2009) endossa nossas palavras quando afirma que:

Bandas com sugestivos nomes como *Solteirões do Forró*, *Gaviões do Forró*, *Taradões do Forró* e *Cavaleiros do Forró* denotam essa perspectiva masculina do ambiente forrozeiro. Outras, como *Saia Rodada*, *Calcinha Preta* e *Garota Safada* evocam a forte erotização visual do corpo feminino, exposto para ser admirado pelos homens. *Tarados*, *solteiros*, *gaviões* e *cavaleiros* são metáforas diretas, intensificadas pelo uso do superlativo, que remetem ao estado de um jovem – “macho” – em busca de “fêmeas” para acasalamento nas noites de festa (forró), identificadas por sua vez por saias curtas e rodadas, que deixam ver suas calcinhas pretas e corpos sarados. (TROTТА, 2009, p. 11)

De acordo com Alencar (2012), o jogo de linguagem no forró atual centra-se na autoafirmação masculina por meio de atos de fala nos quais a identidade masculina é construída por estereótipos que valorizam o homem na cultura machista do Nordeste do Brasil, onde esse tipo de música é mais consumido (“namorador”, “mulherengo”, “raparigueiro”, “bonequeiro”, “cachaceiro” e “forrozeiro”), em cenografias que lembram bordéis. Em sua linguagem reducionista, o gênero feminino restringe-se ao espaço doméstico (sendo a mulher apenas a serviçal de seu homem) ou ao espaço público do cabaré (estando a mulher à disposição de seus clientes) – o que cruelmente conduz a uma forma monossêmica de lidar com a sexualidade das mulheres, colocando-a sempre como capricho da libido masculina que impacta em violência de gênero com frequência.

A bem da verdade e infelizmente, conforme Pimentel (2014), o sexismo no forró não é um tema atual: Luiz Gonzaga, por exemplo, era

extremamente apelativo e machista em suas letras, tal como se pode comprovar em algumas delas como: *Xote das Meninas*, *Vem Morena*, *Karolina com K e Cintura Fina*, por exemplo. É consabido também que o forró, nos anos 1970 e 1980, consagrou-se com músicas de duplo sentido (com o sexo campeando como o tema central no chamado “forró safado”), cantadas por Marinês, Zé Duarte, João Caetano, Clemilda, João Gonçalves, Genival Lacerda, Maria Alcina, Manhoso e Sandro Becker, dentre outros cantores populares.

Contudo, até então, havia uma certa delicadeza ao se falar do amor entre os pares. Quando se tratava de uma letra romântica, apreciava-se a figura do sertanejo apaixonado e enfeitado pelos encantos de sua amada. Essa relação, após o advento do forró eletrônico, assim como a temática do sertanejo que sonha com a chuva ou com voltar para sua terra natal após anos de ausência no “Sul”, desapareceram e cederam espaço, definitivamente, à do macho sexualmente insaciável e insensível, que norteia sua vida pelo trinômio forró-bebida-mulher e que não respeita as mulheres do seu entorno, que somente têm como objetivo na vida o fato de servi-lo.

Pior do que testemunhar o menosprezo do homem para com a mulher em letras de músicas desse estilo musical, que destilam misoginia em estado puro, é testemunhar que a fala da mulher nessas mesmas canções é subalterna, subserviente e submissa à do homem. Tomemos como exemplo desse comportamento as canções que seguem, ambas da banda Aviões do Forró:

Bola Dividida - Aviões do Forró

Não quero esse lance de bola dividida,
vem ficar comigo, você é minha vida
Não quero ficar com esse jogo de cartas marcadas,
ela fica com tudo e eu não levo nada
Só me resta saudade quando você se vai
Eu não quero esse amor de metade
Esse gosto de fel essa coisa incerta
Esse amor de motel
Você é minha vida eu quero bem mais

Eu quero dormir com você, te amar de manhã
e na frente dela não te tratar como irmão
Quero dizer pra essa outra que eu amo você.
Não quero sair por aí te chamando de amigo,
Quando, na verdade, você é minha vida
Ela não é sua dona eu amo você
Não quero esse lance de bola dividida,
vem ficar comigo, você é minha vida.

Tacar a Mão - Aviões do Forró

Olha, esse papo de carinho, comigo não rola não
Homem tem que ser safado, me domar com a sua mão
Tem que faltar com respeito e me amar no chão
Se não puxar no meu cabelo, amor não rola não.
E tem que tacar na parede, me chamar de lagartixa,
Me chama de pneu e me dá uma calibrada
Me jogar no chão como se eu fosse um tapete
Sou mulher indomada só aprendo no cacete
Não caio mais nesse negócio de amorzinho
Beijinho, carinho de me dar paixão
Eu quero um tarado que dê em mim o dia inteiro
Que me ame no banheiro e que me taque a mão
Tacar a mão, tacar a mão, tacar a mão,
Me taca na parede, me ama no chão,
Tacar a mão, tacar a mão, tacar a mão,
Me taca na parede e me ama no chão

Na primeira delas, vemos o eu lírico transferido para uma mulher que se humilha diante do homem que escolheu para ser “seu”, passando ao largo do fato de ele já ser casado, forçando-o a ficar com ela – alguém que ele esporadicamente encontra em motéis e que trata com indiferença quando está diante da esposa, que nada sabe do caso extraconjugal. Como se não fosse suficiente, a segunda música mostra uma mulher que, para não perder o homem com quem tem uma vida sexual, sujeita-se a parecer-lhe indomável, apreciando a violência que atenta contra a sua própria integridade física.

Esse tipo de conteúdo, em particular, presta um imenso desserviço à sociedade brasileira atual por veicular uma mensagem impregnada de violência de gênero e, conseqüentemente, incita, mesmo que indiretamente, ao feminicídio quando aborda, de maneira leviana, um tema tão delicado como é o sexo violento em um país que se destaca, dentre todos os países do mundo, como o tristíssimo quinto lugar no quesito assassinato de mulheres. Somente perdemos para El Salvador, Colômbia, Guatemala e Rússia.

Feitosa, Lima e Medeiros (2010) defendem que a violência constitui a mais antiga forma de opressão do patriarcado. Músicas como as que apresentamos aqui violentam as mulheres de maneira banal e pretensiosamente “naturalizada” e querem igualmente transmitir a ideia de que as mulheres retratadas não somente aceitam essa situação de vassalagem amorosa às avessas como também mendigam o amor desses homens que as machucam anímica e fisicamente - como se, não podendo deles preterir, de maneira masoquista e destituída de autoestima, aceitam de bom grado os maus tratos que lhes são impingidos. Assim justifica-se o deboche, o descaso, o desamor e a completa falta de respeito deles para com elas nessas letras de música como em outras do mesmo gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluirmos este trabalho, ratificamos a necessidade de a Academia voltar-se para assuntos como o analisado aqui, neste breve estudo que fizemos, que refletem o *status quo* de nossa cultura, refletido em letras de músicas que exalam e exultam o sexismo, o machismo e a misoginia, que deveriam ser temas intocados em músicas como essas por uma questão de empatia e sororidade, além de responsabilidade, uma vez que essas atingem as grandes massas populares, que as consomem sem filtro, no quinto país que mais mata mulheres no mundo.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Claudiana Nogueira de. Violência linguística, erotismo e relações de gênero no forró eletrônico. *Anais Eletrônicos do IX Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada*, v. 1, n. 1, p. 1-16, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 1954. 6 ed. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itataia, 1988.
- FEITOSA, Sônia de Melo; LIMA, Marwyla Gomes de; MEDEIROS, Milena Gomes de. Patriarcado e Forró: uma análise de gênero. *Anais do Fazendo Gênero 9, Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, p. 1-9, Santa Catarina, 2010.
- FREIRE, Libny Silva. Forró Eletrônico: uma análise sobre a representação da figura feminina. *Dissertação*. Orientadora: Profa. Dra. Maria Érica de Oliveira Lima. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia. 113 f., Natal, 2012.
- FREIRE, Libny Silva. É Rapariga, É Cabaré: retratos femininos no forró eletrônico. *Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, Campina Grande – Paraíba, p. 1-11, 2010.
- LIMA, Maria Érica de Oliveira; FREIRE, Libny Silva. Os Discursos no Forró Eletrônico: comportamento masculino x feminino. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 2, p. 1-12, 2010.
- LIRA, Adriana do Nascimento. De Severina Xique Xique a Locadora de Mulher: representação do gênero feminino nas músicas de forró. *Monografia de Especialização*. Orientadora: Profa. Dra. Mariângela Vasconcelos Nunes. Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades Osmar de Aquino, Curso de Especialização em História Cultural. 50 p., Guarabira, Paraíba, 2012.
- PIMENTEL, Gitana Henriques. Lapada na Rachada: estigmas e sexismo no forró “eletrônico”. *Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)*. Orientador: Prof. Dr. Sebastião Costa Andrade. Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Departamento de Comunicação Social, Curso de Comunicação Social, Campina Grande, 61 f., 2014.
- SCOTT, Amanda Martha Campos. Curtindo, Pegando e Largando: relacionamentos e sociabilidades no forró contemporâneo. *Dissertação*. Orientadora: Prof. Dra. Luciana de Oliveira Chianca. Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Antropologia Social, Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba. 141 f., João Pessoa, 2014.

TROTTA, Felipe. Música Popular, Moral e Sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo. *Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, p. 1-15, 2009.

ANÁLISE DE CASO SOBRE AS FORMAS DE DEFINIÇÃO DO BDSM: A REPRESENTAÇÃO DO SADOMASOQUISMO NO LIVRO *MANUAL DO PODÓLATRA AMADOR*, DE GLAUCO MATTOSO

Mário Jorge de Paiva

INTRODUÇÃO

Em meados dos anos 70 e 80 houve um conjunto de livros importantes para a divulgação do sadomasoquismo no Brasil, como nos indica Regina Facchini e Sarah Machado (2013, p. 200), e dentre os autores principais de tal evento cultural havia a produção de Glauco Mattoso (1951).

Tal escritor se apresentava como um importante nome por sua divulgação da podolatria, encarada como um elemento dentro das relações sadomasoquistas^{1 2} Mas também por ter participado do grupo *Somos*,³ do jornal precursor *O Lampião*,⁴ por seu papel na mídia⁵ etc.

¹ Mattoso (2006, p. 99) aponta como, em sua análise, todas as situações que envolvem podolatria se pressupõe sadomasoquismo.

² Aqui pensamos também em, por exemplo, Marília Melo (2010) e Agni Shakti (2008), as quais ao tratarem do sadomasoquismo também tratam da podolatria.

³ Cf. James Green (2019).

⁴ *O Lampião da Esquina* – também tratado por James Green (2019) – foi importante publicação relativa aos temas do universo LGBTI+ no Brasil, ainda mais em um contexto de Governo Militar. Sua publicação ocorreu entre 1978 e 1981.

⁵ Muitas vezes como um polemista de certas pautas.

Sua atuação como sadomasoquista se mesclou com um momento de efervescência no cenário cultural LGBTI+.⁶ E tal autor assim também é importante, pois apresenta o relato ligado ao perfil de uma geração da população homossexual masculina⁷.

Enquanto outros escritores produziam relatos, nos quais realidade e ficção se mesclavam, como Wilma Azevedo, vemos no livro *Manual do podólatra amador: Aventuras & leituras de um tarado por pés*, lançado em 1986, uma *autobiografia sexual* (FACCHINI & MACHADO, 2013, p. 202). O que garante uma maior veracidade a narrativa, mesmo que o texto não possa ser considerado completamente fidedigno, como o próprio Mattoso (2006) apresenta em alguns momentos⁸. Não sendo sem razão que Rafaella Souza (2010, p. 11) vai escrever que Glauco ficcionaliza os acontecimentos, de maneira a surgir uma atmosfera de incerteza no jogo entre vida e arte⁹.

O presente texto deseja explorar o conceito de sadomasoquismo e analisar a apropriação feita por Mattoso, no seu *Manual*. Porque o conceito em sua história é polissêmico e há diferentes apropriações possíveis, com maiores ou menores níveis de violência.

O capítulo se divide de tal modo: começa pela presente introdução. Passa para um primeiro seguimento, chamado *História e apropriações do sadomasoquismo*, em que tentaremos contextualizar Mattoso dentro de um

⁶ Para entender melhor tal momento histórico, sugerimos a leitura de: James Green e Renan Quinalha (2014), João Silvério Trevisan (2018) e James Green (2019).

⁷ As diferenças geracionais entre a população LGBTI+ pode ser um interessante tópico de estudo, como nos revela, por exemplo, Murilo Peixoto da Mota (2019). Ao abordarmos uma pessoa, em sua biografia, temos de entender como, em termos sociológicos, há relação entre as ações dos atores individuais e as estruturas sociais, logo Mattoso foi influenciado e influenciou sua época e sociedade. Produziu e foi produzido pela cultura.

⁸ Vide em Mattoso (2006, p. 24), em que o autor se coloca a questão: tudo realmente aconteceu como ele descreveu? E a resposta é não. Pois os limites entre realidade e fantasia são imprecisos sempre.

⁹ Há, em tal autor, uma defesa da construção ficcional de si mesmo, são acentuados os traços de submissão masoquista e o fetiche por pés (SOUZA, 2010, p. 11).

cenário histórico maior sobre o sadomasoquismo¹⁰. Já o segundo seguimento se chama *A vida, a podolatria e o sadomasoquismo de Glauco Mattoso*, onde iremos explorar mais apuradamente algumas das questões de nosso livro selecionado. Para então chegarmos à *Conclusão* do texto.

HISTÓRIA E APROPRIAÇÕES DO SADMASOQUISMO

Enquanto um autor que aborda a questão sadomasoquista, inclusive de modo autobiográfico, devemos entender que Glauco Mattoso está sujeito às questões de ordem sociológica, cultural e histórica. Neste sentido, ele faz parte de uma geração LGBTI+ que viveu uma série de vitórias e problemas.

Glauco viveu a época do Regime Militar,¹¹ um cenário artístico bastante politicamente engajado e o pior da epidemia de Aids. E esses elementos terminam por influenciar sua forma de ver o mundo e de abordar certas questões. Mattoso vivenciou também uma época em que o próprio sadomasoquismo já não era considerado apenas como doença ou crime e o uso de tal termo foi sendo alterado.¹²

Do mesmo modo sua poesia, e sua arte de forma geral, não poderia acontecer, e ter a aceitação que possuiu, se Mattoso não estivesse localizado em um momento histórico do século XX, em que já havia ocorrido uma série de vanguardas artísticas, que terminariam por valorizar representações diferentes e menos idealizadas do humano e da própria arte em si¹³.

¹⁰ Mesmo que tal apropriação histórica seja breve, pois desenvolver toda a história do sadomasoquismo em apenas um artigo é impossível.

¹¹ Período de exceção, com diferentes fases devido à sua longa duração, vivido entre 1964 e 1985 no Brasil.

¹² Então Glauco, se formos fazer uma contextualização histórica, usando Eliane Robert Moraes (1992) ou Donald Thomas (1992), por exemplo, se mostra profundamente diferente dos libertinos franceses do setecentista.

¹³ Cf. Eliane Robert Moraes (2018).

Nos foquemos na questão BDSM.¹⁴ O que é o sadomasoquismo? Seria um elemento envolvendo a dor e o erotismo tão antigo quanto Eros? Bem, esta não é nossa perspectiva, pois como Michel Foucault (2010, p. 359) mostra – ao falar especificamente do sadismo, mas em uma análise que pode se estender ao sadomasoquismo – tal elemento não é atemporal, é culturalmente construído, histórico.

Nos termos da psiquiatria, como demonstra Jorge Leite Jr. (2000), o sadomasoquismo foi uma soma entre duas doenças vistas como elementos separados, as quais terminaram se somando.

Nesse sentido, a obra *Psychopathia Sexualis*, de Richard Krafft-Ebing (1840-1902), lançada em 1886, é um importante tópico para disseminar esses dois fenômenos literários como classificações de doenças psiquiátricas. Mas o sado-masoquista descrito por Krafft-Ebing foi um caso isolado, no qual o ente teve o infortúnio de ter as duas doenças juntas.¹⁵

A soma mais clara, inicial, entre sadismo e masoquismo parece ter se dado com Sigmund Freud (1856-1939). Para ele dentro do mesmo ente se encontrava duas facetas de uma mesma perversão, nesta leitura inicial da psicanálise (LEITE JR., 2000, p. 69). Porém hoje nem todos concordariam com tal soma, afinal Gilles Deleuze (2009) mostra que não pode haver uma junção óbvia entre o sadismo e o masoquismo, porque são dois universos bastante diferentes.

O Marquês de Sade (1740-1814)¹⁶ e Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895)¹⁷ tiveram interesses diferentes em suas vidas e leituras diferentes através do tempo. Sempre com maior enfoque, dado pelos leitores, a Sade, como já sabia Gilles Deleuze (2009). Porque em termos filosóficos/acadêmicos durante o século XX houve diversas releituras de

¹⁴ BDSM é uma sigla referente às práticas: *bondage*, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo.

¹⁵ Cf. Jorge Leite Jr. (2000, p. 57).

¹⁶ Cf. Donald Thomas (1992) e John Phillips (2005).

¹⁷ Cf. Deleuze (2009) e Jorge Leite Jr. (2000).

Sade, bastante diferentes entre si. Podemos mencionar assim alguns nomes importantes como: Simone de Beauvoir,¹⁸ Pierre Klossowski,¹⁹ Georges Bataille²⁰ etc.

Por que tamanho interesse especificamente por Sade? Por que tantas leituras diferentes? Um fator relevante mostrado por Clara Castro (2015) é que há muitas vozes dentro da obra de Sade, assim é difícil ter uma visão final e esquemática do que acreditaria um libertino,²¹ na perspectiva do marquês.²² E se Sade foi perseguido por diferentes tipos de instituições em sua época, a literatura de Sacher-Masoch não atraiu a mesma ira da sociedade. Isso se dá inclusive por seus escritos serem deveras diferentes dos de Sade.²³

Em termos muito simples: a obra de Sade se volta para um erotismo que se deleita com a dor no corpo, mas o que geralmente está associado ao sadismo – pelo menos no que tange a literatura de Sade – é uma dor não consensual e extrema. A escrita de Sade se volta para personagens bastante cruéis, que racionalizam suas ações criminosas.

Sacher-Masoch por sua vez, tomando por base sua obra *Venus in furs* de 1870, trata de um homem que deseja ser humilhado e comandado por uma mulher idealizada, Wanda, mas que não está desejoso de ser estripado ou passar pelas torturas da obra do marquês. Logo é consensual, e não tão extrema, a relação dos personagens de tal universo literário²⁴.

Se houve uma soma no campo *psi*, entre o sádico e o masoquista, foi por tais saberes se apropriarem, inicialmente, de maneira simples dos

¹⁸ Cf. Elizângela Inocêncio Mattos (2012).

¹⁹ Cf. Pierre Klossowski (1991).

²⁰ Cf. Georges Bataille (2013).

²¹ Cf. Eliane Robert Moraes (1992).

²² Do mesmo modo Donald Thomas (1992) comenta da dificuldade de se achar um verdadeiro Sade, desde a época de William Blake, pois já havia *romantizações* da vida e obra do aristocrata francês em questão.

