

ISSN: 2358-1042

LINGUAGEM
ESTUDOS e PESQUISAS

Revista do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem – da Unidade Acadêmica de Letras e Linguística Letras da Universidade Federal de Goiás – *UFCAT em transição*

Linguagem - Estudos e Pesquisas
Volume 24, n. 2 - Catalão-GO/2020

ISSN: 2358-1042

LINGUAGEM - ESTUDOS E PESQUISAS

Revista do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos da
Linguagem – da Unidade Acadêmica de Letras e Linguística da Universidade
Federal de Goiás – UFCAT *em transição*

Julho-Dezembro/2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UFGAT em transição
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS E LINGUÍSTICA

Reitor da Universidade Federal de Goiás

Edward Madureira Brasil

Diretora *Pro tempore* da UFCAT

Roselma Lucchese

Coordenadora do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem

Viviane Cabral Bengezen

Diretora *Pro tempore* da Unidade Acadêmica de Letras e Linguística da UFCAT *em transição*

Vanessa Regina Duarte Xavier

Editores Responsáveis

Braz José Coelho e Maria Helena de Paula

Organizadores deste Número

Luciana Borges e Tânia Regina Oliveira Ramos

Comissão Editorial: Alexander Meireles da Silva; Antônio Fernandes Júnior; Braz José Coelho; Luciana Borges; Maria Helena de Paula; Ozíris Borges Filho

Conselho Editorial e Científico: Alexander Meireles da Silva (Universidade Federal de Goiás/UFGAT *em transição*); Alicia Duhá Lose (CNPq-Faculdade Mosteiro São Bento da Bahia/Universidade Federal da Bahia); Antônio Fernandes Júnior (Universidade Federal de Goiás/UFGAT *em transição*); Aparecida Negri Isquerdo (CNPq/Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Universidade Estadual de Londrina); Braz José Coelho (Universidade Federal de Goiás/UFGAT *em transição*); Cleudemar Alves Fernandes (Universidade Federal de Uberlândia); José Sílvio de Oliveira (Universidade federal de Goiás/Regional Jataí); Henrique Silvestre Soares (Universidade Federal do Acre); Luciana Borges (Universidade Federal de Goiás/UFGAT *em transição*); Luzmara Cursino Ferreira (Universidade Federal de São Carlos); Manoel Mourivaldo Santiago Almeida (CNPq/Universidade de São Paulo); Márcio Luiz Corrêa Vilaça (Universidade de Grande Rio); Maria Cândida Trindade Seabra (Universidade Federal de Minas Gerais); Maria Filomena Gonçalves (Universidade de Évora, Portugal); Maria Helena de Paula (Universidade Federal de Goiás/UFGAT *em transição*); Osvaldo Faquir (Universidade Eduardo Mondlane-Moçambique); Ozíris Borges Filho (Universidade Federal do Triângulo Mineiro); Phablo Roberto Marchis Fachin (Universidade de São Paulo); Regma Maria dos Santos (Universidade Federal de Uberlândia/ Universidade Federal de Goiás/UFGAT *em transição*).

Conselho Consultivo: Antônio Donizete Pires (Universidade Estadual Paulista - Araraquara); Dominique Maingueneau (Université Paris Est Créteil Val de Marne); Leo M. Wetzels (Vrije Universiteit Amsterdam - Holanda); Márcia Elizabeth Bortone (Universidade de Brasília); Maria Dolores A. Ramirez (Universidade Estadual Paulista - Araraquara); Patrick Charaudeau (Université Paris Nord - Paris XIII); Sílvio de Almeida Toledo Neto (Universidade de São Paulo); Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Universidade Federal de Goiás); Sonia Branca-Rosoff (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
UFCAT *em transição*
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS E LINGUÍSTICA

LINGUAGEM: ESTUDOS e PESQUISAS

Linguagem – Est. e Pesq., Catalão-GO, v. 24, n. 2. 219 p.
2020

Linguagem – Estudos e Pesquisas é uma publicação semestral do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem, da Unidade Acadêmica de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Goiás – UFCAT *em transição*.

Endereço para correspondência

Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística – Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, nº 1120, Sala 2, Bloco E – CEP: 75.704-020 – Caixa Postal 56 – Setor Universitário – Fone: (64) 3441-5304. Catalão-Goiás-Brasil.
Linguagem – Estudos e Pesquisas pode ser acessada no sítio: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/index>

Editores responsáveis

Maria Helena de Paula e Braz José Coelho

Organizadores deste número

Luciana Borges e Tânia Regina Oliviera Ramos

Diagramação

Maria Gabriela Gomes Pires e Maria Helena de Paula

Revisão dos abstracts

Os autores

Revisão dos resúmenes

Os autores

Revisão dos originais

As organizadoras

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (GPT/BSCAC/UFG)

L755Linguagem – estudos e pesquisas / Revista do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Mestrado e Doutorado em Estudos da Linguagem, Unidade Acadêmica de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás – UFCAT *em transição* – volume 24, número 2 (2020). – Catalão: Universidade Federal de Goiás, - UFCAT *em transição*, Unidade Acadêmica de Letras e Linguística, 1997- v.: il.; 21 cm.