²³ Cf. Deleuze (2009).

²⁴ Cf. Sacher-Masoch (2015).

conceitos. Um psiquiatra não teria como preocupação principal defender um cânone literário, porém tratar de casos clínicos, que mesmo tendo alguns elementos próximos a literatura de Sade ou Sacher-Masoch nunca eram um universo perfeitamente igual.²⁵

Vemos então diferentes tipos ideais e apropriações dos conceitos de sadismo, masoquismo e sadomasoquismo. Porque uma leitura dos termos se refere aos trabalhos de Sade e Sacher-Masoch, outra se refere às questões psiquiátricas e psicanalíticas, que se desenvolveram com Krafft-Ebing, Freud, Jacques Lacan²⁶ etc., e outras leituras ainda foram as diferentes inspirações estéticas e filosóficas que se deram com Sade, em maior grau, e Sacher-Masoch do começo do século XX em diante.

Foi um longo caminho da vida e obra de Sade até chegarmos hoje a franquia *50 tons de cinza*,²⁷ que se torna um símbolo, para muitas pessoas, do que é BDSM.²⁸

O que possui em comum Juliette²⁹ e o Senhor Grey? As apropriações existentes no campo BDSM do século XX e XXI foram mais leves do que foi descrito por Sade ou pela psiquiatria do século XIX. Não sendo sem razão que se traça uma linha separando o sadomasoquismo existe hoje e os crimes sexuais.³⁰

Os frequentadores atuais de eventos sadomasoquistas prezam o lema do SSC – *São, Seguro e Consensual* – e como as relações são acordadas previamente, existe um limite relativamente claro para os atos, o limite

²⁵ Jorge Leite Jr. (2000) também trata de tal tópico, de como não havia uma perfeita soma entre os casos clínicos reais e a literatura existente. É válido explicitar também como havia diferença mesmo entre a vida de Sade e seus escritos, em que ele não cometeu, até onde se saiba, crimes tão graves quanto os existentes em seus romances.

²⁶ Cf. Eduardo Riaviz (2000).

²⁷ Franquia de *best-sellers*, que se iniciou com o livro *50 tons de cinza*, de 2011.

²⁸ Vera Silva (2016) é um exemplo de pesquisadora que comenta a questão de *50 tons de cinza* dentro de uma perspectiva antropológica.

²⁹ Uma personagem de peso dentro da obra de Sade, para mais detalhes ver: Clara Castro (2015).

³⁰ Cf. Regina Facchini e Sarah Machado (2013).

representado pela *safeworld*.³¹ Frisemos: pouco há em comum entre as festas descritas por, por exemplo, Camilo Braz (2010) ou José Gadelha (2016) e o universo dos suplícios sadeanos.

Glauco Mattoso, em nossa leitura, mesmo que transgressor, assim não busca os mesmos tipos de transgressões muito violentas existentes em Sade. Sendo assim central quando Mattoso diz que o seu interesse maior não era o sofrimento físico, mas a humilhação (MATTOSO, 2006, p. 182).³² Voltaremos a tal tópico.

A VIDA, A PODOLATRIA E O SADOMASOQUISMO DE GLAUCO MATTOSO

Para começarmos este seguimento, é válido lembrar como Glauco Mattoso é um pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva, nascido em 1951, em São Paulo. O pseudônimo veio em referência ao glaucoma, doença congênita que o deixou cego em 1995, porque glaucomatoso é aquele que possui glaucoma (SOUZA, 2010, p. 9).

É possível dividir sua produção em uma *fase visual* e sua *fase cega*, como lembra Souza (2010, p. 12). Todavia por estarmos a tratar de um livro escrito em sua fase visual,³³ vamos nos focar em questões, as quais não dizem respeito diretamente a sua produção literária depois da perda completa de sua visão.

Ao ser lançado em 1986, o livro, o *Manual*, terminou por receber resenhas importantes, como as de Néstor Perlongher, Leo Gilson Ribeiro e

³¹ Uma palavra previamente escolhida, pelos praticantes do BDSM, para que caso algum deles tenha chegado a um limite, fale tal palavra e o ato pare imediatamente.

³² Mesmo a relação com a sujeira dentro da obra de Sade e Mattoso são diferentes, por mais que no presente artigo não nos caiba desenvolver tal tópico específico.

³³ Tirando o capítulo final da edição ampliada e revisada, escrito em 2001. Tal capítulo é chamado de *Do pré-pé ao pós-pé*.

David William Foster,³⁴ graças, em parte, ao seu conteúdo transgressivo, mas havendo também elementos de uma ironia crua, uma comicidade do deboche e do escatológico (TELLES, 2006, p. 7).

Segundo Sérgio Telles (2006, p. 8), Mattoso termina por lembrar a obra de Roberto Stoller, psicanalista americano, que acompanhou de perto os frequentadores de clubes sadomasoquistas e os atores/técnicos de equipes de filmes pornográficos, resgatando certa dignidade muitas vezes renegada por preconceito e hipocrisia³⁵.

Se muitos homossexuais parecem apenas desejar normalização, como diz Telles (2006, p. 8),³⁶ Mattoso é transgressivo. Se unindo, em algum grau, aos escritores rebeldes: Sade, Georges Bataille,³⁷ Hilda Hilst³⁸ etc.

O poeta paulista é transgressivo, por exemplo, em seu amor pelo sadomasoquismo, pelo pé masculino sujo, pela coprofagia,³⁹ por seus desejos incestuosos com um irmão⁴⁰ etc.⁴¹

Tratando Mattoso (2017) que quando o movimento *gay* brasileiro surgiu, ele próprio teve de se *camuflar* um pouco, pois a palavra-chave da

³⁴ Foster (2006, p. 11-2) chama tal obra de o trabalho mais ambicioso de Glauco Mattoso e também de uma descontraída autobiografia. Com um estilo paródico em relação aos tratados de sexologia ocidentais e das narrativas de educação sentimental, indo contra inclusive o conceito de *sexo seguro*. Em uma sensibilidade *queer*, socialmente desconstruída e voltada para o politicamente incorreto. Pois extrapola a especificidade *gay*, em um fetichismo que alegoricamente sinaliza a neutralidade dos gêneros.

³⁵ Mesmo que valha lembrar, algo não apontado por Sérgio, como o cenário de Mattoso, pelo menos em tal livro de 86, não é um submundo de clubes e pessoas em couro/vinil. Suas experiências eróticas acontecem mormente em locais privados, como em seus apartamentos.

³⁶ E outros autores poderiam concordar como, possivelmente, Antônio Teixeira (2010).

³⁷ Cf. Georges Bataille (2018).

³⁸ Cf. Hilda Hilst (2014) e Aline Leal (2018).

³⁹ Mattoso (2006, p. 143) comenta que fez a apologia da coprofagia em prosa e verso, de *cabo a rabo*.

⁴⁰ Cf. Mattoso (2006, p. 63).

⁴¹ Outro exemplo é quando o autor apresenta seu desejo sexual pela cadela que era o animalzinho de estimação de sua mãe (MATTOSO, 2006, p. 65).

época era igualdade,⁴² todavia, ele não desejava se igualar. Compreendia sua diferença enquanto sadomasoquista e em tal relação há dominador e dominado, de preferência ele sendo dominado.⁴³

O autor, no seu livro em questão, dialoga com a obra de Sade,⁴⁴ Sacher-Masoch,⁴⁶ Restif De La Bretonne, Deleuze⁴⁷ etc. Ironizando manuais médicos e certas correntes do campo *psi*, em alguns momentos de seu trabalho.⁴⁸ Logo, sua escrita pode, muitas vezes, ser vista como um saber que *resiste*, nos embates de poderes-saberes, nos termos foucaultianos.⁴⁹

Especifiquemos a trajetória biográfica, e fortemente pautada na questão erótica, existente no livro. Mattoso (2006, p. 17) começa por tratar que um de seus primeiros contatos teóricos com o assunto sexo se deu com um livro de um analista americano – descrito como *ridículo e caretíssimo* – chamado *Aberrações do comportamento sexual* de Frank Caprio. O que lhe interessou em tal obra foram as taras, as aberrações e não a parte do tratamento ou de cura.⁵⁰

⁴² Para desfazer papéis de dominadores e dominados, de machismo e feminismo etc.

⁴³ Era uma época, segundo Mattoso (2006, p. 149), que os intelectuais engajados só pensavam na *luta maior*, ou seja, tomar o poder.

⁴⁴ Cf. Sade (2006).

⁴⁵ Mattoso (2006, p. 107) chama Sade de o pornógrafo insuperável, por ter levado todas as taras aos extremos. Mesmo que talvez em alguns aspectos (matemáticos) Guillaume Apollinaire, na novela *As onze mil varas*, possa ter ido além. Enquanto Sacher-Masoch é encarado como *mais água com açúcar* (MATTOSO, 2006, p. 104-5).

⁴⁶ Cf. Sacher-Masoch (2015).

⁴⁷ Cf. Deleuze (209).

⁴⁸ Sobre o fetichismo, Mattoso (2006, p. 61) conta como o termo é geral e espúrio, sendo aproveitado pelos *maníacos das taxonomias patológicas*, que usam o *ismo* necessário a toda forma de *cientificismo*.

⁴⁹ Mattoso (2006, p. 94) comenta como as noções de violência são mais culturais e éticas do que coisas concretas, algo voltado assim há toda uma linha de pensamento que dá destaque ao socialmente construído, linha esta que Michel Foucault, de algum modo, pode ser enquadrado.

⁵⁰ Também em uma possível ironia, parece confiar em astrologia, em vez da psicanálise/psicologia. Dizendo que para alguns o signo de câncer explica certas coisas

Glauco aponta como seu desejo por submissão, e relações com o sexo masculino, já veio desde sua infância em brincadeiras sexuais com outro menino um pouco mais velho (MATTOSO, 2006, p. 22-4). E ele se utilizava, mais tarde, de calçados de pessoas alheias para se masturbar, em que o cheiro lhe despertava muito o interesse⁵¹.

Se referindo também como ainda pequeno sofreu agressões no trajeto entre a escola primária e sua casa, possuía 9 ou 10 anos (MATTOSO, 2006, p. 40; MATTOSO, 2017). Um grupo de meninos, de 11 a 13 anos, o emboscavam e o levavam para o bosque, onde ameaçavam quebrar seus óculos e o obrigaram a chupar solas de pés sujos entre outras coisas piores, como beber urina (MATTOSO, 2006, p. 40).⁵²

Mattoso descreve que essa relação com os pés fétidos, descalços, masculinos, o levaram a desenvolver um fetiche *antiestético* (MATTOSO, 2017).⁵³ Ele desenvolveu uma excitação com isso e o desejo pesava mais que o medo. Entre o realmente procurar fugir e o querer ser pego (MATTOSO, 2006, p. 42).

Não era o sofrimento físico, puro e simples, que interessava Mattoso, como já comentado, o central era a humilhação (MATTOSO, 2006, p.

como: sua tendência à submissão, à passividade e a criatividade, além de seus pés pequenos (MATTOSO, 2006, p. 21).

⁵¹ Conta o autor passagens em que ele se escondia no vestiário do colégio, enquanto estava tendo algum jogo, para cheirar calçados e meias dos colegas.

⁵² Sempre de quatro, de cócoras ou joelhos, ele era obrigado a manter a boca aberta enquanto cuspiam e escarravam nela. Era obrigado a descalçar meias e tênis com a boca, para na sequência chupar dedos etc. (MATTOSO, 2006, P. 41). Algo que se repetiu em três ou quatro outras ocasiões, embora Glauco conseguisse geralmente escapar, mudando rotas e horários de passagem pelo local em que se encontrava tal grupo de garotos (MATTOSO, 2006, p. 41).

⁵³ Por *antiestético* talvez possamos considerar algo que vai contra a *beleza* e a *harmonia*, como é apresentada, por exemplo, em Roger Scruton (2013). Assim tal postura antiestética se aproxime mais dos *desconfortos* modernistas/surrealistas descritos por Eliane Robert Moraes (2018). Ao explicitar a autora que o corpo humano ideal estava sendo combatido, nessa arte inquietante que vai contra a beleza, diante dos sofrimentos do século XX, envolvendo o Nazismo e as bombas atômicas americanas.

182)⁵⁴. Logo a busca de Mattoso não era por um libertino nos moldes descritos por Sade⁵⁵.

Vemos igualmente como há diferença em relação aos personagens de Sacher-Masoch (2015). Indo desde a questão de que em *Venus in furs* há a relação de um homem e uma mulher, mas também no quesito da idealização. Wanda era muito mais idealizada do que as relações descritas por Mattoso, além de Severin não ter a fixação por pés existe no poeta paulista⁵⁶.

Mattoso (2006, p. 248) acredita que transformou aspectos negativos – como a crueldade, a fealdade, o mau cheiro – em sucedâneos de aspectos positivos, inclusive por tematizar tal questão de modo literário, perseguindo o mencionado ideal antiestético.

Além do pontapé e do sapatear, outra coisa que lhe excitava as sensações era o espezinhamento, o ato de apoiar a sola na vítima, como se ela fosse chão, tapete. Algo comum tanto na literatura quanto nas reportagens que ele lia. Sempre a vida real sendo mais pesada que a literatura⁵⁷.

Mattoso conta também como ele acredita que o pé masculino se mostra figura clandestina mesmo na literatura *gay* (MATTOSO, 2006, p. 72). Mas cita, de modo disperso, autores e filmes que deram alguma atenção ao tema do pé, falando desde Gilberto Freyre até a obra cinematográfica *Laranja Mecânica*. Também dando destaque, por exemplo, ao pouco

⁵⁴ Mattoso esclarece que seu fetiche não era querer ter o rosto chutado ou ser morto a pontapés para alcançar o êxtase sexual. Não queria uma tortura de verdade, na própria pele (MATTOSO, 2006, p. 52-3).

⁵⁵ Cf. Sade (2006).

⁵⁶ Glauco demonstra uma fixação não idealizada do pé. Seus relacionamentos e desejos possuíam uma dimensão fugaz.

⁵⁷ Citando, por exemplo, um dos tormentos descritos por Álvaro Caldas, torturado na época do AI-5. Esse relata como uma das práticas comuns, do transporte ou sequestro de prisioneiros, era deitá-los no chão do carro e usá-los como apoio aos pés (MATTOSO, 2006, p. 56-7). Lembrando, claro, que Glauco também descreve as pisadas, os diversos chutes etc.

conhecido livro de José de Alencar, *A pata da gazela*. Visto como um romance que gira todo em torno do pé e de sua mística, em uma podolatria de concepção feminina, elevada a um *status* de tese estética (MATTOSO, 2006, p. 81).

Discorrendo o autor sobre a questão do jornalismo *underground*, com as confissões íntimas dos leitores de *magazines* dirigidas ao público *gay* (MATTOSO, 2006, p. 124). Algo que atualmente se transformou com a expansão da *internet*, com seus fóruns e outras formas de interação em redes sociais. Pois tanto a *internet* quanto esses espaços de comunicação *underground* foram modos de parte da população LGBTI+ superarem a solidão, em diferentes momentos.

Adulto, o autor prestou concurso para o Banco do Brasil e vestibular para Biblioteconomia, tendo passado em ambos (MATTOSO, 2006, p. 73)⁵⁸. O livro conta que nesse período Glauco possuiu relacionamentos afetivos/sexuais que envolviam tanto homens quanto mulheres e a questão do pé se mostrava sempre central. Pois para Mattoso (2017) primeiro veio o fetichismo e depois a *saída do armário*.

Deixou a casa dos pais em 1975. Pediu transferência no banco e viveu um período no Rio de Janeiro, aprofundando suas vivências sexuais. Por fim voltou para São Paulo.

Foi no fim dos anos 70 que ele conheceu João Silvério Trevisan, participando do jornal *Lampião*⁵⁹ e do grupo Somos (MATTOSO, 2006, p. 135). Ter conhecido Trevisan foi algo visto como importante em tal fase de sua vida. Mesmo que diga como eles depois se distanciaram, não possuindo mais elementos em comum. Trevisan teria perdido o respeito por ele e por seu trabalho artístico (MATTOSO, 2006, p. 146-7)⁶⁰.

⁵⁸ Chegando ele a citar como nesta época, do governo de Emílio Médici (1969-1974), havia grupos hoje obscuros como o CCC, Comando de Caça aos Comunistas, e o MAC, Movimento Anti-Comunista (MATTOSO, 2006, p. 74).

⁵⁹ Mesmo em seu número *Zero*.

⁶⁰ O que mostra como grupos sociais não são entidades homogêneas e com um pensamento fechado.

Glauco resolve escrever poesia em 1974. Como essa década era tempo áureo da imprensa alternativa, nada lhe pareceu melhor que um jornal satírico (MATTOSO, 2006, p. 138-9). Esse era o *Jornal Dobrabil* sendo essa publicação, alternativa e marginal, vista como uma resistência política e cultural em uma época de governo militar. Uma produção feita e distribuída de 1977 até 1981 e definida como um *fanzine pornó-poético-panfletário*, o qual era mandado por correio para leitores selecionados, como Millôr Fernandes e Caetano Veloso (SOUZA, 2010, p. 12)⁶¹.

Sobre a própria ideia do *Manual*, o autor revela: a fórmula do livro seria bem mais simples do que ele pensou em um primeiro momento. Bastava ele ficar em torno do que havia lido e feito em relação aos pés, porque a literatura em tal terreno é curta e seu conhecimento largo, tudo que ele conseguisse passar para o papel seria visto como vantagem. Sem grandes compromissos com o memorialismo e com a ficção, em um livro fácil e rápido de ser produzido (MATTOSO, 2006, p. 162).

A obra prossegue descrevendo vários dos seus relacionamentos sexuais com diferentes personagens masculinos, muitos conhecidos ao acaso, e termina com uma conversa dele com uma personagem amiga sua, nomeada de Sylvia, tratando em grande parte sobre a disseminação da Aids, há elementos bastante pessimistas nas falas. O ano era 1985 e ainda havia muitas incertezas, medos, em relação ao quadro da doença. Eles criticam tanto certos discursos médicos quanto o sensacionalismo midiático, que veio junto com o fato da população LGBTI+ fazer parte do chamado *grupo de risco* da doença. A discriminação aumentaria de todos os lados.

A edição editada e ampliada do *Manual* então passa para um texto de 2001, já o mencionamos, explicando o que ocorreu após a publicação do livro em 1986. Tratando das inúmeras dificuldades da cegueira completa,⁶²

⁶¹ Em que o autor relembra como escreveu muita poesia voltada para a prática de podolatria.

⁶² Também tratando da relação entre a cegueira e o sadomasoquismo (MATTOSO, 2006, p. 238).

das vidas ceifadas pela Aids, das páginas na *internet* que surgiram sobre podolatria e de sua recepção acadêmica.

Valendo mencionar que Mattoso continuou a produzir sua poesia, com todos os elementos de marginalidade/desejo sexual, que o trouxeram sucesso, em certo nicho⁶³.

CONCLUSÃO

Desenvolvemos no presente trabalho como o sadomasoquismo é um termo polissêmico. Diferentes autores e épocas se debruçaram sobre tal conceito e sobre os textos de Sade e Sacher-Masoch.

O século XIX trouxe uma nova apropriação do campo *psi* das obras em questão, em que seus nomes serviram para categorias de análise de casos médicos. Seja no pensamento de Freud, Richard Krafft-Ebing etc.

Sade foi lido em círculos fechados durante certo tempo e foi com o século XX que houve uma reapropriação maior artística/intelectual dele⁶⁴. Nesses termos de maiores aceitações do sadomasoquismo, que não envolviam os extremos da dor, chegamos até todo o universo da cultura BDSM regido por práticas envolvendo o SSC e a *safeword*.

Glauco Mattoso se mostra membro dessas leituras sadomasoquistas do século XX e XXI. Temos de vê-lo como um ente social sujeito ao seu tempo e ao seu meio. Sendo um dos divulgadores no Brasil do sadomasoquismo e da podolatria, que está intrinsecamente atrelada ao sadomasoquismo em sua leitura, como discorremos.

As maiores transgressões de Mattoso, no livro analisado, não se referem assim a uma dor não consensual, como nas grandes obras de Sade.

O prazer em Mattoso está na sujeira e feiura, que choca porque ainda são fortes os ideais de arte que valorizam a beleza e a harmonia, mesmo que

⁶³ Ver, por exemplo, Mattoso (2015).

⁶⁴ Como no caso dos Surrealistas, que o *divinizaram* e o encararam como um artista *avant la lettre*.

esses já estejam sendo criticados desde muito tempo atrás, como mostra, por exemplo, Eliane Robert Moraes (2018). Também chocam suas falas envolvendo outros tabus, como o desejo incestuoso.

Mattoso descreve no *Manual do podólatra amador* de sua vida, em larga medida sexual, mas intercala com devaneios sobre outros autores clássicos, sobre notícias de jornal, filme que em algum momento tratam dos pés etc. Em uma escrita rápida, em vários momentos irônica, e com elementos de crítica política e social. Em um livro muito próprio e rico de relatos, de alguém que viveu um momento temporal deveras importante para certa ampliação da liberdade sexual e para a aceitação maior da comunidade LGBTI+.

Se apropriando Mattoso, de um modo específico, dos conceitos aqui tratados – sadismo, masoquismo e sadomasoquismo – em um diálogo bastante informal e disperso com Sade, Sacher-Masoch e com outros autores que abordaram o erótico/pornográfico.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.
- BRAZ, Camilo Albuquerque de. *À meia-luz... uma etnografia imprópria em clubes de sexo masculino*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- CASTRO, Clara. *Os libertinos de Sade*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FACCHINI, Regina; MACHADO, Sarah Rossetti. “Praticamos SM, repudiamos agressão”: classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana*. Rio de Janeiro. n.14, p. 195-228, 2013.
- FOSTER, David William. À guisa de apresentação. In: MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador*. São Paulo: All Books, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GADELHA, José Juliano Barbosa. *O sensível e o cruel: uma aprendizagem pelas “performances” sadomasoquistas*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

GREEN, James Naylor. *Além do Carnaval*. São Paulo: UNESP, 2019.

GREEN, James Naylor & QUINALHA, Renan. (orgs). *Ditadura e Homossexualidades*. Repressão, Resistência e a Busca da Verdade. São Paulo: EDUFSCAR, 2014.

HILST, Hilda. *Pornô chiq*. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2014.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Sade my neighbor*. Illinois: Northwestern University Pres, 1991.

LEAL, Aline. *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2018.

LEITE JR., Jorge. *Elementos para uma história do conceito de sadomasoquismo*. Relatório final da bolsa de Iniciação científica PIBIC-CNPq do Projeto “Repercussões de Sade”. São Paulo: PUC, 2000.

MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador*. São Paulo: All Books, 2006.

MATTOSO, Glauco. *O Estação Plural conversa com o poeta Glauco Mattoso*. 2017. (53 min 5s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=APavu7e4dug>>. Acesso em: 28 dez. 2019.

MATTOSO, Glauco. *Poesia vaginal: Cem Sonnetos Sacanas*. São Paulo: Hedra, 2015.

MATTOS, Elizângela Inocência. A presença de Sade na obra de Simone de Beauvoir. *Sapere Aude*. Belo Horizonte: v.3, n.6, p. 214-223. 2012.

MELO, Marília Loschi de. *A dor no corpo: identidade, gênero e sociabilidade em festas BDSM no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

MORAES, Eliane Robert. *Marquês de Sade, um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: Educ, 1992.

MOTA, Murilo Peixoto da. *Saindo do armário*. Da Experiência homossexual à construção da identidade gay. São Paulo: Fontenele Publicações, 2019.

- PHILLIPS, John. *The Marquis de Sade. A very short introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.
- RIAVIZ, Eduardo. *Sade em Lacan – uma ética da transgressão*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2000.
- SHAKTI, Agni. *Dicionário de fetiches e BDSM*. São Paulo: Matrix Editora, 2008.
- SOUSA, Rafaella Lemos dos Reis. *Glauco Mattoso: escrita e transgressão*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- SACHER-MASOCH, Leopold von. *A Vênus das peles*. São Paulo: Hedra, 2015.
- SADE, Donatien Alphonse François de. *The complete Marquis de Sade*. Nova York: Kensington Books, 2006.
- SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- SILVA, Vera Lucia Marques da. *Sob a égide do chicote: uma leitura acerca do amor na contemporaneidade*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2015.
- TEIXEIRA, Antônio Cláudio Engelke Menezes. A vanguarda conservadora: aspectos políticos e simbólicos do movimento LGBT. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, n. 7, pp. 63-80. 2010.
- THOMAS, Donald. *Vida e obra do Marquês de Sade, o filósofo libertino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- TELLES, Sérgio. Nota do organizador da coleção. MATTOSO, Glauco. *Manual do podólatra amador*. São Paulo: All Books, 206.

A INSERÇÃO DE ESCRITORAS MULHERES NA LITERATURA ERÓTICA: APORTES HISTÓRICOS E ANALÍTICOS

Marília Milhomem Moscoso Maia

INTRODUÇÃO

A mulher, durante séculos, foi submetida ao espaço do privado, do lar, do casamento e da criação dos filhos. Submetida ao marido, aos bibelôs, as bugigangas domésticas e até mesmo da história da exclusão. Como não refletir sobre esse anacronismo histórico? Como não pensar na ausência de mulheres em determinadas áreas como a Literatura e a História? Como não evidenciar certo mal-estar quando dentro da própria Literatura nos defrontamos com a condição feminina confinada às atividades relacionadas à reprodução e a própria satisfação sexual masculina? Como não falar do preconceito que as mulheres sofreram e ainda sofrem ao produzir um discurso de cunho sexual e erótico na literatura?

É verdade que historicamente, a Literatura, até bem recentemente, foi privilégio dos homens - falo isso, em parâmetros de autoria e de leitura -, às mulheres restavam o espaço da leitura de obras escolhidas à dedo para que não as influenciasse de maneira “negativa” em sua educação e reputação. As mulheres eram concebidas como seres inferiores e incapazes, ou seja, “criaturas irracionais, sem pensar próprio, que deveriam viver sob o controle dos homens” (TEDESHI, 2008, p. 123).

Quando a mulher desejasse publicar ou se ela tivesse talento para escrita restava o caminho do anonimato e/ou a escolha de um nome “masculino”. Entre o início do século XIX e meados do século XX para desafiar os preconceitos que faziam com que as mulheres não fossem bem vistas nas atividades criativas e literárias, diversas artistas e escritoras mulheres eram forçadas a assinar com nomes não-femininos. A lista de mulheres escritoras que adotaram essa prática é notória e, ao mesmo tempo,

lamentável¹, pois a mulher teria que renunciar a sua identidade social enquanto indivíduo para que seus livros fossem publicados e reconhecidos.

Assim, a história da exclusão da mulher dos meios literários e da Literatura é, sem dúvida, a história de uma luta: a da mulher para se reconhecer e ser reconhecida como escritora e autora. Insatisfeitas com esta situação e o surgimento de movimentos que buscavam a libertação da mulher sufocada e oprimida por um sistema que a desclassificava e a representava apenas como mãe, dócil e sem profissão, afluíram a defesa da igualdade de direitos e da busca por melhores condições de vida para as mulheres.

Esse movimento de ruptura com uma Literatura criada e dominada por homens que a princípio escreviam a partir de sua perspectiva e lógica, fez com que as mulheres ultrapassassem os limites do espaço privado pela situação marginal a que foram condenadas. Mulheres singulares: superaram os constrangimentos da sociedade e ganharam notoriedade nas Ciências, Artes e Literatura. Mas, este foi um caminho cheio de percalços, empecilhos, interditos e silêncios.

A mulher “conseguiu, com muito esforço, espaço na cena pública e passava a publicar sua produção, notadamente, desconstruindo a imagem construída e aceita pela sociedade” (ALVES, 2002, p. 92). A inserção da mulher como escritora e autora foi um verdadeiro avanço, pois elas preferiam investir em aspectos do texto como a total “despreocupação com a descrição da beleza física e do comportamento das personagens femininas, preferindo expressar os conflitos pelos quais conflitam o interior da personagem” (ALVES, 2002, p. 87).

¹ As irmãs Brontë (Charlotte, Emily e Anne) começaram a carreira literária usando nomes falsos Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente – e assim publicaram, em 1847, seus romances *Jane Eyre*, *Morro dos Ventos Uivantes* e *Agnes Gray*. *Sidonie Gabrielle Colette escritora francesa teve a sua primeira obra Claudinne assinada pelo seu marido Willy, pois este só a deixou publicar desde que ele assinasse o livro. Amandine Dupin escritora e romancista francesa do início do século XIX contribuiu significativamente para o movimento feminista assinava usando o nome de George Sand.*

Somente entre as décadas de 30 e 60, surgiram pensadoras como Simone de Beauvoir que, em meados, de 1949 publica o livro *O segundo sexo*, no qual sustenta a seguinte máxima do feminismo: “não se nasce mulher, se torna mulher” (BEAUVOIR, 1980). A filósofa francesa

descreve como a principal intervenção histórica que desde os antigos gregos, molda uma forma de pensar sobre a mulher. Nas variações da ciência à filosofia, do mito à literatura, da religião ao direito, evidencia-se no texto de Beauvoir uma familiaridade íntima, mesmo que com pouca preocupação em precisar suas fontes, com os limites e convenções históricos impostos à mulher pela cultura. (SANTOS, 2010, p. 115)

Simone de Beauvoir fez uma análise profunda e descreveu o processo opressor que pesa sob as mulheres. Para Beauvoir (1980), a mulher assumiu, ao longo dos tempos, o lugar do *outro*, cuja identidade é determinada pelo homem. No entanto, ela ainda constatou que, em pleno século XX, “no momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens” (BEAUVOIR, 1980, p. 15). Outra teórica importantíssima para os estudos feministas foi Joan Scott (1995) e sua compreensão de uso analítico e crítico da categoria gênero. A definição de gênero de Scott é extremamente útil por apresentar o “gênero como elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e como forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86).

As teorias e pesquisas produzidas por mulheres começam a ser publicadas com o objetivo de ampliar as percepções sobre os espaços historicamente destinados a mulher, “a invisibilidade, produzida a partir dos múltiplos discursos masculinos que caracterizam a esfera do privado, o mundo doméstico, como o verdadeiro universo da mulher” (LOURO, 1997, p. 17).

Estudos e pesquisas proporcionaram que os estudos feministas rompessem paradigmas, repensassem a centralidade masculina como legítima do saber, o fazer acadêmico e científico, além de subverterem e transgredirem o que a cultura masculina impôs durante séculos a mulher.

Pesquisas passavam a lançar mão, com cada vez mais desembaraço, de lembranças e de histórias de vida, fontes iconográficas, de registros pessoais, de diários, cartas e romances. Pesquisadoras escreviam em primeira pessoa. Assumia-se, com ousadia, que as questões eram interessadas, que elas tinham origem numa trajetória específica que construiu o lugar social das mulheres e que o estudo de tais questões tinha (e tem) pretensões de mudanças. (LOURO, 1997, p. 36)

O movimento feminista foi essencial para a produção de pesquisas e teorias que impactaram profundamente nas áreas científicas e de conhecimento, sobretudo na crítica literária e na Literatura. A produção literária foi profundamente influenciada por essas produções teóricas, nesse sentido, escritoras mulheres foram uma espécie de voz transgressora na Literatura e passam a publicar a partir de sua própria perspectiva, memórias e experiências.

MULHERES E A ESCRITA ERÓTICA: DO SILÊNCIO A INTERDIÇÃO

Alves (2002) afirma que a representação da mulher sempre esteve presente na literatura. A representação de modelos femininos sempre foi utilizada pelo escritor, isto é, pelo gênero masculino com o intuito de difundir ou preservar modelos hegemônicos cuja finalidade era domesticar o comportamento da mulher. A mulher sempre esteve presente na literatura representando modelos (mãe, filha, a virgem pura, a mulher recatada). No entanto, tais modelos e representações femininas eram sustentados por homens que escreviam a partir de sua perspectiva única e exclusiva. Ocorre que, frequentemente as mulheres internalizavam essas representações e modelos por acreditarem como verdadeiro esse modelo ideal de mulher de autoria masculina.

Foi através da literatura que imagens da mulher pura e da virgem destinada ao casamento foram difundidas. No Brasil, tal afirmação foram sustentadas nos romances de escritores brasileiros como José de Alencar, Bernardo Guimarães e Joaquim Macedo. “É, portanto, pelos romances que as mulheres do espaço doméstico leem às escondidas, que vai sendo

construído o seu comportamento e internalizado o seu destino” (ALVES, p. 86, 2002). Tais modelos foram essenciais para a sustentação de um legado patriarcal, pois a mulher vivia subjugada ao um sistema onde elas eram minorias. Essas representações e modelos duraram entre o século XVIII até o final do século XIX. Os romances dessa época eram verdadeiras cartilhas de moral e bons costumes femininos, pois os escritores descreviam arduamente como as mulheres deveriam se comportar e demonstrar certas qualidades (recato, inocência, pudor, etc.).

Os homens “assumiram o poder de ditar a representação que controlasse a imagem da mulher por um modelo idealizado” (ALVES, 2002, p. 87). Nesse sentido, no período de ascensão da burguesia é notável que grande parte dos escritores era do sexo masculino se empenhavam na construção de modelos femininos.

Na ascensão da burguesia eram os homens que se empenharam na construção de um modelo de mulher burguesa; na realidade construíram três tipos de comportamento (modelo): a mulher anjo, a mulher sedução (ambas aceitas pela a sociedade) e a terceira a mulher demônio, a excluída porque representava a mulher tentação. Esta exclusão que, inicialmente, podia designar a prostituta, no final do século XIX se amplia para, também, designar as mulheres intelectuais e todas aquelas que resistiam em sem comportar-se conforme o modelo idealizado e aceito pela sociedade burguesa. (ALVES, 2002, p. 87)

Todavia, irá ser o terceiro tipo de mulher, a mulher demônio, descartada pela sociedade, no século XIX, por ser prostituta ou por ser intelectual, a mulher que foge aos padrões femininos idealizados pela classe masculina que passará a ser escritora.

A mulher “conseguiu, com muito esforço, espaço na cena pública e passava a publicar sua produção, notadamente, desconstruindo a imagem construída e aceita pela sociedade” (ALVES, 2002, p. 92). A inserção da mulher como escritora foi um verdadeiro avanço, pois elas preferiam investir em aspectos do texto como a total “despreocupação com a descrição da beleza física e do comportamento das personagens femininas, preferindo

expressar os conflitos pelos quais conflitam o interior da personagem” (ALVES, 2002, p. 87).

Em 1940, Anaïs Nin escreve livros que posteriormente iriam se transformar em uma obra intitulada *Delta de Vênus*. Ela defende um estilo específico de escrita erótica, “uma defesa do próprio erotismo, como atividade de significação e subjetividade humana” (BORGES, 2010, p. 2). A escritora ainda defendia uma linha de pensamento constituída a partir da seguinte lógica: o erotismo como experiência interior, como:

mecanismos de ligação entre seres descontínuos, os quais por meio da relação erótica, procuram estabelecer uma relação de continuidade com o outro individual (com o qual se relacionam materialmente), mas também com o todo, com o cosmo. (BORGES, 2010, p. 2)

Anaïs Nin criticava incisivamente a escrita erótica de base masculina, a escritora “considerava que a linguagem adotada pelos escritores homens era inadequada para acessar a ‘caixa de Pandora’ da sensualidade feminina”. Embora, homens e mulheres sejam naturalmente distintos tanto anatomicamente quanto nos sentimentos, Anaïs Nin, acreditava que o gênero masculino não sabia escrever sobre sexo. “Faltava escrever a experiência das mulheres, faltava a voz das mulheres sobre a sua experiência erótica” (BORGES, 2010, p. 2).

Claro que, a inserção da mulher na literatura erótica como escritora foi um processo lento e gradual, pois historicamente toda a produção textual na literatura era feita por homens. Grande parte dos textos e dos discursos literários eram compostos por um corpo masculino, enquanto o corpo feminino era silenciado. Em outras palavras, “a voz que falava pela mulher era a voz masculina” (SANT’ANNA, 1993, p. 12). Essa marcação de um corpo feminino registrado pelo gênero masculino, é explicada por Affonso Sant’anna (1993), pelo simples fato de que o homem sempre foi sujeito do discurso e a mulher apenas objeto.

O homem nunca foi capaz de entender e descrever fielmente os sentimentos femininos, por exemplo, as grandes personagens femininas da literatura moderna foram descritas por mulheres porque nenhum homem

pode ou foi capaz de escrever a partir da perspectiva de uma mulher, de entender realmente suas necessidades, suas frustrações, sua condição de opressão, a sua luta por liberdade sexual e o direito ao trabalho.

No final dos anos sessenta, a mulher passa a escrever à sua maneira, “avançando nas discussões da condição feminina/identidade passando a escavar o passado e o seu próprio passado, formado pelo entrelaçamento da religião, do sistema patriarcal escravocrata e dos modelos que o domínio da burguesia construiu para a mulher” (ALVES, 2002, p. 99). Em se tratando de literatura erótica, sempre existiu um preconceito de que as mulheres não podem falar de sexo, muito menos escrever sobre suas experiências sexuais. Cassandra Rios (*apud* BORGES, 2010, p. 3), registra que se um homem escreve sobre sexo, ele é sábio e experiente. Se a mulher escreve, é ninfomaníaca, tarada.

A crítica literária dominada pelos homens não levava a sério os textos produzidos por mulheres, achava que estas produziam um discurso marcado pela inferioridade, baseada em uma lógica das diferenças entre os gêneros (masculino e feminino). Os textos eram julgados por critérios editoriais que respeitavam uma cultura de dominação masculina ancorada e afinada as instâncias sociais como escola, igreja, mídia e sociedade. Muitas escritoras foram silenciadas e interditas ao falar de seus desejos sexuais, suas experiências e vontades.