Semestral

Publicado pela Unidade Acadêmica de Letras e Linguística da Regional Catalão – UFG, 1997-2011; pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística da Regional Catalão – UFG, 2011-2019; pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem, Unidade Acadêmica de Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás – UFCAT *em transição*, 2020-

Editores responsáveis: Braz José Coelho e Maria Helena de Paula.

Organizadores: Anair Valênia, Helena Maria Ferreira, Maria Aparecida Resende Ottoni.

Descrição baseada em: Volume 24, Número 2 (jul.-dez/2020)

ISSN: 1519-6240 (versão impressa. **Cessou em 2015**)

ISSN: 2358-1042 (versão *on-line*)

1. Letras – Periódicos. I Universidade Federal de Goiás. Instituto de Letras e Linguística. II. Título.

CDU: 8 (05)

Aceitam-se colaborações e solicita-se permuta

SUMÁRIO

Editorial

Saber/prazer: sobre mulheres lendo e escrevendo o erotismo como potência de vida

Luciana Borges

Tânia Regina Oliveira Ramos.....13-18

Dossiê temático *Literatura de Autoria feminina: gênero, erotismo e interfaces*

1. O sacrifício da carne: uma leitura do conto “O corpo”, de Clarice Lispector

Anna Carolina Deodato da Silva.....19-28

2. Erotismo e sexualidade como condição emancipatória na poesia de Gilka Machado

Cleusa Piovesan.....29-50

3. A sombra erótica no conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector: o sagrado versus o profano

Edinaldo Flauzino de Matos.....51-85

4. Colette entremundos corpóreos e subjetivos

Maria Letícia Macêdo Bezerra

Ana Cláudia Felix Gualberto.....87-101

5. Erotismo nos contos da escritora Anaïs Nin

Nayra Bianca Costa Mendes

Algemira de Macedo Mendes.....103-114

6. De coadjuvantes a protagonistas: escrita e consumo de fanfics eróticas

Otavia Alves Cé

Joana Kretzer Brandenburg.....115-128

7. O corpo fala em “Luamanda”, “Ana Davenga” e “Duzu-Querença”, de Conceição Evaristo

Paulo Antônio Vieira Júnior

Roselene Cardoso Araújo.....129-151

8. Além dos Quartos: coletânea erótica feminista negra Louva Deusas: a construção do corpo negro por poetisas negras

Raissa Lauana Antunes da Silva.....153-171

9. O ideário da pornografia libertina no conto “Conflitos de uma virgem”, de Ana Elisa Ribeiro

Rosana Leticia Pugina.....173-193

Artigos de temática livre relacionada

10. A “verdadeira mulher”: bela, empoderada e do ler

Luciane de Paula

Carolina Gomes Sant’Ana.....195-218

CONTENTS

Editors Note

Knowledge / pleasure: about women reading and writing eroticism as a power of life

Luciana Borges

Tânia Regina Oliveira Ramos.....13-18

Thematic dossier *Female authorship literature: gender, eroticism and interfaces*

1. The sacrifice of the flesh: a reading of the tale “O corpo”, written by Clarice Lispector

Anna Carolina Deodato da Silva.....19-28

2. Erotism and sexuality as an emancipatory condition in the poetry of Gilka Machado

Cleusa Piovesan.....29-50

3. The erotic shadow in the tale “Miss Algrave” by Clarice Lispector: the sacred versus the profane

Edinaldo Flauzino de Matos.....51-85

4. Colette between corporeal and subjective worlds

Maria Letícia Macêdo Bezerra

Ana Cláudia Felix Gualberto.....87-101

5. Erotism on Anais Nin's tales

Nayra Bianca Costa Mendes

Algemira de Macedo Mendes.....103-114

6. From supporting actresses to protagonists: writing and consumption of erotic fanfics

Otavia Alves Cé

Joana Kretzer Brandenburg.....115-128

7. The body speaks in “Luamanda”, “Ana Davenga” and “Duzu-Querença”, from Conceição Evaristo

Paulo Antônio Vieira Júnior

Roselene Cardoso Araújo.....129-151

8. Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra Louva Deusas: the construction of the black body by black female writers

Raissa Lauana Antunes da Silva.....153-171

9. The ideary of libertine pornography in the tale “Conflitos de uma virgem”, by Ana Elisa Ribeiro

Rosana Leticia Pugina.....173-193

Related General Thematic Articles

10. The “Real woman”: beautiful, empoderated and reader

Luciane de Paula

Carolina Gomes Sant’Ana.....195-218

ÍNDICE

Editorial

Conocimiento/placer: sobre las mujeres que leen y escriben el erotismo como potencia de vida