Até os dias atuais escritoras ainda denunciam a existência de um estigma sobre a literatura erótica feminina. Márcia Denser (2017) afirma que existe um silêncio generalizado na recepção do discurso sexual da mulher. Em uma entrevista concedida no ano de 2017, ao jornal O Globo, a escritora de *Diana Caçadora* e *Tango Fantasma* (2003) fala sobre o neoconservadorismo como uma espécie de censor invisível que tem contribuído significativamente em um prodigioso retrocesso de costumes e a volta da discriminação da mulher. Portanto, o homem pode falar abertamente sobre as suas conquistas e experiências sexuais, mas, a mulher, até hoje, não tem essa liberdade. Afinal, uma mulher falando sobre sexo não é algo louvável e muito menos “natural”.

VOZES TRANSGRESSORAS E A ESCRITA ERÓTICA FEMININA

Pierre Bourdieu (1995) destaca que a biologia e os corpos são espaços socialmente marcados pelas desigualdades entre os sexos, baseados na ideia de dominação masculina. A ruptura desse paradigma se mostra complexa, pois para o teórico elas se encontram inconscientemente na organização de nossos pensamentos e na linguagem. Sendo assim, historicamente, a figura feminina sofre com a incompreensão da sociedade no que diz respeito a sua identidade e feminilidade. Mesmo que tais paradigmas sejam combatidos por intermédio dos movimentos de luta, as mulheres estão condicionadas a naturalização da construção social dos corpos, de uma realidade sexuada e de princípios de uma divisão sexualizantes.

A cultura de dominação masculina impôs a mulher a domesticação de seus sentimentos e o recalque de seus impulsos sexuais. Talvez, uma das formas de ruptura do paradigma de uma sociedade e literatura, baseadas nos ideais de uma cultura de dominação masculina seria a ‘transgressão’. Foi, inicialmente, na década de sessenta, que as mulheres começaram a transgredir, a deixar a esfera privada para assumirem diferentes papéis na esfera pública. “A ideia da mudança social e revolução começam a levar a mulher a questionar o seu papel na sociedade” (KLAUSS & BELCHIOR, p.116, 2013). Por intermédio da literatura, a mulher passa a dizer o que antes nunca era falado, a partir de sua perspectiva única e de embate a uma cultura de dominação masculina.

Anos de repressão e de uma cultura falocêntrica, deixaram marcas na imagem da mulher. Nas décadas de 60, 70 e 80 “as mulheres assumem o papel de autores de seu próprio discurso” (KLAUSS & BELCHIOR, 2013, p. 116). Surge uma safra de mulheres que imprimem suas opiniões, sentimentos e seus desgostos reprimidos. A força de seus discursos e vozes passam a ser matéria para o desenvolvimento de uma literatura mais condizente com os seus sentimentos e desejos.

Márcia Denser, autora de *Diana caçadora*

mostra essa nova mulher que, dona de sua sexualidade e livre para fazer as próprias escolhas, se vê confusa e perdida entre os velhos padrões a que fora condicionada por tanto tempo – como todas as

mulheres – ou a transgressão destes valores para o encontro com sua verdade, com os seus desejos. (KLAUS & BELCHIOR, 2013, p. 116)

Escritoras brasileiras como Márcia Denser, Cassandra Rios e Hilda Hilst ganharam notoriedade e viveram “em um momento de transição do mundo moderno e seus valores e verdades absolutas para o pós-modernismo e toda a profunda transformação que chega abrangendo as diversas áreas da sociedade, tais como a arte, a filosofia e a cultura” (KLAUSS & BELCHIOR, 2013, p. 116).

Márcia Denser, Cassandra Rios e Hilda Hilst entraram na alma feminina. Utilizaram a sexualidade e o erotismo sem pudor. Suas obras nos apresentaram com o legado de personagens femininas que “mergulhavam de cabeça nos seus mais profundos questionamentos, em busca de sua verdadeira voz e espaço no mundo” (KLAUSS & BELCHIOR, 2013, p. 116).

Hilst chegou a reclamar da falta de reconhecimento como escritora. Em parte, também se aplica “o fato de sua obra não se afinar com nenhum movimento ou corrente literária de sua época” (DUARTE, 2001, p. 2). Outro ponto destacável da escritora é que talvez ela tenha sido a primeira a criar aquilo que hoje convencionalmente chamamos de trilogia. Ela publica a trilogia erótica, *O caderno rosa de Lori Lambi* (1990) *Contos d'Escárnio*, *Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), e depois *Bufólicas* (1992). Talvez, o único diferencial entre as trilogias atuais e a trilogia de teor sexual lançada por Hilda Hilst é que a escritora vendeu poucas tiragens, para época, foi considerado um fracasso de vendas. O máximo que a escritora conseguiu foi ter a sua obra traduzida na Itália e na França, além de causar a ira e o ressentimento por transgredir os valores sociais e morais da época.

Para escrever e publicar Cassandra Rios utilizava o pseudônimo de Odete. A escritora usava este recurso devido ao regime militar que censurou trinta e seis livros de sua autoria. A produção literária de Cassandra Rios surgiu em um contexto onde o sexo era considerado tabu, o prazer feminino era reprimido e a religião regia a moral e os bons costumes. Sua produção escrita tinha por tema o erotismo entre mulheres e os estereótipos existentes na sociedade brasileira culturalmente machista e heteronormativa. A escritora chegou a vender cerca de 3.000 exemplares em um ano, utilizando

uma forma direta e sexualmente explícita de escrever. Hoje, as obras impressas de Cassandra Rios são extremamente difíceis de serem encontradas.

CONCLUSÃO

A mulher também é sujeito do desejo, ela é capaz de dar palavras ao seu desejo, amar, sublimar e gozar. Assim, como o homem, ela capaz de assumir várias posições de sujeito do desejo. O sexo feminino teve a coragem de dar voz ao seu sofrimento e a infelicidade sexual e existencial, derrubando a convicção de que uma mulher só pode ser feliz casada, na segurança de um lar e exercendo seus atributos maternos.

As mulheres batalharam e foram autorizadas a se tornarem produtoras de seu próprio discurso, favorecendo assim a entrada da mulher na Literatura. Assim, as mulheres passaram a representar a si mesmas, a partir de uma lógica feminina que nunca foi compreendida pelo homem. No final do século XIX, as mulheres letradas passam a escrever e a publicar as suas confissões amorosas e sexuais em seus diários, o que contribuiu significativamente para a construção e busca de uma identidade feminina, diferentes dos discursos de submissão produzidos pelo homem (filósofos, romancistas, médicos, cientistas). A mulher passar de objeto para sujeito do discurso.

O avanço da sociedade e das técnicas de controle da natalidade, bem como a criação dos métodos contraceptivos (pílula e camisinha) proporcionaram a mulher separar o 'amor' do 'prazer', coisas que o romance de autoria masculina não sabia fazer até então. As mulheres conseguiram abandonar a condição de seres maternos, fadadas ao lar e a concepção única de gerar filhos. Emerge, então na sociedade e na escrita a representação de uma mulher sexuada, sedutora e não necessariamente voltada a maternidade.

Surge uma mulher que mostra toda a sua capacidade em participar ativamente na sociedade, na construção de obras culturais (livros, música, artes, ciências) e capaz de produzir uma linguagem própria de suas

experiências pessoais e sexuais. As vozes transgressoras femininas que não se permitiram calar proporcionaram o atual conhecimento sobre a literatura erótica e o surgimento de pesquisas e estudos na área.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivya. Imagens da mulher na literatura e na contemporaneidade in FERREIRA, Sílvia Lúcia (org). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Disponível em: <<http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/imagens.pdf>>. Acesso 19/07/2015.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*, v.I, II. Tradução Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BORGES, Luciana. *Literatura erótica de autoria feminina: questões de sexualidade e gênero*. Disponível em: <<http://www.congressohistoriajatai.org/anais2010/doc%20%2834%29.pdf>> Acesso 16/05/2015.
- DUARTE, Edson Costa. *Hilda Hilst: a poética da agonia e do gozo*, 2001. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/hilda_hilst_poetica_da_agonia.pdf>. Acesso 21/07/2015.
- KLAUSS, Vera Lúcia Teixeira & BELCHIOR, Roberta Oliveira. *Diana caçadora: o ato de transgredir na construção do sujeito feminino pós-moderno*, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/issue/view/1259/showToc>> Acesso 12/07/2015;
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*, 6 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.
- SANT'ANNA, Affonso. O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia, 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SANTOS, Magda Guadalupe dos. Simone de Beauvoir. Não se nasce mulher, torna-se mulher in Revista Sapere Aude, v. 1, nº 2, Belo Horizonte, p. 108-122, 2010.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* in Revista Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p.71-99, 1995.

TEDESHI, Antonio Losandro. *História das mulheres e as representações do feminino*. Campinas: Curt Nimuendajú, 2008.

ENTREVISTA

TORRES, Bolívar. Escritoras reclamam do estigma sobre a literatura erótica feminina in *Jornal O Globo*, 28 out. de 2017. Disponível em < <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/escritoras-reclamam-do-estigma-sobre-literatura-erotica-feminina-22001249> > Acesso 10/01/2020.

A CARACTERIZAÇÃO DA PASSIVIDADE NA PERSONAGEM FEMININA DE VIÉS ERÓTICA: UMA ANÁLISE NA OBRA *CAMINHOS DE AFRODITE – EM BUSCA DO PRAZER*, DE CAMILA MOREIRA

Elaine Domingos Rodrigues da Silva

INTRODUÇÃO

O querer é libertador, renova suas forças contra a passividade que intimida e aprisiona.

Pedro Antônio de Oliveira

Ainda que permeada de tabus e cercada de questionamentos e conflitos de semiologias, a literatura de viés erótica está longe de ser uma novidade. E engana-se quem pensa isso, pois, na verdade, mesmo que de maneira sutil, o erotismo vem sendo construído e apresentado nas narrativas há vários séculos, como na lírica de Safo de Lesbos, do século VII a.C., e em *O Banquete*, de Platão, do século IV a.C.

Pode-se inferir que a vertente erótica, como qualquer outra vertente da literatura, foi apenas passando por transformações com o tempo, tendo em vista o contexto histórico e sociocultural do escritor e do público leitor que receberia esse tipo de narrativa.

Justifica-se, portanto, um debruçar cronológico nesta pesquisa, a fim de entender melhor essa vertente, bem como as transformações sofridas, as nomenclaturas, as semiologias destinadas e os conflitos gerados sobre elas, buscando conhecer seus precursores e o alavancar entre os escritores nacionais.

Tem-se como objetivo geral, explicitar a caracterização da passividade da personagem feminina – tanto física, como emocional e/ou social – na narrativa de viés erótica. E como objetivo principal, encontrar essa passividade no ponto de enunciação do *corpus* escolhido, seja de

maneira exposta, velada ou, até mesmo, figurada para ser bem aceita pelo receptor do discurso.

A relevância desta abordagem se dá pelo atual e significativo crescimento do número de escritores e leitores adeptos da narrativa de cunho erótico, sobretudo mulheres. Entretanto, há a hipótese de que estas mulheres, mesmo que em um rompimento com a ideologia de opressão feminina de uma sociedade tradicional, ainda tragam ecos deste discurso patriarcal na representação de si e de sua própria sexualidade em sua escrita. Por esse motivo, o *corpus* a ser analisado é o romance *Caminhos de Afrodite – Em busca do prazer* (2016), da autora Camila Moreira, tendo como fundamentação teórica principal Eliane Robert Moraes (2017), Mary Del Priore (2011), Dominique Maingueneau (2010), Sarane Alexandrian (1993) e outras referências de apoio.

A LITERATURA ERÓTICA

A literatura erótica é um gênero literário que possui em sua escrita o erotismo como temática, comumente encontrado em romances, contos e poemas, podendo também emergir entre outros gêneros textuais. O termo erotismo, que costuma vir associado à libido, denota e conota tudo o que tem relação com a sexualidade, como uma manifestação ou representação explícita, podendo ser relacionado ao amor lascivo. Ao que Moraes (2017a) afirma,

erótico é aquele texto que erotiza toda a experiência que está contando. Ou seja, não é o texto que tem uma cena erótica, mas sim aquele que acaba erotizando todas as cenas ou quase todas, em que vê o mundo pelas lentes do erotismo [n.p.]

O texto considerado erótico também pode ser visto como uma pornografia envergonhada, aquele que valoriza a descrição dos prazeres sexuais “em função de uma ideia do amor ou da vida social” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 08), enquanto a pornografia em si é mais explícita, muito embora ambos tenham o mesmo intuito, o de provocar um

efeito previamente determinado no leitor, permitindo-lhe a fuga das restrições da realidade. Ao que Maingueneau (2010) afirma,

A distinção entre pornografia e erotismo é atravessada por uma série de oposições [...]: direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, matéria vs. espírito. (p. 31)

Cabe ressaltar que o termo pornográfico, do Grego *pornographos*¹, que significa ‘aquele que escreve sobre prostitutas’, apareceu pela primeira vez em meados do século II d.C. em *Diálogos das Cortesãs*, de Luciano, em que são narradas histórias sobre prostitutas e orgias, com detalhes realistas. Já daí parte a condenação à pornografia, visto que, o adjetivo assumiu um caráter pejorativo, usado para desqualificar tudo que esteja associado a ele. Entretanto, Alexandrian (1993, p. 20) defende que “tudo que é erótico é necessariamente pornográfico”, enquanto que o obsceno “rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas”.

Através dos tempos, obras com essa temática podem ser conhecidas como literatura erótica, pornográfica, obscena, libertina e, recentemente, desde a maior inserção de mulheres neste campo editorial, também já têm sido nomeadas como literatura feminina. Entretanto, o que as define e/ou conceitua, na verdade, é a evolução e aceitação das sociedades vigentes.

Embora nunca tenha sido uma temática muito bem vista pela sociedade, tampouco por estudiosos, o erotismo é o tema mais antigo da Literatura, atingindo seu ápice em três momentos históricos: primeiro, na Antiguidade Clássica, depois, com os libertinos franceses e na atualidade, tendo em comum “a liberdade sexual existente na sociedade de cada uma dessas épocas” (VICENTE, 2006, [n.p.]).

¹ Forma-se por PORNE = prostituta (originalmente “comprada, trocada”, de PERNANAI = vender), mais GRAPHEIN = escrever (PALAVRA, 2017).

Da Antiguidade Clássica, pode-se destacar, na Grécia, *O Banquete*, de Platão, de meados de 385-380 a.C., considerada a obra mais antiga de cunho erótico publicada, e *Ars Amatoria*, de Ovídio, entre os séculos I a.C. e I d.C.; E escrito na Índia, no século II d.C., o *Kama Sutra*, de Vatsyayana. Cabe ainda citar aqui a lírica de Safo de Lesbos, nascida provavelmente no final do século VII a.C., tendo seus textos reunidos em dez livros no século III a.C. pelos eruditos alexandrinos, edição que não sobreviveu ao início da Idade Média, restando apenas fragmentos e um único poema completo (BORGES, 2010, [n.p.]).

O erotismo esteve presente na Antiguidade Pagã e Clássica desde a oralidade, como os hinos licenciosos nas celebrações de culto do falo², em que os gregos, em procissões, entoavam cantos fálicos e trocavam chistes obscenas rituais, o que abriu caminhos para a liberdade de expressão literária; e foi destas festas que nasceu a comédia grega. Já a prosa erótica partiu dos contos milésios orais³, que Aristides de Mileto reuniu no livro *Milesiarcas*, no século II a.C. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 11 e 17).

Dentre os libertinos franceses, no século XVIII, pode-se destacar Danatien-Alphonse-François, conhecido como Marquês de Sade, autor de *Juliette* e *Nouvelle Justine*, que se entregou ao sexo brutal após a perda da amada, tendo sido acusado de estupro e orgias com flagelação; daí derivou-se o termo Sadismo, que denota a excitação e prazer provocados pelo sofrimento alheio. Também, Restif de La Bretonne, o autor de *Anti-Justine* ou *As delícias do amor*, que se contrapõe às ideias sádicas do Marquês (VICENTE, 2006, [n.p.]).

Do início do século XX à atualidade, é possível destacar, internacionalmente, Anaïs Nin, Clarice Lispector, Maurice Charney, Yoko Ogawa, entre outros; no Brasil, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Adelaide Carraro, Márcia Denser, Cassandra Rios (pseudônimo de Odete Rios) e Hilda Hilst, mais conhecida por ter rompido com sua

² Festas anuais em honra de Dionísio, deus do vinho e da *hybris* - a embriaguez, o excesso.

³ Historietas sobre os costumes lascivos dos habitantes de Mileto.

escrita polida e escandalizado os defensores da literatura *séria* ao adentrar a temática obscena (BORGES, 2010, [n.p.]; DURIGAN *apud* VICENTE, 2006, [n.p.] – grifo meu).

Evidencia-se que, como em quase toda a literatura e narrativas históricas, a prosa erótica foi, predominantemente, marcada pela autoria masculina até início do século XX, onde se deu início as primeiras manifestações feministas, como a luta pelos direitos sufragistas⁴, em busca da voz silenciada, partindo de questionamentos íntimos de suas realidades sociais (DEL PRIORE *apud* SILVA, 2008, p. 225).

No Brasil, as produções textuais admitindo o erotismo como expressão literária – seja erótica, pornográfica ou obscena – ganhou evidência a partir do surgimento do Modernismo, com a Semana de 22, e seguiu as características do movimento, buscando agregar elementos regionais, folclóricos e populares, sobretudo a linguagem coloquial do cotidiano, considerando “as formas mais ‘rebaixadas’ da língua”. No entanto, a presença da autoria feminina em meio a essas produções iniciou somente em meados de 1940 (MORAES, 2008, [n.p.]; BORGES, 2010, [n.p.]).

A PROSA ERÓTICA DE AUTORIA FEMININA

A escrita erótica feminina busca sempre transgredir e desconstruir a imagem canônica – e de gênero – do feminino que permeia a história, e que pode ser vista na quase ausência da voz feminina, por alguns séculos, tendo relação principal com questões sociais e culturais das sociedades vigentes. Isto é,

A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará

⁴ O sufrágio: direito de votar em eleições políticas. Diversas campanhas foram realizadas para garantir às mulheres da Inglaterra e dos Estados Unidos algo então inédito para elas (ESTRANHO, 2017).

de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais. [...] A relação entre literatura e sociedade não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica). (CARPEAUX, 1978 *apud* BOSI, 2002, p. 7)

Para Bosi (2002, p. 10), a ficção literária é produto do processo cultural de maneira muito particular e intermitente, e “podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negação das convenções dominantes de seu tempo”.

A prosa escrita por mulheres, sobretudo os romances – neste caso, permeados por teor erótico –, desde sua origem, foi transgressora às convenções determinadas pelas sociedades, refletindo os questionamentos ao que ditavam como imoral ou proibido. Esse rompimento com as noções de feminilidade e a problematização sobre os gêneros sempre foram vistos como exceção e má conduta. Isso pode-se constatar nas vidas e obras das mulheres precursoras dessas narrativas.

A marquesa de Mannoury d’Ectot, nascida Henriette N. Le Blanc, mais conhecida pelo pseudônimo Vicomtesse de Coeur-Brûlant, foi a primeira romancista erótica. No Segundo Império⁵, viveu perto de Argentan, na Normandia, e durante a Terceira República, viúva e arruinada, abriu uma agência matrimonial e escreveu três romances expondo grandes damas do reinado de Napoleão III (ALEXANDRIAN, 1993, p. 290).

Marie-Amélie Chartroule, também durante a Terceira República, uma mulher de letras, provocativa, vestia-se de homem e usava o nome de Marc de Montifaud – ato proibido à época. Em 1877, foi indiciada por

⁵ Regime monárquico implantado por Napoleão III, na França, de 1852 a 1870, entre os períodos históricos da Segunda República e da Terceira República.

atentado aos costumes e, nos anos seguintes, teve seus romances condenados como imorais e colocados no Inferno da Biblioteca Nacional, logo sendo retirados por não merecerem essa *honra* (Idem, *ibidem*, p. 292 – grifo meu).

A transição entre os séculos XIX e XX foi feita por Marguerite Aimery, sob o pseudônimo Rachilde – autointitulada como “homem de letras” – que, além de se vestir de homem, “considerava as mulheres como seres inferiores”. Condenada a um ano prisão e dois mil francos de multa, foi acusada por dezenove artigos, entre eles por ter inventado “um vício novo” ao trazer em um romance a “história de uma moça que se casa com um invertido⁶ que se disfarça de mulher e a engana com um homem” (Idem, *ibidem*, p. 292).

No início do século XX, houve pretensões literárias em um grupo de lésbicas, das quais esperava-se um romance audacioso, com confissões libidinosas de tirar o fôlego. No entanto, foram discretíssimas, trazendo paixões castas. Entre elas, Liane de Pougy, Natalie Clifford-Barney e Renée Vivien. Esta última, militante do Safismo⁷, chegou a confessar suas preferências sexuais, mesmo que metaforicamente (Idem, *ibidem*, p. 293-296).

Ainda, as que Alexandrian (1993, p. 297-304) intitula “uma trinca de rainhas”, Colette, Lucie Delarue-Mardrus e Renée Dunan. Estas que, além de assumirem e falarem abertamente sobre a homo e bissexualidade feminina, abordavam em seus romances temas como frigidez e a não satisfação sexual em matrimônios. Foram escritoras talentosíssimas, não só indo além do limite permitido pela indústria editorial como também faziam uso de expressões que, até então, julgava-se reservadas aos homens.

O ponta pé inicial para as romancistas modernas foi dado por Anaïs Nin que, após um casamento fracassado, vai para a França, em 1931, onde

⁶ Termo depreciativo para homossexual (PRIBERIAM, 2017).

⁷ Homossexualidade feminina; o mesmo que lesbianismo ou tribadismo (PRIBERIAM, 2017).

publicou um ensaio sobre D. H. Lawrence⁸ e conheceu Henry Miller e sua mulher June, o que estimulou sua carreira. Escritora surrealista, só não participava das atividades do grupo de Paris por sua timidez. Ainda assim, em 1940, voltando a Nova York, soube a respeito de um colecionador que propôs pagar um dólar por página para que Miller, indisposto a aceitar, escrevesse histórias eróticas só para ele, e Anaís decide escrever em seu lugar. Muitos desses textos, recusados pelo exigente colecionador, foram publicados em duas coletâneas, *Delta of Vênus erótica* e *The Little Birds* (Idem, ibidem, p. 305-307).

Anaís Nin já revelava consciência do traço e escrita masculina presente na tradição literária do texto erótico, contudo, considerou que essa linguagem era inadequada para imprimir a sensualidade feminina e, também, que as mulheres ainda não haviam aprendido como escrever sobre isso. Faltava essa voz feminina para escrever sobre suas experiências eróticas, suas próprias perspectivas, de forma natural, sem se limitar à imutabilidade das construções discursivas (BORGES, 2010, [n.p.]).

PRECURSORAS BRASILEIRAS: O DESPONTAR DE UM NOVO PAPEL SOCIAL

No Brasil, por volta dos anos 40 do século XX, algumas escritoras lançaram-se ao desafio da escrita de ficção erótica. E, já aquecidas pelos movimentos feministas que emergiam entre várias sociedades mundiais, tal e qual as escritoras internacionais, puseram-se a transgredir as imposições do sistema patriarcal que lhes destinava aos espaços domésticos.

Cassandra Rios – pseudônimo de Odete Rios –, entre as décadas de 1940 a 1980, em meio à Ditadura Militar, escandalizou a sociedade brasileira com seus textos, sendo duplamente transgressora, ao abordar temas

⁸ Escritor modernista inglês que abordava temas considerados controversos para o início do século XX, como a sexualidade e as relações humanas com características destrutivas (ALEXANDRIAN, 1993, p. 343-351).

relacionados à sexualidade e enfatizar a criação de personagens homossexuais. No entanto, coexistiu, entre ela mesma e sua *persona*⁹ autoral, em um nomadismo identitário (BORGES, 2010, [n.p]).

Adelaide Carraro teve suas obras marginalizadas e desvalorizadas pela crítica acadêmica, e normalmente rotuladas como paraliteratura, por tematizar a sexualidade e os escândalos políticos em que se envolveu, numa mescla de ficção e autobiografia. Foi chamada *Escritora Maldita* e perseguida pela censura no auge Ditadura, apesar disso, teve um público leitor que, ainda que de esferas bem menos valorizadas, garantia-lhe uma grande vendagem (Idem, ibidem, [n. p.]).

Márcia Denser, à década de 1980, foi a voz da nova mulher com relação ao erotismo e a sexualidade feminina, assumindo naturalmente “a necessidade, a urgência e a liberdade da prática sexual”, por meio de suas personagens ativas e conscientes na busca da satisfação pessoal, sem associar sexo a relações de afetividade. Seus contos foram caracterizados como ficção sexual; termo usado quando nem o termo erótico e nem o pornográfico se adequam, pois, ainda que o sexo se encontre no núcleo narrativo, distancia-se das características de ambos os gêneros (Idem, ibidem, [n.p.]).

Hilda Hilst, conhecida por romper com sua escrita polida, ao publicar sua *Trilogia Obscena*, escandalizou os defensores da literatura dita séria ao adentrar essa temática, tendo o hibridismo textual como uma marca em sua narrativa, com o objetivo de evidenciar seu descontentamento com relação aos editores e público leitor de uma sociedade que favorecia o banal e descartável. Seus textos se enquadraram à ficção pornográfica, recuperando a ideia de depravação, degeneração, corrupção e perversão, ao mesmo tempo em que trouxe à tona a relação, pouco frequente, entre pornografia e autoria feminina. (Idem, ibidem, [n.p.]).

⁹ Personalidade que o indivíduo apresenta aos outros, mas que geralmente esconde os verdadeiros pensamentos e sentimentos, segundo a teoria de C. G. Jung; uma identidade ou caráter assumido (PRIBERIAM, 2017).

Cabe aqui ressaltar que, até o início da década de 1950, a sexualidade feminina era ignorada e, até mesmo, rejeitada pela sociedade. À mulher de família, cabia o espaço familiar e doméstico, a submissão ao pai, depois passada ao marido, o cuidado dos filhos, e a passividade diante da liberdade masculina. O sexo conjugal servia apenas à procriação, sem intuito de dar e receber prazer. A mulher *leviana*, sim, era olhada e desejada pelos homens com o intuito de satisfação carnal. Ao homem, cabia a responsabilidade de prover o sustento da família e o direito a não ser perturbado ou questionado sobre suas aventuras sexuais, frutos da chamada poligamia natural (DEL PRIORE, 2011, p. 159-169 – grifo meu).

Mesmo com tantas imposições de regras e diversas advertências, houve as pioneiras a romper com os padrões estabelecidos, como Del Priore (2011, p. 165) relata, “estas transgrediam fumando, lendo coisas proibidas, explorando sua sexualidade nos bancos dos carros, discordando dos pais e... abrindo mão da virgindade, e por vezes do casamento”. A moral sexual tornava-se mais flexível, a união estável passava a ser menos repudiada e começava-se a acreditar que amor e prazer podiam estar lado a lado.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a chamada revolução sexual despontou; Período também conhecido como Anos Rebeldes, marcado pela Tropicália, um dos movimentos artísticos mais importantes da época. A democratização da beleza surgia junto à busca do bem-estar, e indo de encontro às tensões e frustrações por não encontrar. Concebia-se a intolerância à doença, à fragilização dos corpos e ao envelhecimento. Sexualidade e saúde se atrelavam. Com a chegada da pílula anticoncepcional, o direito ao prazer se instaurou e, livres da sífilis e ainda longe da aids, ampliava-se os experimentos sexuais dos jovens.

O rock and roll – feito sobre e para adolescentes –, com sua batida pesada, sonoridade e letras, indicava a rebeldia frente à autoridade e valores do mundo adulto. Exportava-se a ideia de paz, sexo livre e drogas como libertação da mente, assim como multiplicavam-se festas, festivais de música

e atividades esportivas em meios estudantis. Antes proibidos, os palavrões passaram a ser corriqueiros e a propagação de boates e clubes noturnos deixava moças e rapazes cada vez mais desprendidos. Vozes como a de Erasmo Carlos¹⁰ e as Frenéticas¹¹ representavam a adaptação a um mundo esforçadamente novo e rebelde. Como pano de fundo, o Golpe Militar e outros tantos fatos que agilizaram as mudanças do cenário nacional (*Idem, ibidem*, p.175-177).

Durante a Ditadura Militar, entre os anos de 1964 a 1985, a sociedade brasileira, principalmente nas grandes cidades, paradoxalmente, viveu a ruptura e a repressão. A sexualidade deixava de ser um imenso tabu, iniciava o reconhecimento da capacidade feminina de gozar e ter orgasmos, multiplicaram-se os Motéis, os *pornoshops* começaram a se instalar, as chanchadas logo deram espaço às pornochanchadas¹², os meios de comunicação e a cultura de massa (música, literatura, cinema, revistas etc.) exibiam, abordavam e difundiam questões e representações sexuais. Em contrapartida, opressão, censura, perseguições e a resistência por parte de intelectuais, estudantes e artistas, levando a prisões, tortura e exílio. Contudo, mesmo “aos trancos e barrancos, discutia-se um novo modelo de feminilidade, mas, também, de masculinidade” (*Idem, ibidem*, p.178-179).

CAMILA MOREIRA: UM SÚBITO SUCESSO NACIONAL

Camila Moreira de Oliveira, autora do *corpus* escolhido, é uma jovem escritora do novo cenário da literatura erótica brasileira, formada em Direito e residente de Lucas do Rio Verde, município de Mato Grosso.

¹⁰ Cantor, compositor, músico multi-instrumentista e escritor brasileiro.

¹¹ Grupo vocal feminino brasileiro, formado por seis integrantes, que surgiu em 1976 no Rio de Janeiro, no auge do sucesso das discotecas no Brasil.

¹² Gênero de filme popular de baixíssima ou péssima qualidade conceitual, formal e cultural, caracterizados por cenas de nudez e diálogos mesclando pornofonia e humor escatológico (DEL PRIORE, 2011, p. 186).

Nascida em Jaraguá, município de Goiás, em 27 de abril de 1988, é filha de Almir de Oliveira e Silvia Helena Moreira de Oliveira, e tem uma irmã seis anos mais nova. Foi a primeira da família dos pais, ambos semianalfabetos, a concluir uma faculdade. Como leitora, foi desperta pela obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que se tornou uma de suas principais referências da literatura brasileira, junto a Cora Coralina. Atualmente, divide seus dias entre amar, cuidar muito do filho e escrever¹³.

Após o fim de um relacionamento, iniciou na escrita como um hobby, nas horas vagas, no final de 2013, e, influenciada por amigas de um grupo de leitoras de uma rede social, disponibilizou seus textos em uma plataforma de publicação e leitura gratuita, alcançando mais de duzentos mil leituras. Logo, lançou-se à autopublicação com seu romance *O Amor não tem leis* e acabou chamando a atenção de uma grande editora pela venda de mil e quinhentos e-books e por ter ficado por uma semana em primeiro lugar dos mais vendidos no site (ALMEIDA, 2014, [n.p.]).

Até o momento, publicou sete obras, ultrapassando sessenta mil exemplares vendidos somente com as três primeiras, o que mostra a repercussão que conquistou, inclusive internacional, sendo citada no jornal americano *The Washington Post* (PHILLIPS, 2014).

As mulheres brasileiras, como ela, estão cada vez mais desafiando essas noções. O país está repleto de literatura sexualmente explícita – 200 mil leem online o romance erótico “O Amor Não Tem Leis”, da escritora iniciante Camila Moreira, de acordo com o maior jornal do Brasil, *Folha de S. Paulo*.¹⁴ ([n.p.] – tradução livre)

Em seus enredos, além do erotismo, a autora traz à tona diversos temas do cotidiano nacional, como o preconceito social, racial e de gênero, a

¹³ Dados atualizados, gentilmente cedidos e autorizados pela autora.

¹⁴ Brazilian women such as she are increasingly challenging these notions. The country is awash with sexually explicit literature — 200,000 read online the erotic romance “Love Has No Laws”, by first-time writer Camila Moreira, according to Brazil’s biggest newspaper, the *Folha de S. Paulo* (PHILLIPS, 2014, [n.p.]).

violência doméstica, conflitos familiares, dependência química e distúrbios psicológicos, sexualidade, entre outros. Além disto, podemos perceber certas marcas em suas narrativas, como questões e reflexões atreladas ao empoderamento e à conquista da liberdade sexual feminina.

CAMINHOS DE AFRODITE – EM BUSCA DO PRAZER: UMA ANÁLISE

A escolha do *corpus* se deve, não só pela autoria feminina e por abarcar rica e amplamente a temática, mas também pelo fato da ambientação nacional e por trazer um enredo que reflete bem, e de forma significativa, a sociedade atual em que vivemos.

Nessa obra, Camila Moreira traz, através da metanarrativa, a protagonização de duas mulheres distintas. Vanessa Sartore é uma autora de sucesso, casada com Thiago e mãe da pequena Lívia, e trabalha para uma editora que espera que ela apresente um romance erótico com enredo totalmente novo, surpreendente. No entanto, com a pressão de um prazo de entrega apertado, ela passa por um bloqueio de escrita. Logo, decide se aventurar pela internet em busca de algo que lhe chamasse a atenção e trouxesse inspiração, onde acaba se deparando com salas de bate-papos virtuais. Receosa com o que o marido pensaria ela recua, porém, na noite seguinte, ao vagar novamente pela internet, rende-se à ideia. Para não ser reconhecida, escolhe o *nickname* (pseudônimo) Atena¹⁵ e, em bem pouco tempo, depara-se com a intensa e misteriosa Afrodite¹⁶, que fará confissões, revelará segredos e narrará suas aventuras sensuais e sexuais, a fim de contribuir com a busca inspiradora da autora, além de proporcionar várias

¹⁵ Na mitologia grega, também conhecida como Palas-Atena, filha de Zeus e Métis, é a deusa da sabedoria, da guerra, das artes, da estratégia e da justiça. Os Romanos a chamavam de Minerva (LIMA, 2017, [n. p.]).

¹⁶ Na mitologia grega, a deusa do amor, da beleza e do sexo, correspondente a Vênus da mitologia romana. Sua origem é controversa, porém, para Homero, a mais convencional, era filha de Zeus e Dione.

reflexões e, até mesmo, ensinamentos sobre a liberdade amorosa e sexual feminina.

Olho para o teto e tento me convencer de que vou conseguir. As cobertas pesam sobre meu corpo. Eu me apego à esperança de que esse bloqueio seja passageiro. Mas então uma onda de ansiedade me atinge, e tenho vontade de gritar, espernear, chorar. *Vontade de fazer um escândalo!* (p. 09 – grifo da autora)

Já nesse primeiro parágrafo é possível perceber que Vanessa Sartore é a personificação da luta diária de uma escritora nacional contemporânea, tendo que lidar com múltiplas tarefas, cobranças e frustrações, mas também o orgulho e amor pelo que faz, o que se confirma no trecho a seguir.

A literatura passa por uma grande transformação. Nunca em toda a história tantos livros foram lidos. Existem gêneros e opções para todos os gostos. O orgulho da profissão que escolhi preenche o meu peito, mas o fato de precisar colocar os dedos para trabalhar – o mais rápido possível – acaba com a minha criatividade. Como se essa obrigação de escrever bloqueasse minha alma, impedindo que as histórias surjam (p. 11).

Embora seja transgressora pela literatura erótica que escreve, em que ela mesma diz “pura ficção, criada pela minha imaginação” (p. 17), ao mesmo tempo, Vanessa nos é apresentada naturalmente em âmbito doméstico e familiar. Quanto a representação nesse espaço, Zolin (2015, p. 203 e 204) explica ser “uma espécie de obediência velada aos padrões dominantes, responsáveis pela organização do mundo a partir das estruturas invariáveis [...] acerca da dominação masculina”. Pode-se atribuir isso aos ecos dos discursos patriarcais ainda impregnados na memória coletiva social.

Quando o assunto é o papel e espaço social feminino, cabe considerar que a sociedade brasileira atual se divide em três camadas. A primeira, é a parte que vive, defende e/ou dissemina, conscientemente ou

não, a visão e cultura patriarcal que restringe a mulher ao contexto doméstico e familiar e à submissão e passividade diante da autoridade masculina; A segunda, é a parte que transgride e/ou apoia que *lugar de mulher é onde ela quiser*¹⁷, que tem autonomia sobre seu ser e, também, sobre sua sexualidade; E a terceira, a que se mantém neutra ou que acaba absorvendo um pouco das anteriores, o que pode gerar reflexões, questionamentos e, até mesmo, atitudes contraditórias. E é nesta última camada em que se enquadra as características da personagem Vanessa.

Um ponto bastante relevante, que pode ser atribuído às memórias dos discursos patriarcais, é caracterizar a liberdade sexual feminina como compulsão, ninfomania, enquanto o mesmo comportamento em um homem é visto apenas como poligamia natural. Isso se dá com a personagem Afrodite, como ela mesma conta:

AFRODITE diz:

Não diga nada. Apenas leia sem julgamentos.

Frequento esta sala de bate papo por orientação do meu terapeuta. Segundo ele, a interação com outras pessoas que sofrem do mesmo vício pode me trazer alívio. Ele acredita que, se eu revelar minhas frustrações, talvez eu me cure.

Do que eu sofro?! Humpf!!!

De nada, mas o doido do dr. Wagner me diagnosticou com compulsão sexual, ou seja, para ele sou viciada em sexo, uma ninfomaníaca.

O que é uma babaquice sem tamanho. Eu gosto de sexo, mas daí a ser viciada é outra coisa.

Não é porque meu corpo se acende facilmente com um toque, uma palavra ou até mesmo um olhar que sou uma maluca descontrolada. Simplesmente não me prendo a certas amarras impostas pela sociedade. Sou livre e desimpedida. Faço o que quero e quando quero. Afinal, ninguém paga minhas contas! (p. 25)

¹⁷ Frase que deu nome ao livro de Patrícia Lages, publicado pela editora Vida Melhor, 2016.