Luciana Borges

Tânia Regina Oliveira Ramos

Dossier temático *Literatura escrita por mujeres: género, erotismo e interfaces*

1. El sacrificio de la carne: una lectura crítica del cuento “O corpo”, de Clarice Lispector

Anna Carolina Deodato da Silva.....19-28

2. Erotismo y sexualidad como condición emancipativa en la poesía de Gilka Machado

Cleusa Piovesan.....29-50

3. La sombra erótica en el cuento “Miss Algrave” de Clarice Lispector: lo sagrado versus el profano

Edinaldo Flauzino de Matos.....51-85

4. Colette entre mundos corporales y subjetivos

Maria Letícia Macêdo Bezerra

Ana Cláudia Felix Gualberto.....87-101

5. Erotismo en los cuentos de la escritora Anaïs Nin

Nayra Bianca Costa Mendes

Algemira de Macedo Mendes.....103-114

6. De actrices secundarias a protagonistas: escritura y consumo de *fanfics* eróticas

Otavia Alves Cé

Joana Kretzer Brandenburg.....115-128

7. El cuerpo habla em “Luamanda”, “Ana Davenga” y “Duzu-Querença’, del autor Conceição Evaristo

Paulo Antônio Vieira Júnior

Roselene Cardoso Araújo.....129-151

8. Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra Louva Deusas: la construcción del cuerpo negro por poetas negros

Raissa Lauana Antunes da Silva.....153-171

9. La idearia de la pornografía libertina en el cuento “Conflitos de uma virgem”, por Ana Elisa Ribeiro

Rosana Leticia Pugina.....173-193

Artículos de temas libres relacionados

10. La "verdadera mujer": hermosa, “empoderada” y de la lectura

Luciane de Paula

Carolina Gomes Sant’Ana.....195-218

EDITORIAL

Saber/prazer: sobre mulheres lendo e escrevendo o erotismo como potência de vida

Os estudos de textos eróticos e/ou pornográficos escritos por mulheres constituem uma vertente profícua dos estudos literários feministas e/ou em perspectiva de gênero, os quais se encontram em ampla consolidação, oferecendo a possibilidade de múltiplas abordagens da produção literária no Brasil e no mundo.

Para além da contribuir com a ampliação do campo teórico, com a multiplicidade temática e formal, este número da Revista *Linguagem - Estudos e Pesquisas* ao apresentar o Dossiê *Literatura de autoria feminina: gênero, erotismo e interfaces* demarca também sua sintonia com o presente vivido e escrito, bem como com a contemporaneidade da autoria feminina. Cada vez mais voltada para temas caros à experiência de autonomia das mulheres em um contexto de enfrentamentos diários às forças conservadoras do patriarcado que, conforme precisamente destaca Heleieth Saffioti (2011, p. 47), “não abrange apenas a família, mas atravessa a sociedade como um todo”, a escrita de autoria feminina também se volta para esses enfrentamentos no campo discursivo da sexualidade.

Com foco na autoria feminina de textos ficcionais e poéticos, a presente reunião é constituída a partir de textos que expressam pesquisas orientadas pelo cruzamento entre os estudos literários e os chamados “temas sexuais” na literatura, trazendo para a centralidade desses estudos o esforço das escritoras em descolonizar o desejo e estabelecer o livre trânsito pela linguagem, seja ela obscena ou não, interdita ou não.

Falar de erotismo neste tempo histórico caracterizado por um acontecimento global inédito e singular, a pandemia causada pelo coronavírus (*SARS-CoV-2*, causador da Covid-19), a qual produziu um mundo sem contato físico nunca imaginado entre humanos, animais sociáveis que são, parece-nos uma interpelação necessária, ainda que, no momento que o tema foi proposto, tal situação jamais fosse cogitada.

Com a pandemia e suas trágicas consequências para a vida física e psíquica, com o espectro da morte a rondar tudo que envolve a humanidade, os modos como as afetividades, subjetividades, corporalidades e afetos se constituem foram convocados a se reconfigurar de modo radical.

A noção de contato foi ressignificada pela virtualidade da interação, propiciando novas formas de aproximação à maneira do não-corpo: telas passaram a intermediar nossos contatos, transformaram nossa presença em *bytes* circulando nas nuvens virtuais das redes, na forma de sons e imagens captadas por artefatos tecnológicos. As próprias tecnologias do corpo precisaram se alterar, o corpo confinado, restrito em sua circulação, torna-se então, carente do encontro físico, e precisa reaprender a existir, jogado no desamparo.

Os modos de estudar, de produzir, de circular conhecimento também foram transformados, de maneira que, em um átimo, vimos germinar uma quantidade gigantesca de *lives*, de eventos *on line* que substituíram as reuniões acadêmicas em suas tradicionais formas de congressos e seminários presenciais. O trabalho invadiu as casas, as escolas e universidades invadiram as casas, o mundo exterior invadiu as casas, os quartos, as camas. Para que corpos se encontrem, exige-se toda uma assepsia, mascarada e banhada em álcool gel.

Por outro lado, na efervescência desse devir-digital que fomos convocados a assumir sem escolha, as possibilidades de trocas e de reinvenção do cotidiano pessoal e acadêmico mostra a inenarrável resiliência do animal humano na sua aventura de sobreviver. Contra toda pulsão de morte, contra *Thanatos*, o sombrio, que se atualiza para o nosso tempo em forma microscópica viral, quem melhor do que *Eros*, o travesso inconsequente, para nos devolver o desejo de vida?