E é neste ponto onde pode-se encontrar a maior marca de passividade, tanto social como emocional, justamente na personagem Afrodite que, ao mesmo tempo em que verbaliza a recusa do diagnóstico, também acata a recomendação do especialista para o tratamento de seu “vício” e, em seguida, demonstra certa aceitação ao descrever o que sente.

Gosto de me relacionar, de me conectar com o outro de forma única. Isso nem sempre inclui sexo, às vezes um beijo pode causar tantas sensações quanto uma transa, mas confesso que o cheiro do sexo me incendeia. Sabe aquele cheiro que te embriaga, te domina, te deixa em transe, sem rumo?

Pois é, acho essa atmosfera fascinante. Meus sentidos se aguçam, minhas pernas tremem e minha pele entra em frenesi, em um arrepio constante. Um cheiro que desperta em mim uma voracidade, uma fome incontrolável. (Fome de prazer, p. 25)

O termo ninfomania (ou furor uterino), é válido frisar, vem desde o século XIX, segundo Del Priore (2011, p. 90), em que médicos “examinavam mulheres cujas infidelidades ou amores múltiplos se distanciavam da ordem e da higiene desejada”. Isto é, mulheres que sentiam desejo ou prazer sexual, que demonstrassem “vivacidade precoce e linguagem livre”, eram vistas como anormais e chamadas ninfomaniacas.

Outro ponto, não menos importante, é relacionar a liberdade sexual feminina a fatos que possam ter marcado íntima e cruelmente a vida de uma mulher, como a violência sexual. E isso fica evidenciado em um dos diálogos virtuais entre Atena (Vanessa) e Afrodite.

ATENA diz:

Eu me comprometi a vir desarmada de preconceitos.

E não posso deixar de dizer que te acho uma mulher corajosa.

AFRODITE diz:

Às vezes, a fraqueza se disfarça de coragem para trazer uma força que não possuímos.

ATENA diz:

Como começou?

A intimidade que já existia entre nós me deixou à vontade para fazer a pergunta.

AFRODITE diz:

Não, eu não fui estuprada. Mas isso é história para outro dia. Você deve ter alguém te esperando. Eu já falei, quer dizer, escrevi demais por hoje.

A resposta me alivia, pois não sei se conseguiria lidar com um relato de violência sexual. (p. 58-59)

A resposta direta de Afrodite denota que não há surpresa diante do questionamento e que, muito provavelmente, já deva ter se deparado com essa forma de associação outras vezes. Em contrapartida, o alívio de Atena (Vanessa) demonstra que, mesmo não tendo sido direta em sua pergunta, presumivelmente, ela chegou a cogitar essa hipótese.

Afrodite chega a confessar que tem seus receios quando diz, “tenho medo de experiências que marcam mais o outro do que a mim a mesma”, entretanto, de certa forma, ela foi marcada, e, em outro diálogo com Atena nos evidencia o porquê de seu comportamento.

ATENA diz:

Minha primeira vez foi horrível. Eu gritei muito. Tivemos que parar duas vezes e depois tive que lavar toda a roupa de cama antes de minha mãe chegar.

AFRODITE diz:

Nada de estrelas e sinos.

ATENA diz:

Nada de estrelas e sinos... E o PH?

Fiz a inevitável pergunta.

AFRODITE diz:

Na semana seguinte marcamos de nos encontrar, mas minha avó faleceu um dia antes. Fiquei um mês no interior. Quando voltei, o pai da Duda havia sido transferido para outro estado. PH foi junto, pois havia conseguido transferir a faculdade. Naquele tempo, manter o contato com as pessoas era mais difícil. Nos falamos mais algumas vezes. Na última, ele me disse que estava namorando. Nunca mais o vi.

ATENA diz:

Você acha que teriam futuro?

Levou alguns segundos a mais do que o normal para a resposta chegar, como se ela estivesse pensando no que responder.

AFRODITE diz:

Não sei. Daquele dia em diante, transei com cada cara que se mostrou disponível para me comer. Virei a vadia do colégio e, provavelmente, Pedro Henrique não se sentiria bem ao lado da garota que decidi ser. Prefiro assim. Continuarei a pirralha que ele tanto gostava. (p. 144-145)

Em linhas gerais, a autora conseguiu, com maestria, trabalhar a metanarrativa em primeira pessoa ao trazer a narrativa de Vanessa, permeada com os diálogos virtuais, e inserindo as narrativas de Afrodite, em forma de contos.

Embora essa obra se enquadre perfeitamente à literatura erótica, quanto ao gênero, pode-se dizer que é um romance que baila entre o erótico e o pornográfico, mas que também brinca sorrateiramente com o obsceno.

O erótico pode ser percebido na narrativa de Vanessa (Atena) em seus momentos íntimos com o marido, em que enfoca o sexo de maneira mais romantizada, com dominância do afeto (MAINGUENEAU, 2010, p. 71).

O pornográfico, por sua vez, evidencia-se na narrativa de Afrodite, que descreve as cenas sexuais de forma carnal, mais detalhada e explícita; outro traço característico é ausência de um nome completo e, geralmente, há apenas um prenome, letra inicial, um apelido (MAINGUENEAU, 2010, p. 63), como é o caso.

– A... – Léo ia dizer meu nome, mas o interrompi.

– Shhhh! – sussurrei em seu ouvido.

– Quando você vai desistir dessa condição ridícula de eu não poder pronunciar seu nome?

Encarou meus olhos esperando uma resposta.

– Você conseguiu o que queria quando meu enviou aquela mensagem, e eu encontrei o que vim buscar.

– Você é um enigma que eu tenho medo de decifrar – disse ele, se dando por vencido.

– Não há o que decifrar.

ATENA diz:

Você nunca usa seu nome?

[...]

AFRODITE diz:

Pode até parecer bobagem, mas me sinto melhor assim. Usar nomes torna a relação mais íntima. Não seria o caso. Tudo o que quero é carnal. Apesar de me entregar de corpo e alma a quem está comigo, meu nome é um dos fios que ainda me prendem à realidade. (p. 37-38)

O obsceno, de maneira significativa, pode ser subentendido na caracterização do choque com certos valores patriarcais que ainda resistem na memória social, já que sua finalidade é a “evocação transgressiva em situações bem particulares” (MAINGUENEAU, 2010, p. 25), como a questão da mulher sexualmente ativa que não se amarra às imposições sobre o que dizem caber ou não a seu comportamento.

Mesmo essa transgressão, esse choque, como um dos maiores focos nesta obra, no trecho a seguir é possível perceber que a mulher, ao assumir-se dona de si, tem que conviver diariamente com um preconceito comum à visão patriarcal.

AFRODITE diz:

Uma deusa tão sábia não deveria se refugiar em ambientes que não lhe são adequados. Questiono-me o que a representante da sabedoria estaria fazendo em um lugar voltado para os desejos carnavais. Será que está cansada de julgar os pecados dos mortais e deseja agir como os miseráveis?

ATENA diz:

Engana-se, irmã. A sabedoria está disponível onde menos se espera. Sábios são aqueles que conseguem reconhecer esse fato.

Em contrapartida, a resposta de Atena (Vanessa) denota sua abertura para a aquisição de novos conhecimentos, como também uma tentativa real de uma visão sem julgamentos para assimilar os pensamentos e o “mundo” do outro.

[...] Não poderia negar que as aventuras de Afrodite me arrepiavam. Era tudo muito carnal e pecaminoso. Eu me imaginava em seu lugar e muitas vezes me questionava se teria coragem de viver todas aquelas aventuras.

As revelações de Afrodite me deram coragem e me incentivaram a saciar o desejo e buscar o prazer. No entanto, ao mesmo tempo em

que pensava em me aventurar por mundos diferentes, o medo de me tornar uma escrava do prazer me assombrava.

Afrodite balançou minhas certezas. Me fez repensar muitas das minhas ideias pragmáticas. Com Afrodite eu não discuti apenas sexo, mas também conversei sobre a legalização do aborto, homossexualidade, prostituição e o papel da mulher na sociedade.

Ela era uma mulher inteligente. Suas ideias eram revolucionárias e por várias vezes debatemos até quase amanhecer o dia. Eu não queria reconhecer, mas ela estava mais presente em minha vida do que eu gostaria. (p. 161-162)

[...]

Afrodite disse que eu a fiz ver avida com outros olhos. Afirmou que, por diversas vezes, quis saber quem estava do outro lado da tela. Como eu era, se tinha família, e, principalmente, se eu tinha razão (p. 170).

[...]

Na última vez que nos falamos, ela me desejou felicidades. Disse que estava ansiosa para ver meu livro em todas as livrarias do país. Afirmou que seria minha fã número um.

Garanti a ela que nenhum nome seria revelado, e ela me tranquilizou, afirmando que ela tinha se prevenido: usou nomes falsos. Mais uma vez ela me autorizou a usar as histórias, e eu agradei pela companhia dos últimos dois meses.

AFRODITE diz:

As histórias são minhas, mas o dom é seu. Que minhas aventuras sirvam de inspiração para o que se deve fazer ou lição para aquilo que não se deve fazer. (p. 171)

Esse contato entre as duas personagens mexeu, de maneira significativa, com a vida e a realidade de ambas. Uma adentrou o mundo da outra, levando a refletir sobre seus valores, seus comportamentos, seus lugares sociais, seus direitos, não só como seres humanos, mas, principalmente, como mulheres.

CONSIDERAÇÕES

Com base na análise do *corpus*, apoiada em referencial teórico, bem como na ampla pesquisa acerca da temática erótica, pode-se explicitar as

marcas da passividade na caracterização das personagens, confirmando-se como fruto dos ecos da visão e cultura patriarcal ainda impregnados na memória social coletiva.

Quanto às nomenclaturas, ficou claro que não é estável e que para classificá-las depende diretamente do contexto histórico e sociocultural da visão da sociedade que estiver em vigor, pois o que pode ser considerado obsceno hoje, poderá ser considerado erótico em outro momento da história; e vice e versa.

No âmbito da pesquisa, evidenciou-se que, atualmente, embora a temática erótica esteja em voga no mercado editorial, devido ao grande número de leitores e escritores que aderiram à nomenclatura literatura feminina, em campo acadêmico, pouco se tem publicado ao que trata de referencial teórico sobre o assunto – o que dificulta, mas não impossibilita a explanação. Esse fato reforça a ideia de que esta é uma temática ainda não muito bem vista, ou aceita, por estudiosos e por parte da sociedade que se conserva tradicionalista.

Ao que trata do papel e espaço social feminino, evidenciou-se a longa trajetória de transgressões para (re)tomada da voz e seus direitos acerca da sexualidade, como também a desmistificação da escrita puramente masculina, estereotipada e mitologizada, tanto positiva como negativamente, sobre a mulher.

Camila Moreira se mostra uma escritora engajada em trazer em suas histórias diversas questões relevantes, não somente para a mulher, mas para a sociedade como um todo, confirmando que a literatura erótica também pode ser usada com objetivo de semear mudanças, de levar à reflexão e à aquisição de conhecimentos.

Portanto, se faz necessária uma maior reflexão e discussão acerca destas narrativas, buscando romper cada vez mais barreiras de estereótipos e preconceitos, inclusive sobre os enunciadores desses discursos, sobretudo escritoras, que se lançam a transgredir regras impostas quanto a seus devidos lugares nos âmbitos sociais em que estão inseridas, mostrando que se tem direito a voz, autonomia e propriedade sobre seu ser e, também, sua sexualidade.

Por fim, cabe ressaltar que este é apenas um pequeno recorte diante de um campo muito amplo para pesquisas e abordagens, haja vista os inúmeros questionamentos que ainda podem ser levantados em relação a esta temática.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, Sarane. *A História da Literatura Erótica*. Traduzido por Ana Maria Scherer e José Laurêncio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. Trad. de: *Historie de la littérature érotique*.
- ALMEIDA, Marco Rodrigo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/08/1507948-escritora-estreade-camila-moreira-faz-sucesso-com-livro-erotico.shtml>>. Acesso em: set. 2017.
- BORGES, Luciana. *Literatura erótica de autoria feminina: Questões de sexualidade e gênero*. Goiás: 2010. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2010/doc%20\(34\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2010/doc%20(34).pdf)>. Acesso em: ago. 2017.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- ESTRANHO, Mundo. Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/historia/o-que-foi-o-movimento-sufragista/>>. Acesso em set. de 2017.
- LIMA, Fernanda *in* InfoEscola, Navegando e Aprendendo. *Atena*. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/mitologia-grega/aten/>>. Acesso em: nov. 2017.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Discurso Pornográfico*. Trad. por Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. Tradução de: *La littérature pornographique*.
- MORAES, Eliane Robert. *A representação erótica na literatura brasileira e as fronteiras entre erotismo e pornografia*. Entrevista à Revista SESC SP, nº 236, publicada em fev. de 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9710_ELIANE+ROBERT+MORAES>. Acesso em abr. e set. 2017(a).

MORAES, Eliane Robert. *Imaginação erótica se baseia no excesso*. Publicado em jan. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/16/mais!/15.html>>. Acesso em: abr. e set. 2017(b).

MORAES, Eliane Robert. *A erótica literária no modernismo brasileiro*. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. USP: São Paulo, 2008.

MOREIRA, Camila. *Caminhos de Afrodite - Em busca do prazer*. Rio de Janeiro: Foz, 2016.

PALAVRA, Origem da. *Site de Etimologia*. Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/pornografia/>>. Acesso em abr. e out. 2017.

PHILLIPS, Dom. *The Washington Post*, Washington, 05 set. 2014. Caderno World. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/world/what-a-prostitutes-tale-tells-us-about-sex-and-a-womans-role-in-the-new-brazil/2014/09/04/86285214-2e2c-11e4-bb9b-997ae96fad33_story.html?utm_term=.00430823c684>. Acesso em: set. 2017.

PRIBERIAM, Dicionário online. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/chiste>>. Acesso em nov. de 2017.

SILVA, Tânia Maria Gomes da. *Trajatória da historiografia das mulheres no Brasil*. Politeia: História e Sociologia, v. 8, n. 1, p. 223-231. Vitória da Conquista, 2008.

PACIEVITCH, Thais. *in* InfoEscola, Navegando e Aprendendo. *Afrodite*. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/mitologia-grega/afrodite/>>. Acesso em: nov. 2017.

VICENTE, Josélia A. P. *O erotismo em sua evolução histórico-cultural: a saga da temática mais repelida e cobiçada da literatura*. UFMS, 2006. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antiores/anais15/alfabetica/VicenteJoseliaAparecidaPires.htm>. Acesso em mar. e nov. 2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. Espaços (des)interditados: o lugar da mulher na narrativa de autoria feminina paranaense contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia M. V. (Org.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

OBRAS CONSULTADAS

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia M. V. (Org.). *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

FURASTÉ, Pedro Augusto. Normas técnicas para o trabalho científico: Explicitação das normas da ABNT. 17ª edição. Porto Alegre: Dáctilo Plus, 2014.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. 1ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2015.

USP, Divisão de Biblioteca e documentação. *Revisão das referências bibliográficas*. Disponível em: <www.bcq.usp.br/fotos/manual_referencias.pdf>. Acesso em: set. e nov. 2017.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o Ocidente – Uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Traduzido por Monica Stahel; Apresentação por Mary Del Priore. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. Tradução de: *L'Orgasme et L'Occident – Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*.

DA LAGARTA À BORBOLETA: SOBRE A CENA
“TRANSFOBIA” DO ESPETÁCULO *FRAGMENTOS DA
DOR*, ENCENADO PELO GRUPO ANDALUZ DE
TEATRO DO IFRN/MO E A (DES)CONSTRUÇÃO DO
SUJEITO TRANS

Maria Luiza Soares Lopes

Francisco Vieira da Silva

Simone Maria da Rocha

INTRODUÇÃO

Este capítulo tem como objetivo discutir a importância do debate sobre relações de gênero e sexualidade na escola, a partir da análise de uma experiência no Grupo Andaluz de Teatro, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – *Campus Mossoró* (IFRN/MO), com a montagem e apresentação da cena *Transfobia* no espetáculo *Fragmentos da Dor*. O presente capítulo está inserido em um processo de pesquisa mais amplo¹, no qual foram realizadas entrevistas com integrantes do grupo, que participaram do processo de montagem do espetáculo, entre os anos de 2015 a 2018. A primeira autora do seguinte artigo é professora de Teatro da instituição citada e foi a responsável por

¹ A pesquisa intitulada *Fragmentos da Dor: um projeto de resistência e ação no contexto escolar* foi desenvolvida em colaboração com a prof^{ta} Ana Maria do Nascimento Moura. Apesar de planejadas conjuntamente, as entrevistas foram conduzidas por esta segunda professora devido à extrema proximidade da autora deste artigo com as/os entrevistadas/os.

conduzir o processo de elaboração do espetáculo sobre o qual trata o presente trabalho.

O Grupo Andaluz de Teatro surgiu em 2013, no IFRN *Campus Mossoró*, como uma atividade de ensino extracurricular oferecida para todos os cursos das diversas modalidades ofertadas no *Campus*, pela então professora de Teatro Ana Luiza Palhano Campos Silva. Os estudantes foram reunidos em duas turmas distintas (manhã e tarde) e as atividades aconteciam no horário de contraturno. No ano seguinte, o grupo voltou-se à montagem de dois espetáculos de caráter lúdico, com temática nordestina, que foram, inclusive, vencedores do Festival de Teatro da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – FESTUERN. Foram eles: *Sonhos de uma Noite no Sertão* e *A Farsa da Boa Preguiça*.

Em 2015, com o remanejamento da professora Ana Luiza para o *Campus Santa Cruz*, o Andaluz foi uma das heranças da professora Maria Luiza Soares Lopes, que já vinha de uma formação diferente, mais voltada ao Teatro Épico, de Bertolt Brecht, ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal e à Performance, especialmente inspirada na obra da artista Marina Abramovic. Essa experiência somada ao desejo de trazer para a cena inquietações da vida cotidiana dos estudantes, bem como discussões de temas polêmicos e por vezes excluídos da cena teatral escolar, fez surgir a proposta do projeto *Fragmentos da Dor*, que eram experimentos cênicos de natureza performativa que poderiam ou não culminarem na montagem de um espetáculo de teatro, como de fato ocorreu, em junho de 2017.

Para este trabalho em específico, trataremos da cena intitulada *Transfobia* e do potencial que ela teve ao suscitar discussões sobre identidade de gênero e sexualidade dentro do Grupo Andaluz de Teatro, no *Campus Mossoró*. Para tanto, utilizamos como norteadores trechos do diário de bordo da diretora do espetáculo, o roteiro final do *Fragmentos da Dor* e a entrevista feita com a atriz principal da cena, Sophia Victória Santos.

Pensamos que a experiência da transexualidade é múltipla e que o processo de construção dos sujeitos, especialmente crianças e jovens, segue processos bastante singulares de descobertas, medos e conflitos. No estudo em questão, a arte teatral foi o elemento propulsor para que a atriz Sophia

Victória, discente do IFRN, pudesse evidenciar a sua condição de acordo com os mecanismos que a arte disponibiliza. De acordo com Braz e Souza (2018, p. 29), “[...] aponta para uma definição de transexualidade como uma experiência identitária plural. Não se pode, assim, ser reduzida a uma concepção forjada, por discursos médicos e/ou universalistas”.

Dessa maneira, observamos que a instituição escolar, ainda assinalada por um ranço disciplinar e positivista (LÜCK, 2013), pouco contribui para a compreensão e o acolhimento das dissidências que escapam da cisheteronormatividade². Pelo contrário, tal espaço é palco de constantes humilhações e violências contra os sujeitos trans e seus corpos, os quais não possuem sua identidade de gênero respeitada e reconhecida, seja pela resistência em chamá-los pelo nome social, seja por meio de outras querelas, como a generificação do uso dos banheiros. Essas estratégias, de modo tácito ou explicitamente, procuram elidir a existência trans, pela via de negação. Os atuais embates em torno da propalada “ideologia de gênero”, por exemplo, constituem relações de forças que visam a minar o tratamento ao gênero e à sexualidade na escola, compreendida, de modo mais amplo, como um espaço de formação da cidadania.

De acordo com Colling (2017) vivemos hoje uma explosão de discursos sobre gênero e sexualidade, seja no vertiginoso crescimento dos estudos sobre essa questão, na ampliação no acesso às tecnologias digitais e a irrupção de espaços de sociabilidade e de resistência para o debate sobre as dissidências de gênero, seja na ampliação e visibilidade adquirida pela população LGBTQIA (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, *Queer*, Intersexuais e Assexuais) no campo midiático, na TV, no cinema e na publicidade, ou na eclosão de diferentes identidades trans e de sujeitos não-binários que, mais

² Empregamos o termo cisgênero e cisgeneridade e ainda cisheteronormatividade como uma forma de marcar, na esteira de Bagagli (2016, p. 89), como uma forma de marcar a diferença no tocante à transgênero e transgeneridade. Esse último emerge “como um conceito capaz de designar as inconformidades de gênero experienciadas pelas pessoas transgênero, travestis, dentre outras identidades possíveis, tendo em vista certas especificidades e reivindicações políticas que concernem a essa população”.

do que nunca, flexibilizam as manifestações de gênero. Nesse sentido, questionamos: Ora, se essa temática atravessa todo o corpo social e se torna vivível por meio das mais diversas plataformas midiáticas, por que a escola deveria dela se furtar? Se a escola recebe alunos que, de algum modo, não se enquadram na norma cisheteronormativa, por que razão não se deve compreendê-los nas suas especificidades?

Nesse sentido, O Grupo Andaluz de Teatro do IFRN/MO, na esteira do Projeto *Fragmentos da Dor*, representa uma ação que vai num caminho oposto às tentativas de silenciamento da reflexão sobre gênero e sexualidade na escola, tendo em vista que põe no palco as mais variadas possibilidades de construção dos sujeitos, sendo a sexualidade, inegavelmente, uma dessas vias. A cena *Transfobia*, nos bastidores ao palco, permite-nos entrever a emergência de modos de ser e de estar no mundo por uma ótica que borra os frágeis limites existentes entre o sexo, a identidade e o desejo.

Do ponto de vista da estrutura composicional, este capítulo organiza-se da seguinte forma: na seção seguinte, discutimos o processo de montagem do espetáculo *Fragmentos da Dor*, especificando a cena *Transfobia*, lançando mão, principalmente do diário de bordo da diretora do espetáculo. Em seguida, as atenções voltam-se para a experiência da transexualidade sob o olhar de Sophia e os desdobramentos da discussão sobre gênero e sexualidade no espaço escolar. Por fim, temos uma seção final em que desenvolvemos alguns registros de cunho conclusivo para as reflexões aqui traçadas.

FRAGMENTOS DA DOR: O PROCESSO DE MONTAGEM

Era tarde de quarta. Tínhamos algumas poucas certezas sobre o espetáculo. Uma delas, era a cena sobre *Transfobia*. Queríamos contar uma história que tínhamos visto num quadrinho, no Facebook. Álex já estava escrevendo e cogitávamos a possibilidade dele mesmo interpretar a personagem principal, Catarina. Enquanto eu e ele discutíamos a cena, Gustavo entra na sala: - ‘Malu, posso conversar com você? É particular.’ – consenti. ‘Queria te pedir pra fazer essa cena, a da *Transfobia*. Gostaria de ser Catarina.’ – digo que tudo bem, mas pergunto se posso saber o motivo. ‘Porque sou trans.

Sim, Malu. Sou como ela. Sou uma mulher trans. Sophia.' Silêncio.
Abraço apertado. Ali Gustavo se foi para dar vida a Sophia. (Diário da autora)

O trecho acima descrito poderia ser uma estória fictícia. Mas não é. O processo de experimentação para montagem do espetáculo *Fragmentos da Dor* foi iniciado em novembro de 2015, com a performance intitulada *Negritude*, elaborada para a I Semana de Educação para as Relações Étnico-Raciais no *Campus Mossoró*, que consistiam em quadros vivos com cenas de situações de violência e intolerância em relação a pessoas negras. Em seguida, na Semana Lilás, em março de 2016, apresentamos a cena *Maldita Geni*, que tinha como tema a violência contra a mulher e na Semana Arco Íris, também em 2016, *O Monstro do Armário*, que tinha como tema a LGBTfobia. Ainda no mesmo ano, apresentamos o *Fragmentos da Dor – Prólogo*, que se constituía de um preâmbulo destacado do espetáculo, com o objetivo de divulgar o trabalho que estava por estrear.

Em paralelo à criação dessas cenas, seguiam-se laboratórios, vivências, pesquisas sobre histórias reais e não-reais, a busca de muita verdade e organicidade na cena. Em junho de 2017, aconteceu a estreia do espetáculo *Fragmentos da Dor*, no Memorial da Resistência e, desde então, foram feitas 06 apresentações, tendo participado da 3ª ARTIC – Arte, Cultura, Tecnologia e Integração do IFRN Cidade Alta, da IV SECITEX – Semana de Ciência, Tecnologia e Extensão do Instituto Federal do Rio Grande do Norte, do I Seminário em Educação para os Direitos Humanos e da 24ª CIENTEC – Mostra de Ciência, Tecnologia e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

O roteiro de um espetáculo cênico começa a ser construído muito antes da primeira palavra escrita. Antes desta, vivências tais quais experimentos cênicos, oficinas de criação, debates em grupo e estudos coletivos tem um papel fundamental para que se tenha um bom resultado final. Seguindo essa lógica, o *Fragmentos da Dor* veio à vida.

O primeiro passo para elaboração do roteiro como um todo foi a definição dos temas que seriam abordados dentro da proposta já firmada de se trabalhar com o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, o Teatro Épico, de Bertolt Brecht e a

Performance, inspirada em Marina Abramovic. Os temas estabelecidos pelo grupo, após algumas reuniões, foram: Violência Contra a Mulher, *Bullying*, Racismo, Padrões de Beleza, Transfobia, Loucura e Lesbofobia.

Fundamentados no Teatro do Oprimido (BOAL, 2013), buscamos por espaços cênicos não-convencionais: ruas, corredores, galerias de arte, onde espectadores e atores se confundissem durante a cena e, por vezes, a plateia participasse do espetáculo interagindo com os atores e atrizes. Além disso, tratamos de temas sociais, sempre buscando a perspectiva daquele que é oprimido, marginalizado e buscando dar voz às suas inquietações. Do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, buscamos referencial para a preparação mais orgânica dos atores e atrizes. Necessitávamos de muita verdade na cena e, para tanto, optamos por oficinas corporais intensas com bases nos escritos desse autor francês, sem falar também na relação de proximidade com a plateia já citada anteriormente e com a ritualística presente na cena final do espetáculo que “preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de fazer da cena e da sala dois mundos fechados, sem comunicação possível, difunda seus lampejos visuais e sonoros sobre toda a massa dos espectadores” (ARTAUD, 2006, p. 73).

O Teatro Épico aparece especialmente nos estranhamentos intencionais que criamos quando os atores e atrizes jogam de serem ora personagem, ora eles mesmos, como acontece na cena de que iremos tratar mais detidamente nesse artigo. Já a Performance, em que nos baseamos fundamentalmente na obra da artista Marina Abramovic, influencia todas as cenas em que os atores se despem completamente dos seus personagens e passam a interagir com a plateia, sem texto previamente decorado, sem marcação de cena, apenas vivendo a experiência efêmera de se permitir e se abrir ao outro, ao desconhecido. Segundo Marina, “[...] uma vez que você entre no espaço da performance, deve aceitar não importa o que ocorra. Você tem de aceitar o fluxo de energia que está por trás de você, abaixo de você e ao seu redor” (ABRAMOVIC, 2017, p. 362). Isso ocorre com mais clareza nas cenas *Padrões de Beleza*, *Loucura* e um pouco em *Transfobia* e na *Cena Final*.

Estabelecidos os eixos teóricos norteadores da construção das cenas teatrais, o segundo momento do processo deu-se através de experimentos

cênicos, pensados e executados internamente por subgrupos em que se dividiu o Andaluz, ficando cada um desses responsável por retratar um dos temas escolhidos, através de uma cena curta. A partir de então, com material prático e teórico suficiente em mãos, o trabalho seguiu com os roteiristas João Costa, Dennis Xaxá e Álex Martins. Os textos começaram a surgir. Em meio à escrita do espetáculo, o tema *Bullying* foi descartado, enquanto os demais começavam a ganhar vida. Transpassando todas as etapas citadas, eram realizadas oficinas que serviam tanto de inspiração para os roteiristas quanto de preparo para os atores.

Falemos agora sobre a cena em foco neste artigo: *Transfobia*. A escolha do tema se deu pela percepção de que a população trans necessita de uma atenção e um debate diferenciado, devido ao alto número de assassinatos de travestis e transsexuais no país³. Segundo Bento (2014), a transfobia não pode ser computada como uma violência genérica contra os LGBTTT. Para tanto, ela sugere o uso do termo “transfemicídio”, caracterizado como “[...] uma política disseminada, intencional e sistemática de eliminação da população trans no Brasil, motivada pelo ódio e nojo [...]” (BENTO, 2014, p. 1). A autora insiste ainda que se reconheça essa violência como advinda do gênero e não da sexualidade. Nas palavras da autora “[...] não existe aparato conceitual, linguístico que justifica a existência das pessoas trans. Mesmo entre os gays, é notório que a violência mais cruenta é cometida contra aqueles que performatizam uma estilística corporal mais próxima ao feminino” (BENTO, 2014, p. 1). Mas se a ênfase na identidade de gênero diferencia o/a transgênero de outros grupos LGBTQA+, também não o/a aproxima necessariamente do feminismo e suas discussões sobre violência de gênero, como afirma Rodovalho (2017, p. 372): “[...] as feministas radicais manifestam ao ver a identidade entre a mulher cis e a trans ser estabelecida de forma muito fácil, como dada, óbvia,

³ Segundo a Ong Transgender Europe e o Conselho de Segurança das Nações Unidas, o Brasil é o país mais perigoso do mundo de se viver para a população trans (BERTO, 2016).

‘são todas mulheres e ponto’, sem junto tentarmos compreender a maneira como essas duas mulheridades, a cis e a trans, se constituem”.

Trata-se, insiste Rodovalho (2017), de dois sentidos de mulher em disputa. É, portanto, um tema bastante complexo, de maneira que sua abordagem exigiu sensibilidade, estudos e discussões a fim de construir o melhor caminho. O autor do texto dessa cena no espetáculo, Álex Martins, fez questão de ser o responsável pelo assunto, relatando que queria muito criar esse ato por questões pessoais. No entanto, ele teve muita dificuldade durante o processo de montagem para trabalhar com aquela realidade que não lhe pertencia, para falar sobre situações que nunca havia vivenciado ou sequer se imaginava vivenciando.

Foram necessários, portanto, estudos profundos sobre casos reais de transfobia e sobre as vidas cotidianas de mulheres transexuais, sobretudo no Brasil. Daí, as ideias começaram a emergir. O novo desafio era trazer para aquele texto, que se baseava estruturalmente no experimento cênico apresentado internamente por um dos subgrupos, todas as informações necessárias para levar ao público a necessidade de se falar sobre transfobia e identidade de gênero, sem perder a ludicidade e o apelo emocional. Nesse sentido, o texto inicialmente posto em execução ultrapassava o tempo estipulado para o ato, sendo posteriormente adaptado pela diretora geral do espetáculo e, portanto, reduzido. O texto conta a história de Catarina, uma mulher trans, incompreendida pela família e abusada sexualmente diversas vezes. No roteiro do espetáculo, consta a seguinte descrição de cena:

Cena 4 – Transfobia

O Brasil continua sendo o país que mais mata transexual no mundo e ainda sim é o que mais consome pornografia desse tipo. Crescer sem se identificar com o seu próprio corpo, uma prisão construída todos os dias ao seu redor, de roupas, sapatos, comportamento e violência. Ser pessoa trans pode ser sentença de morte e é resistência em vida. O desabafo de uma atriz trans contando a história que podia ter sido a dela, e que é a de tantas e tantos transexuais no mundo.

Atores em cena: 2

Espaço: Espaço fechado

Cenografia: penteadeira com espelho vazado, bancos, algumas maquiagens e espelho de mão. (Texto do espetáculo *Fragments da Dor*)

Em princípio, a atriz que narrava a história de Catarina o fazia enquanto se maquiava em frente a essa penteadeira, com espelho vazado e, durante sua fala, outra atriz representava a cena mais ao fundo, com a participação de outros três atores. Após a pré-estreia, percebemos que a presença dos atores era desnecessária e, mais do que isso, fazia com que o masculino se sobressaísse sobre o feminino, uma vez que os agressores se colocavam em posição de superioridade sobre a outra atriz. Como nosso desejo era exatamente o oposto, ou seja, era destacar as figuras femininas, a cena foi modificada, permanecendo apenas as duas atrizes em cena: a Catarina que narra com a voz e a Catarina que narra com o corpo.

Catarina – Esse menino parado em frente ao espelho sou eu, mais uma vez me chamaram de “bixinha” na escola, estou confuso, estou chorando. Sou apenas uma criança e ainda não entendo porque me sinto assim. Por que não me sinto bem com as roupas que me vestem? Por que não gosto do nome pelo qual minha mãe me chama? Talvez eu seja muito novo para entender tudo isso, mas não para sentir o incômodo que sinto em ser quem eu sou ou quem me forçam a ser, nunca fui. (Texto do espetáculo *Fragments da Dor*)

Durante toda a cena, a personagem narra o seu processo de descoberta como mulher trans, os abusos sofridos dentro da família, na escola, a tentativa de viver um relacionamento, os estupros e dores vividas por uma mulher trans lésbica. Ao fim, inserimos um momento em que a atriz Sophia se despe da personagem e conta ao público um pouco da sua própria história, mostrando-se como mulher trans e pedindo respeito por ela, por seu corpo e por sua história. É quando realidade e ficção se encontram na cena. Não é mais sobre alguém desconhecido que estamos falando. É sobre nós mesmos.

DISCUSSÕES SOBRE GÊNERO E SEXUALIDADE NA ESCOLA: A EXPERIÊNCIA COM A CENA TRANSFOBIA

Para entender melhor como se deu o processo de montagem desse espetáculo, decidimos entrevistar a estudante Sophia Victória Santos. Buscando compreender essa cena na visão de quem participou diretamente dela e, mais ainda, de quem é mulher trans e escolheu ser a interlocutora entre o texto teatral e o público.

Possivelmente devido à sua já conhecida timidez, Sophia não parecia assim tão confortável em ser entrevistada. No entanto, ao final do processo, percebemos o quanto foi importante ouvirmos dela o que o Grupo Andaluz de Teatro e o processo de montagem do espetáculo *Fragmentos da Dor* significaram em sua vida pessoal e o quanto a discussão sobre gênero e sexualidade surgida a partir desse trabalho impactou na vivência da sua própria identidade.

Sophia, mulher trans, 20 anos, concluiu o curso técnico integrado em Eletrotécnica no IFRN *Campus* Mossoró em 2016, está cursando Ciência e Tecnologia na UFERSA. Em suas próprias palavras:

Eu tenho 20 anos, faço CeT na UFERSA, pretendo cursar Engenharia Elétrica, então eu tenho uma área de interesse mais voltada pra área das engenharias e... mesmo que eu não esperasse, durante minha convivência no IF, eu acabei conhecendo o grupo de teatro, o Andaluz [...] Então participando do grupo de teatro, ele acabou me ajudando tanto em situações pessoais como em momentos de lazer. [...] E eu sou uma garota trans, que só vim me assumir em 2016, com 18 anos... e o grupo em si, as atividades, foram o que me ajudaram bastante nesse processo, tanto de entendimento de quem eu sou, através das atividades que envolviam questionamentos de gênero, tudo... e foi um ambiente que me acolheu e me deu segurança para seguir em frente. (Entrevista com Sophia Victória)

Nesse trecho, a estudante já evidencia a importância da escola como espaço de acolhimento das pessoas LGBTQA+. Uma vez que, em muitos casos, encontram resistência na família e em outros grupos sociais de que participam, é na escola que podem esclarecer dúvidas, entender o que se passa com o seu corpo, seu pensamento, seus questionamentos e tratar com

muito mais naturalidade um tema que faz parte da vida humana e dela não se dissocia. Contudo, apesar de estar cada vez mais presente em espaços fora da escola, como a mídia, a sexualidade ainda é tabu na sala de aula, dependendo da formação docente para ser trabalhada (MOITA LOPES, 2008).

Quando indagada diretamente sobre sua opinião em relação à importância de se discutir esses temas no ambiente escolar, Sophia traz ainda a questão das doenças mentais associadas a situações em que adolescentes e jovens não encontram informações e apoio para conversar sobre a diversidade de gênero e sexualidade e se sentem oprimidos pela cisheteronormatividade.

Muito importante, porque pra mim foi algo que ajudou exponencialmente. O que, justamente, antes, se não tivesse trabalhado os temas, acabaria que eu não teria talvez muita informação sobre isso. Eu estaria não me entendendo ainda, não saberia o que eu era, não entenderia aquele desgosto do meu corpo, não entenderia nada, do que era aquilo que eu tava passando [...] todas essas informações que vieram pra mim durante esses processos, que me ajudaram bastante a evitar talvez até problemas maiores (depressão, ansiedade...), até porque eu já tava meio que, tipo começando a ficar bem pra baixo com... em geral, tava começando a ter princípios de depressão. (Entrevista com Sophia Victória)

Podemos perceber, então, que a experiência na montagem e a apresentação do espetáculo contribuiu significativamente para a compreensão da estudante do que ela estava vivendo e na elaboração de estratégias para se colocar e agir no mundo. Vejamos no excerto em que Sophia frisa “não saberia o que eu era, não entenderia aquele desgosto do meu corpo, não entenderia nada, do que era aquilo que eu tava passando”. Esse fragmento é sintomático para refletirmos como o corpo trans encontra-se numa condição de desordem, de infração à norma cis. O corpo, conforme a aluna, é categorizado como um “desgosto”, como um elemento estranho que não se encaixava nas regulações de gênero. Disso resulta o sofrimento do sujeito (“tava começando a ter princípios de depressão”), a dificuldade de

compreender a sua condição e as configurações da identidade trans. O corpo, nessa ótica, é muito mais que o organismo fisiobiológico, mas uma construção histórica sobre a qual intervém toda sorte de poderes. No caso da sexualidade, de acordo com Foucault (2008, p. 146-147), “[...] tornando-se assim um objeto de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo a intensificação dos desejos de cada um por seu próprio corpo”. Ou seja, as estratégias de normalização do gênero encontram obstáculo de se efetivar quando as identidades se dispersam, escapam, fluem por entre os marcos regulatórios. Eis o desafio de Sophia, entender-se enquanto um sujeito diferente da norma.