Ler trabalhos em que os objetos textuais de pesquisa transbordam a abundância dos corpos que se encontram, que se exploram, que transgridem as normatividades compulsórias, que afrontam os interditos das ações e da linguagem, segue o mesmo movimento satisfatório de poder acompanhar a produção *on line* de acervo digital cada vez maior sobre autorias femininas. Uma multidão de mulheres que invadem as redes com suas falas e corpos, com suas expressões e textos realocadores da sexualidade feminina que se expressa em corpos que antes não poderiam se expressar.

Corpos negros, lésbicos, corpos transsexuais estão nos textos como personagens, mas também como vozes líricas e ficcionais que modificam e tensionam a autoria, estabelecem modos outros de representação. E podem atingir uma audiência ampliada por meio das redes. Esses corpos que “pavoneiam”, para emprestar a expressão de Michel Foucault (2003), circulando na virtualidade ou na materialidade dos textos, estabelecem uma diversidade de zonas de legitimação para o

erótico, o pornográfico e o obsceno, ao firmar em definitivo a voz feminina no arsenal de objetos estéticos que a humanidade pode produzir.

Uma vez que indicam procedimentos de ruptura com as investidas de gênero e com o cânone – instaurado sobre uma tradição fálica da literatura que explora temáticas do sexo e do erotismo –, a produção de autoras amplia a compreensão da natureza conceitual e formal desses textos ao deslocar as mulheres da posição tradicional de objeto de discurso e desejo para a de sujeito desse mesmo discurso e enunciadora de seu próprio desejo e do desejo de outrem. Ou, como afirma Audre Lorde o erótico teria o poder de deslocar as mulheres do lugar alheio a si mesmas em que são colocadas em um mundo de dominação masculina, sempre “numa posição distante/ inferior para serem psicologicamente ordenadas” ([1984] 2013, p.1), controladas e colocadas a serviço das demandas afetivas dos homens.

Nesse sentido, própria atividade de escrita já seria, no caso da condição feminina, uma transgressão. Conforme afirma a escritora Marcia Denser em suas *DesEstórias*, escrever rasura “a separação tácita existente entre esfera pública e privada, transformando-se ela própria, a mulher que publica, em “mulher pública”, quer dizer, a prostituta, que é a mulher pública por excelência” (2015, p. 205). A desqualificação da moralidade feminina por meio da desqualificação da autonomia erótica é parte das mesmas estratégias de dominação já mencionadas. É por esse motivo que quando Audre Lorde fala do erótico, fala “como uma afirmação da força vital de mulheres; daquela energia criativa empoderada, cujo conhecimento e uso nós estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas” (2013, p. 2).

Ao reunir projetos a um só tempo estéticos e políticos, a literatura erótica escrita por mulheres redimensiona a indissociabilidade entre forma e conteúdo, ao explorar interfaces limítrofes entre erotismo, pornografia e obscenidade. Indica também que o campo literário é sempre constituído de tensões várias, nas quais o erotismo, como sendo “a aprovação da vida até na morte”, para usar os dizeres de Georges Bataille em seu famoso ensaio *O erotismo* (2013, p. 35), apresenta-se como um dos fatores mais relevantes da experiência humana ao se materializar pelas vias da linguagem.

É com base nesses pressupostos sobre as potencialidades do erótico que agradecemos as contribuições de pesquisadores e

pesquisadoras para este Dossiê, que se inicia com o artigo de *Anna Carolina Deodato da Silva*, “O sacrifício da carne: uma leitura do conto “O corpo”, de Clarice Lispector”, que analisa como os motivos relacionados ao baixo corporal comparecem na relação erótica a três construída no conto e resulta em um tipo específico de erotismo pitoresco.

No texto “Erotismo e sexualidade como condição emancipatória na poesia de Gilka Machado”, *Cleusa Piovesan* analisa como a abordagem de temas eróticos fez da produção de Gilka Machado um mecanismo de ressignificação da condição feminina, tantas vezes restrita à vida doméstica. Já em “A sombra erótica no conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector: o sagrado *versus* o profano”, *Edinaldo Flauzino de Matos* analisa, nesse conto clariciano, o “efeito sombra” cujas forças manifestas advém de *Eros* e são contíguas às múltiplas facetas que envolvem traumas de infância da personagem Ruth Algrave.

Maria Leticia Macêdo Bezerra e *Ana Cláudia Felix Gualberto* exploram em “Colette entremundos corpóreos e subjetivos” os modos como a obra *A vagabunda* explora uma linguagem sinestésica imbricada na experiência corporal para compor os mundos subjetivos da ficção da autora estudada. Em “Erotismo nos contos da escritora Anais Nin”, *Nayra Bianca Costa Mendes* e *Algemira de Macedo Mendes* analisam o erotismo filosófico presente em *Delta de Vênus: histórias eróticas* como expressão da maior autonomia das mulheres.

O artigo de *Otavia Alves Cé* e *Joana Kretzer Brandenburg*, intitulado “De coadjuvantes a protagonistas: escrita e consumo de *fanfics* eróticas” explora como se dá a inserção de temáticas eróticas em *fanfics*, abordando especificamente um grupo de fãs escritoras-leitoras do mangá **Naruto**. Já em “O corpo fala em “Luamanda”, “Ana Davenga” e “Duzu-Querença”, de Conceição Evaristo”, *Paulo Antônio Vieira Júnior* e *Roselene Cardoso Araújo* se voltam para as questões da autoria negra, analisando a representação do corpo e do erotismo no sentido de sua descolonização e autonomia.

A autoria negra do erotismo é também analisada no texto “*Além dos Quartos: coletânea erótica feminista negra Louva Deusas: a construção do corpo negro por poetisas negras*”, de *Raissa Lauana Antunes da Silva*, no qual a autora aborda o corpo feminino negro na expressão poética, a partir da subjetividade da mulher preta e da coletividade social que a cerca. Por fim, o artigo “O ideário da pornografia libertina no conto “Conflitos de uma virgem”, de Ana Elisa

Ribeiro”, de *Rosana Letícia Pugina*, explora a linguagem libertina revisitada no conto analisado como mecanismo de crítica social, ironia e resistência ao discurso patriarcal.

A sessão de Artigos de temática livre, mas em interface como tema do Dossiê, traz a contribuição de *Luciane de Paula e Carolina Gomes Sant’Ana* por meio do artigo “A “verdadeira mulher”: bela, empoderada e do ler”, no qual as pesquisadoras, partindo dos estudos bakhtinianos sobre a linguagem, analisam duas capas e uma matéria da revista **O Diabo a Quatro**, de 1879, como resposta a movimentos de luta pela inclusão de mulheres na política, em cotejo com a matéria “Bela, recatada e ‘do lar’”, da revista **Veja**, de 2016. O estudo indica que, independentemente da época, o embate entre forças conservadoras e movimentos feministas se faz presente na arena da linguagem, sendo de extrema relevância estar sempre atentas a esse duelo de forças.

Com o repertório de artigos apresentados, acreditamos que o Dossiê cumpre seu propósito de visibilizar algumas das diversas possibilidades de representação do erotismo, do corpo, do desejo, das relações de gênero e das relações eróticas no contexto da poesia, da ficção narrativa e de outras modalidades de texto de autoria feminina.

As pesquisas, em seu conjunto, constelam uma das mais frequentes funções da literatura que, para além de ser um testemunho de seu tempo, constitui efetivamente um dos principais mecanismos de ruptura e transgressão, fazendo “girar os saberes”, como diria Roland Barthes (2004, p. 18). A literatura erótica, com seu caráter frequentemente desagregador, executa com maestria a função supracitada, aliando prazer e saber, saber e sabor, sendo especialmente resistência em um tempo em que vida precisa ser ininterruptamente resgatada da aniquilação. Boa leitura!

Luciana Borges (UFCAT)

Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)

Universidade Federal de Catalão – UFCAT *em transição*

Dezembro de 2020

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DENSER, Márcia. **DesEstórias**. Curitiba: Kotter Editorial, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder (1984). Trad. de Tatiana Nascimento. **Blog Diáspora y dissidência sexual em trânsito**. 2013. Disponível em: <<https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/11/usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-audre-lorde/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. 8ª reimpressão. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

O SACRIFÍCIO DA CARNE: UMA LEITURA DO CONTO “O CORPO”, DE CLARICE LISPECTOR

THE SACRIFICE OF THE FLESH: A READING OF THE SHORT STORY “O CORPO”, WRITTEN BY CLARICE LISPECTOR

EL SACRIFICIO DE LA CARNE: UMA LECTURA DEL CUENTO “O CORPO”, DE CLARICE LISPECTOR

*Anna Carolina DEODATO**

Resumo: Em “O corpo”, um dos treze contos a compor o livro **A via crucis do corpo** (1998), Clarice Lispector apresenta um casamento incomum, formado por um homem bígamo e as duas companheiras. Permeada por um erotismo lascivo e pitoresco, a relação entre os três se constrói a partir dos êxtases corporais provocados por meio das atividades de “baixo ventre” – sexual e alimentar. A tensão atrelada às atividades eróticas é crescente até resultar em assassinato, um sacrifício necessário à continuação da vida. Baseada na obra **O erotismo** (2017) de Georges Bataille, proponho uma leitura crítica acerca do simbolismo incorporado às atividades eróticas exercidas no conto, assim como seu impacto no desenvolvimento das personagens femininas no decorrer do enredo.

Palavras-chave: Erotismo; Corpo; Clarice Lispector.

Abstract: In “O corpo”, one of the thirteen short stories to make up the book **A via crucis do corpo** (1998), Clarice Lispector presents an unusual marriage, formed by a bigamist man and his two partners. Permeated by a lascivious and picturesque eroticism, the relationship between the three of them is built from the body ecstasies provoked by the “low belly” activities – sexual and nourish. The tension associated with erotic activities grows until it results in a murder, a necessary sacrifice for the continuation of life. Based on the work **O erotismo** (2017) by Georges Bataille, I propose a critical reading about the symbolism incorporated into erotic activities carried out in the short story, as well as its impact on the development of female characters in the course of the plot.