A escola, nesse caso, por meio de atividades extracurriculares, pode ser um palco importante na desconstrução de uma “invisibilidade trans” (BERTO, 2016) e no enfrentamento da violência física e simbólica que os/as estudantes estão sujeitos devido às relações de gênero e sexualidade.

São temas que envolvem muito cada um de nós, porque a gente acaba passando por aquilo, mesmo não querendo. Principalmente na hora da minha cena, que na época eu ainda não tinha me assumido, e aí, tipo... tanto que chegou o momento que eu já meio que tava certa de quem eu sou, mas eu não tava “vou contar pra todo mundo”, eu tava muito “meu deus, e agora?”. E aí, justamente que uma das cenas seria especificamente sobre transfobia e eu queria fazer aquela cena porque, não sei, tipo, era uma forma de eu meio que mostrar que eu sou, enfim... eu queria tá ali, naquele local. Foi justamente nesse momento que eu acabei contando pra Malu que eu era trans, e aí ela foi basicamente a segunda pessoa que eu contei, nesse momento. E aí ela me abraçou, acolheu, falou que... tipo, não falou nada ruim. E... no momento foi bem felicidade, só que aí fazer a cena acaba que se torna um pouco pior, porque você... justamente naquele momento em que eu não tinha me assumido, eu acabo, “meu deus, é isso que eu vou passar agora daqui pra frente? É isso que vai ser minha vida?”. E dá medo. Mas é justamente o que a gente quer mostrar: que mesmo que tenha tudo isso, você tem que lutar pelo que é seu, lutar pelo que você é. (Entrevista com Sophia Victória)

Chama-nos a atenção na fala de Sophia, o movimento de hesitação no momento de fazer a cena, tendo em vista a existência de um conflito

manifesto, reconhece-se como trans, que parecia algo resoluto, e afirmar-se para o outro (“eu tava muito ‘meu Deus, e agora?’”), de modo a revelar a verdade sobre si. Sobre essa questão, Foucault (1990) discute o estatuto das proibições e como estas se caracterizam quando dizem respeito à sexualidade. Para esse autor, há uma diferença quando se trata das proibições relativas à sexualidade se cotejadas com os demais tipos de interdição. Dessa medida, o anseio de Sophia configurava-se a partir do olhar do outro, no modo como sua verdade de si iria afetar o outro. No entanto, conforme Sophia “era uma forma de eu meio que mostrar que eu sou”. Retomando Foucault (1990, p. 21), o autor nos fala que a distinção entre as proibições reside no fato de que “[...] las prohibiciones sexuales están continuamente relacionadas con la obligación de decir la verdad sobre sí mismo.” Ou seja, era necessário que Sophia produzisse uma verdade sobre si mesma: “você tem que lutar pelo que é seu, lutar pelo que você é”.

As atrizes finalizam a cena de mãos dadas. É a única vez em que se olham e se tocam. Catarina está morta. E infelizmente a história dela não é única e se repete todos os dias no nosso país. Nossa história não tem um final feliz. Mesmo assim, a gente quis contá-la. Para que a inquietação que o público sente ao ouvir as palavras de uma mulher trans contando a história de outra, que poderia ser a sua própria, possa mobilizá-lo a lutar por um mundo mais justo e digno pra essas pessoas. Para que daqui a alguns anos contemos outras histórias. Para que a história de Sophia seja diferente. E será.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a cena Transfobia e as vivências de Sophia, colocamos em evidência a constituição do sujeito a partir de um processo no qual este se volta para si mesmo, com o intuito de produzir uma verdade sobre si, tendo em vista as dissidências sexuais que o assinalam. Por meio da arte teatral, essas vivências vêm à tona com todas as cores possíveis e tons inimagináveis, desafiando, assim, os binarismos de gênero e as normas regulatórias da cisgeneridade.

Da cena, ao desvelar-se de Sophia, foi possível dar relevo a questões que perpassam toda a sociedade, mas que, cada dia mais, tendem a ser cerceadas no esteio da escola, em virtude do panorama político marcado pela emergência de um neoconservadorismo o qual produz estratégias de anulação de sujeitos historicamente silenciados, como a população trans. Dessa feita, percebemos no discurso de Sophia o quanto a ação do espetáculo foi relevante no seu processo de transformação de si, de emoldurar uma verdade para si mesma. Conforme frisa Couto Júnior (2018, p. 411), se por um lado, as abjeções podem desencadear certos desconfortos, “[...] também são capazes de nos interpelar no sentido de nos provocar a (re)pensá-los diferentemente, sob outros pontos de vista”. Trazer esse debate para o interior da escola constitui, mais do que nunca, uma ação de resistência frente aos efeitos do poder que constroem algumas das regras do jogo na contemporaneidade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAGAGLI, B. P. A diferença trans para além da patologização, *Periódicus*, Salvador, v.5, n.1, p. 87-100, maio/out. 2016.
- BENTO, B. *Brasil: O país do transfeminicídio*. CLAM, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.clam.org.br/uploads/arquivo/Transfeminicidio_Berenice_Bento.pdf>. Acesso em 20 nov. 2019.
- BERTO, I. N. C. O grande silêncio: invisibilidade e transfeminicídio no Brasil. In: XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2016, Londrina. *Anais...* Edgard Blücher, 2016. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br/s3-sa-east-1.amazonaws.com/socialsciencesproceedings/xi-sepech/gt15_280.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

- BRAZ, C. SOUZA, E. R. Transmasculinidades, transformações corporais e saúde: algumas reflexões antropológicas. In: CAETANO, M. SILVA JUNIOR, P. M. (Orgs.). *De guri a cabra-macho: masculinidades no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018. p. 28-42.
- COLLING, L. Impactos e tretas dos estudos *queer*. In: FERRARI, A.; CASTRO, R. P. (Orgs.). *Diversidades sexuais e de gêneros: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento*. Campinas: Pontes, 2017. p. 51-74.
- COUTO JÚNIOR, D. R. Experimentações teórico-metodológicas de pesquisas com gênero e suas posições dissidentes: infâncias em debate. In: POCAHY, F.; CARVALHO, F. S. P.; COUTO JÚNIOR, D. R. (Orgs.). *Gênero, sexualidade e geração: intersecções na educação e/em saúde*. Aracaju: EDUNIT, 2018. p. 409-428.
- FOUCAULT, M. *Tecnologias del you y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós America, 1990.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Edições Graal, 2008.
- LÜCK, Heloísa. *Pedagogia interdisciplinar: fundamentos teóricos-metodológicos*. 18ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- MOITA LOPES, L. P. Moita. Sexualidades em sala de aula: discurso, desejo e teoria queer. In: MOEIRA, Antonio Flavio; CANDAU, Vera Maria (Orgs.). *Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- RODOVALHO, A. M. O cis pelo trans. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365-373, abril, 2017.

SOBRE OS AUTORES E AUTORAS

Clarissa Garcia Guidotti

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3116777755671298>

E-mail: clarissaguidotti@hotmail.com

Graduada em Letras - Licenciatura Plena, habilitação em Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2009) pela Universidade Federal do Rio Grande, especializada em Educação - Área de Concentração: Educação Infantil (2013) pela Universidade Federal de Pelotas e Mestra em Letras - Área de concentração: História da Literatura (2019) pela Universidade Federal do Rio Grande. Atualmente é servidora técnico-administrativa em educação, no cargo de Secretária Executiva, e exerce suas atividades na Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal de Pelotas.

Elaine Domingos Rodrigues da Silva

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0086373501012767>

E-mail: elainedomingos2005@hotmail.com

Graduada em Letras Português e Inglês e suas respectivas literaturas, a título de licenciatura, pela Faculdade Estácio de Sá, campus Carapicuíba.

Francisco Vieira da Silva

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8730615940772209>

E-mail: francisco.vieiras@ufersa.edu.br

Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Especialista em Ciências da Linguagem aplicadas à Educação a Distância (CLEAD) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduado em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professor efetivo de Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Campus de Caraúbas. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e do Programa de Pós-Graduação em Ensino (POSENSINO), da associação entre a a Universidade do

Estado do Rio Grande do Norte (UERN), o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) e a Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA). Coordenador local do POSENSINO na UFERSA (2019-2021). Atua, principalmente, nas seguintes temáticas: Análise do Discurso, mídia e discurso, construção de identidades, bem como a formação de professores numa perspectiva discursiva. É líder do Grupo de Pesquisa Discurso com Foucault (Dis.com.fou), vinculado à Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA) e pesquisador do Círculo de Discussões em Análise do Discurso (CIDADI), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), do Grupo de Estudos do Discurso (GRED), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e do Grupo de Estudos do Discurso da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (GEDUERN).

Maria Luiza Soares Lopes

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6529632112542691>

E-mail: marialuizalopes@gmail.com.

Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – Campus Mossoró (IFRN/MO) e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ensino (POSENSINO).

Marília Milhomem Moscoso Maia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8140333844728605>

E-mail: mariliamilhomem@gmail.com

Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão (2017). Professora concursada de Educação Básica, anos iniciais, na Unidade Básica de Ensino Professora Maria Caetana Costa, no município de Paço do Lumiar, Maranhão. Possui especialização em coordenação e supervisão escolar pela Faculdade Santa Fé (2015) e em Gênero e diversidade na escola pela Universidade Federal do Maranhão (2014) Possui graduação em Letras com habilitação em língua e literatura Inglesa pela Universidade Federal do Maranhão (2015) e em Pedagogia pela Universidade Federal do Maranhão (2012). Atua principalmente nos seguintes temas: educação, gênero, sexualidade, estudos feministas e literatura brasileira e inglesa.

Mário Jorge de Paiva

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4112973866360651>

E-mail: mariojpaiva91@gmail.com

Doutorando, mestre, licenciado e bacharel em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Possui, aproximadamente, 9 anos de experiência com métodos de pesquisa quantitativa, tendo participado das seguintes atividades: coleta de dados, transcrições de áudio, desenvolvimento de banco de dados e relatório tabular. Nesse período trabalhando principalmente com os programas SPSS e o Excel. Tendo também auxiliado no treinamento de novos bolsistas PIBIC, da pesquisa "As Elites Políticas Brasileiras". Membro de dois grupos de pesquisa: "Desigualdades Sócio-Econômicas e Políticas no Brasil Contemporâneo" e "Elites Políticas Brasileiras". Oferece parecer para artigos, quando solicitado, nas revistas: "Dignidade Re-Vista" (PUC-Rio), "Planície Científica" (UFF Campos), "Revista Aurora" (Unesp), "Revista Olhar de Professor" (UEPG), "SCIAS. Direitos Humanos e Educação" (UEMG), "Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som" (UFRJ), "Mídia e cotidiano" (UFF) e "Gestão em Análise" (Unichristus). Também ofereceu parecer para o dossiê "Questões de Gênero: feminismos, sexualidade e suas interfaces" da "Revista Diálogos" (UFMT). Atua nas áreas de Ciência Política e Sociologia, mormente nas seguintes questões: estudos críticos relacionados ao pensamento conservador no Brasil Contemporâneo e a cultura sadomasoquista. Fez parte da organização da "I Olimpíada de Sociologia do Estado do Rio de Janeiro

Rodrigo Carvalho da Silveira

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1280568389198295>

E-mail: rodrigo.silveira@ifrj.edu.br

Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007), mestre em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010) e doutor em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2016). Atualmente é pesquisador da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Professor EBTT do Instituto Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira.

Rosana Letícia Pugina

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4767721673867764>

E-mail: professora-rosana@live.com

Graduada em Letras (Português e Inglês) pelo Centro Universitário Claretiano de Batatais (2002), em Pedagogia pelo Centro Universitário Claretiano de Batatais (2006) e em em Letras (Espanhol) pela Faculdade de Pinhais (2008). Desde 2005, é professora efetiva de Língua Portuguesa pela Secretaria de Estado da Educação de São Paulo (atualmente licenciada). Fez especialização em Teoria e Crítica da Literatura pela Unesp - FCLAr (2003) e em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa pelo Centro Universitário Claretiano (2007). É mestra em Linguística pela Universidade de Franca (2014). É doutora em Estudos Literários pela Unesp - FCLAr, sob orientação da Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan. Possui bolsa de estudos do CNPq. Fez doutorado-sanduíche com bolsa PDSE-CAPES, de outubro de 2018 a abril de 2019, na Universidade Nova de Lisboa, sob coorientação do Prof. Dr. Fernando Cabral Martins, sendo que parte dos estudos desenvolvidos em Portugal integra a tese de doutorado da aluna.

Simone Maria da Rocha

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4025029204017871>

E-mail: simone.rocha@ufersa.edu.br

Graduada em Pedagogia (2007) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), onde cursou Mestrado (2012) e Doutorado (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE). Professora dos Cursos de Licenciatura em Letras Inglês, Letras Libras e Letras português da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA) e do Programa de Pós-graduação em Ensino - POSENSINO - UERN/ UFERSA/ IFRN. Atua nas áreas de Educação e Ensino. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas com Narrativas (Auto)biográficas em Educação (GPENAE/UFERSA/CNPq). Pesquisadora e Colaboradora do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa, Formação, (Auto)Biografia e Representações (GRIFAR-UFRN-CNPq). Presidente da Associação Norte-Nordeste de História de Vida e Formação (ANNHIVIF - 2018-2020). Áreas de Interesse: Formação Docente; Ensino em Espaços Escolares e Não Escolares de Educação; Pesquisa (auto)biográfica; Educação e Saúde.

Yls Rabelo Câmara

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6496730755775148>

E-mail: yls.camara@uece.br

Pós-Doutora em Educação (2019) pela Universidade Estadual do Ceará; Doutora Cum Laude em Tendencias Actuales en los Estudios Ingleses y sus Aplicaciones (2016) pela Universidad de Santiago de Compostela, que tem Menção de Qualidade Internacional; Mestra com nota máxima na dissertação, em Tendencias Actuales en los Estudios Ingleses y sus Aplicaciones (2009), também pela Universidad de Santiago de Compostela; Especialista em Ensino de Línguas Estrangeiras - Inglês (2003) pela Universidade Estadual do Ceara; Especialista em Ensino de Língua Espanhola E/LE (2017) pela Faculdade Ateneu; Licenciada em Letras Português-Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual do Ceará (1997). Atualmente é graduanda de três cursos de licenciatura distintos pelo Centro Universitário Estácio do Ceará: Letras Espanhol, Pedagogia e História, com o fito de complementar sua formação de base. Tem proficiência nativa na língua espanhola, atestada pelo DELE (C2), em 2013, e é preparadora de professores de espanhol para o referido exame de proficiência e para o referido nível para usuários proficientes (C2). Para além disso, é docente de língua inglesa e suas literaturas no Curso de Letras Inglês da Faculdade de Educação Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), da Universidade Estadual do Ceará (UECE), na cidade de Quixadá, e presta assessoria pedagógica ao Centro de Línguas de Maracanaú (CLM), sempre que requisitada, desde 2017. (2016). No pós-doutorado, com foco na História Oral, investigou sobre as rezadeiras da periferia de Fortaleza, nossas bruxas atuais. Tendo a figura da mulher mística e empoderada sempre em foco, seus objetos de estudo tanto no mestrado quanto no doutorado foram a Literatura Celta, o Feminismo, a figura da bruxa e a Lenda Arturiana na magna opus de Marion Zimmer Bradley: "As Brumas de Avalon" (1982). Tem experiência de trinta e um anos no ensino das línguas portuguesa, inglesa e espanhola e suas correspondentes literaturas, atuando tanto em um curso livre de idiomas de sua propriedade como em diversos cursos livres de idiomas no Brasil e na Espanha, assim como em faculdades cearenses (graduação e pós-graduação) e piauiense (pós-graduação), nas modalidades presencial e semi-presencial. Tem experiência na editoração de revistas científicas, tendo sido Secretária Executiva da Revista Educação & Formação (B1 em Educação - Qualis Capes 2016-2019), do Programa de Pós-Graduação em Educação

da Universidade Estadual do Ceará, como uma das atribuições de sua bolsa PNPd. Atualmente é co-editora da Revista do GEPPELE, especializada em língua e literatura espanholas e revisora de diversos periódicos em suas áreas de atuação. Vem desenvolvendo pesquisas diversas com ênfase no empoderamento feminino, na arte da cura através do elemento feminino (rezadeiras), na sabedoria popular sertaneja dos Profetas da Chuva quixadaenses, além de dedicar-se ao estudo dos costumes, literaturas, mitologias e folclores dos povos de fala portuguesa, inglesa e espanhola. Para além disso, é a líder do Grupo de Estudos FILHAS DE AVALON, que acolhe alunos da comunidade ueceana e outras do mundo universitário quixadaense e que trata especificamente do estudo da Literatura Produzida por Mulheres - tanto brasileiras como estrangeiras - e centraliza seu diferencial na produção acadêmica dos participantes.

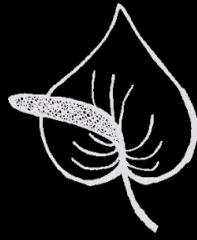
SOBRE O ORGANIZADOR

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0070090312079084>

E-mail: raimundo_sousa@terra.com.br

Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2018), Mestre (com Louvor) em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (2013), Licenciado em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (2008), com habilitação em línguas portuguesa e inglesa e respectivas literaturas. Ex-bolsista de Iniciação Científica do PIC/UFESJ e do CNPq, com prêmio de Menção Honrosa do CNPq pela pesquisa *A representação feminina no teatro irlandês*. Atualmente, é professor contratado do Departamento de Linguagem e Tecnologia (DELTEC) do Centro de Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), campus Belo Horizonte. Possui livros, dezenas de capítulos e artigos publicados em periódicos nacionais e estrangeiros. Sob um prisma investigativo inscrito na interdisciplinaridade entre literatura, história, artes visuais e psicanálise, dedica-se ao exame da articulação entre gênero e raça nas relações coloniais luso-brasileiras e anglo-irlandesas. Para tanto, adota como marco teórico uma perspectiva pautada na interdisciplinaridade entre os Estudos Pós-Coloniais (notadamente a análise do discurso colonial e a investigação dos processos de descolonização e suas formas de apropriação transcriativa de padrões culturais legados pela experiência colonial) e os Estudos de Gênero (nomeadamente a interseccionalidade entre a crítica feminista, os estudos das masculinidades e os estudos queer). Nesse horizonte interdisciplinar, transita, dentre outros, pelos seguintes eixos temáticos: literaturas de língua portuguesa; literaturas de língua inglesa; discurso colonial; alterização; estereótipo; resistência anticolonial; nacionalismo cultural; transculturação; literatura e interdisciplinaridade.



EDITORA
**BORDÔ
GRENA**