Keywords: Eroticism; Body; Clarice Lispector.

Resumen: En “O corpo”, uno de los trece cuentos que componen el libro **A via crucis do corpo** (1998), Clarice Lispector presenta un matrimonio insolito, formado por um hombre bígamo y sus dos parejas. Impregnada de un erotismo lujurioso y pintoresco, la

* Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduada em Gastronomia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: annadeodato@gmail.com.

relación entre los tres se construye a partir de los éxtasis corporales provocados por las actividades del “bajo vientre” – sexuales y alimentarias. La tensión asociada a las actividades eróticas va en aumento hasta que se traduce en un asesinato, un sacrificio necesario para la continuación de la vida. Partiendo de la obra **O erotismo** (2017) de Georges Bataille, propongo una lectura crítica sobre el simbolismo incorporado a las actividades eróticas ejercidas en la historia, así como su impacto en el desarrollo de personajes femeninos a lo largo de la trama.

Palabras clave: Erotismo; Cuerpo; Clarice Lispector.

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne.
Georges Bataille (2017, p. 116)

Erótico, transgressor e sangrento – assim podemos caracterizar brevemente “O corpo” (1998). Escrito por Clarice Lispector (1920-1977), este é um dos treze contos a compor o livro **A via crucis do corpo**, publicado em 1974 como resultado de uma escrita por encomenda, na qual o corpo, “nos seus desarranjos pulsionais, na tirania de seus desejos, nas suas fraturas e feridas, nos seus êxtases”, de acordo com Chiara (1998, Orelha do livro), é a personagem principal e constante.

Lispector inicia o livro ao tecer uma explicação sobre a origem desse trabalho, a princípio tão destoante do resto de sua obra: “O poeta Álvares Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Como se antecipasse o julgamento, a autora justifica que não escreve pelo dinheiro, mas movida pelo impulso, sem importar-se com as “pedras” que seriam lançadas, finalizando com a sentença: “Não sou de brincadeiras, sou mulher séria” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Parte da crítica respondeu negativamente ao resultado, atendo-se à construção de Clarice Lispector como um ícone da literatura filosófica. A própria autora inclui uma crítica ao dizer, ainda na Explicação: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Escapa a essas críticas aspectos importantes da obra, como a inserção de assuntos tabus, o diálogo com outros autores e a remissão da literatura erótica brasileira (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2019).

A forte teor erótico presente no texto permeia esta análise, servindo como um *leitmotiv* dos acontecimentos e das personagens. Em **O erotismo**, Bataille (2017) discorre a respeito dos três tipos de erotismo presentes na literatura: o erotismo dos corpos, dos corações e o sagrado. No caso deste trabalho, dois foram enfatizados: o erotismo sagrado e o erotismo dos corpos. Ainda de acordo como autor, tais formas são uma tentativa de substituição da descontinuidade, a fim de obter a “continuidade profunda”.

“O corpo” é o segundo conto do livro, escrito dois dias após o desafio proposto por Álvares Pacheco, no qual aborda o casamento bígamo de Xavier com Carmem e Beatriz. Não há qualquer debate ou questionamento acerca da relação – ela é aceita com aparente naturalidade pelas mulheres, conhecida pelos demais, e, assim, expressa uma certa estabilidade que inicialmente choca o leitor.

Lispector inicia o conto descrevendo Xavier a partir do porte físico: “Xavier era um homem truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Outras características da personagem, descritas ao longo do texto, levarão o leitor a associá-lo com um touro, principalmente em se tratando do apetite voraz relacionado não só à alimentação, como também à sexualidade:

Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. Cada noite era uma. Às vezes duas por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Já Carmem e Beatriz são descritas como oposições físicas e de personalidade uma da outra: “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa. Já Carmem era alta e magra [...] Carmem era mais elegante. Beatriz, com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo” (LISPECTOR, 1998, p. 21-22). Apesar das diferenças, é retratado que as duas mulheres dividiam não apenas o mesmo homem de maneira natural como também o mesmo alimento: “As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom” (LISPECTOR, 1998, p. 21-22).

A relação entre Xavier, Carmem e Beatriz aparenta desenrolar-se em torno da atividade sexual e da alimentação. É possível perceber que as duas mulheres se dedicam às artes culinárias, talvez possuindo, assim como no caso da atividade sexual, o objetivo de agradar o marido:

[...] compraram um receituário em castelhano. E se esmeraram nos molhos e nas sopas. Aprenderam a fazer rosbife. Xavier engordou três quilos e sua força de touro cresceu-se (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Essa hipótese ganha força após o assassinato de Xavier, quando as mulheres perdem o gosto pela cozinha:

Quando anoitecia a tristeza caía sobre elas. Não tinham mais gosto de cozinhar. De raiva, Carmem, a colérica, rasgou o livro de receitas em francês. Guardou o castelhano: nunca sabia se ainda não seria necessário (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Comumente vistas como temáticas desconexas, a sexualidade e a arte de comer se aproximam em determinados aspectos. O primeiro deles seria a ligação pelo prazer proporcionado pelas duas atividades. Sugere-se que o prazer advindo da alimentação tenha sido uma forte influência, dentre outras funções humanas, no comportamento sexual:

No curso evolutivo do homem, a alimentação certamente condicionou o desenvolvimento do corpo humano, e em especial do cérebro, que por sua vez modificou, progressivamente, o comportamento alimentar, determinando uma acirrada concatenação de relações de causa e efeito que, juntas, influenciaram o comportamento sexual e outras funções (BONA, 2013, p. 190).

Ambas as atividades se relacionam também na transformação acarretada ao longo do tempo, visto que à medida em que o sexo deixa de ser uma atividade mecânica, tornando-se uma experiência prolongada e voltada para o prazer, a alimentação também passa de uma mera atividade nutricional à Gastronomia (BONA, 2013).

No Brasil, existe um trocadilho vulgar que diz: “Mulher oferecida não é comida”. Para DaMatta, esse trocadilho revela uma forte associação entre as comidas e o ato sexual, podendo este ser traduzido como um “ato de comer”:

A relação sexual e o ato de comer, portanto, aproximam-se num sentido tal que indica de que modo nós, brasileiros, concebemos a sexualidade e a vemos, não como um encontro de opostos e iguais [...], mas como um modo de resolver essa igualdade pela absorção,

simbolicamente consentida em termos sociais, de um pelo outro (DAMATTA, 2001, p. 60).

Clarice Lispector, ainda que não possuísse uma leitura acerca da obra de DaMatta, insere esta ideia como um indicativo da relação existente entre Xavier, Carmem e Beatriz. Por meio do trecho “Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas”, é possível perceber uma ambiguidade no que tange à ideia de comida, sendo uma das possibilidades, a referência feita às mulheres, uma associação entre elas e o alimento, levando um certo tom cômico ao texto.

Retornando à ideia proposta por DaMatta, a mulher se torna livre dessa associação, segundo o autor, quando apenas dedica-se à manutenção do lar, colocando-se à disposição da família ao exercer o trabalho doméstico, seus favores sexuais e sua capacidade reprodutiva. Desse modo, a figura da mãe, da avó, ou de qualquer outra mulher que sirva ao Outro, torna-se fonte de virtude, é vista de maneira santificada. Do contrário, a mulher que domina a sua própria sexualidade, assim como as artes culinárias, poderia usar esses recursos para atingir posições de poder. Como exemplo, o autor cita as personagens Dona Flor e Xica da Silva.

Entretanto, as personagens de Lispector não atingem a tal posição de poder apresentada por DaMatta. Pelo contrário: a comida e a sexualidade aparecem como meios de controle exercido pela figura masculina, nos remetendo à ideia de dispositivo de dominação proposta por Michel Foucault. Em **História da Sexualidade I** (2014), Foucault discorre sobre o controle social exercido sobre o corpo, assim como para a sexualidade, como um meio pelo qual as instituições e políticas sociais intervêm, submetendo a subjetividade ao julgamento social. Desse modo, a expressão da sexualidade estaria fortemente comandada pelo sentido de coletividade, como uma forte estratégia de controle sobre a sexualidade dos indivíduos.

Da mesma forma que a sexualidade se tornou um mecanismo de controle, a alimentação também não é vista como uma atividade individualizada, mas como um assunto coletivo. Ambas se tornariam atos críticos de relacionamento e reprodução social, nos quais as mulheres desempenham um papel fundamental nos dois processos.

Como outra ferramenta de teor cômico, Lispector insere um jogo numérico ao longo do texto, representando num primeiro momento a estabilidade do triângulo amoroso (ARAÚJO, 2019): “Às seis horas da tarde foram os três para a igreja [...] Ao teatro os três não iam” (LISPECTOR, 1998, p. 22-23). Tal equilíbrio se rompe a partir do momento em que Xavier passa a manter uma relação extraconjugal com uma prostituta:

Um dia Xavier só chegou de noite bem tarde: as duas desesperadas. Mal sabiam que ele estava com a sua prostituta. Os três na verdade eram quatro, como os três mosqueteiros. LISPECTOR, 1998, p. 22).

A aparição do quarto elemento dilacera a harmonia que compõe a relação vivenciada pelos três, atingindo diretamente as duas mulheres:

Os três parecem formar uma unidade que é ameaçada com o aparecimento do quarto elemento: a prostituta. Tal figura é a personagem que desestabiliza o triângulo. Ela não é aceita por Carmem e Beatriz, que entre si não tinham ciúmes, mas que não toleram um elemento alheio ao triângulo harmoniosamente constituído. A ideia de harmonia entre os três amantes está tão presente no conto que, há uma passagem em que eles são comparados a uma famosa composição musical (ARAÚJO, 2019, n./p., on-line).

A partir dessa ruptura, a autora passa a demarcar as duas mulheres como um conjunto, sendo Xavier um elemento à parte: “Sentaram-se em banco de três lugares: ele no meio das duas. [...] Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas” (LISPECTOR, 1998, p. 22-23). Ao mesmo tempo em que Carmem e Beatriz aproximam-se ainda mais, inclusive iniciando uma vida sexual sem a presença da figura masculina – uma aparente transgressão: “[...] apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Importante apontarmos para a aparente situação de isolamento social vivida pelas mulheres, cabendo a elas apenas o espaço privado do lar – fronteira rompida apenas na companhia de Xavier, como na ida ao teatro. Ao explorar as personagens femininas nos contos que compõem **Laços de família**, Amaral (2017) aponta o feminino como uma forma de alienação e transgressão no texto, a representação de personagens

sem iniciativa e poder de decisão perante a autoridade masculina, totalmente entregues ao confinamento doméstico e às atividades cotidianas. Apesar de **A via crucis do corpo** ser construído a partir de uma ideia distinta da antologia analisada por Amaral (2017), podemos associar essas considerações ao “O corpo”.

Amaral (2017) aponta para o nascimento dos desejos insatisfeitos originados na alienação vivenciadas pelas mulheres construídas por Clarice Lispector, pela sensação de vazio ocasionada pela ausência de diálogos externos. O contato com outros mundos permitiria que essas mulheres pudessem relativizar o cenário no qual se encontram mergulhadas, aprisionadas. Beatriz e Carmem deparam-se com a constatação de um futuro inevitável: um dia os três morrerão. Tal percepção leva ambas a concluírem que não é possível apenas esperar que Xavier morra naturalmente, é necessário resolver a situação. É Carmem quem lidera a situação, Beatriz apenas obedecia:

- Na cozinha há dois facões.
- E daí?
- E daí que nós somos duas e temos dois facões.
- E daí?
- E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer. Deus manda (LISPECTOR, 1998, p. 25-26).

A execução do assassinato ocorre com uma aparente naturalidade, resultando em situações que remetem o leitor ao efeito trágico-cômico (ARAÚJO, 2019):

Foram armadas. O quarto estava escuro. Elas fraquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então elas conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier. (LISPECTOR, 1998, p. 26).

O caráter religioso do crime é o que subverte o aspecto frio do assassinato num suposto ato de amor que marca o sacrifício. Essa aproximação nos é apresentada quando Lispector apresenta o trecho “[...] matar requer força. Força humana. Força divina” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Poderia um ato humano aproximar-se de um recurso divino? Na concepção de Bataille, o impulso de matar, característico das

guerras, excede o conjunto religioso, enquanto o sacrifício “[...] ao contrário, é o ato religioso por excelência” (2017, p. 105).

Em seu trabalho, Bataille (2017, p. 35) formula a concepção de Erotismo como uma aprovação da vida até na morte, não sendo essa uma definição do conceito, mas uma aproximação do seu sentido. A morte de um ser é descrita por ele como correlativa ao nascimento de um outro alguém, atuando como um anúncio e uma condição, a vida decorrendo da decomposição da vida. A morte seria como um tributo, desocupando uma vaga para que as substâncias necessárias à vida fossem postas em circulação, resultando no que o autor chama de “corrupção”.

No texto clariciano, a corrupção morte/vida é apresentada quando as duas mulheres enterram o corpo de Xavier numa “terra de bom plantio” (LISPECTOR, 1998, p. 26), gerando uma terra fértil, na qual são plantadas rosas vermelhas. O assassinato assume um teor erótico e um caráter de sacrifício quando a “vítima” é levada a uma continuidade do ser, quando a violência da ação rompe o caráter limitado que a envolve, conduzindo-a ao ilimitado, pertencente à esfera sagrada (BATAILLE, 2017), representada no conto pelo plantio da natureza sobre a cova.

O vermelho das rosas nos remete ao sangue: “[...] o rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Bataille descreve o sangue como um jorro de vida carnal, a violência exterior praticada no ato do sacrifício revelando a violência interior do corpo humano. O autor prossegue: “Se há interdito, é, a meus olhos, de alguma violência elementar. Essa violência é dada na carne: na carne, que designa o jogo dos órgãos reprodutores” (BATAILLE, 2017, p. 117). Aparentemente, assim como o corpo, o sangue também seria um elemento transitório entre morte/vida, o que faria com que Carmem e Beatriz lamentassem o seu depósito em material infértil.

O desfecho do conto é breve, e até divertido, mas culmina num momento de silêncio. Há a chegada da polícia, que cava o jardim e encontra o corpo de Xavier. A solução proposta pelo policial é surpreendente: “Vocês duas [...] arrumem as malas e vão viver em Montevidéu. Não nos dêem maior amolação” (LISPECTOR, 1998, p. 28). A fala do policial causa uma sensação de descaso com o ocorrido, uma contraposição à seriedade do crime, surpreendendo o leitor:

Neste fragmento, o leitor é surpreendido pelo inesperado e ilógico. Ele espera que a polícia incrimine as mulheres, mas o que acontece é justamente o contrário, há um descaso em relação ao crime que elas cometeram. A atitude da polícia pactua com a idéia de mundo ao revés, ideia que coincide com o efeito trágico-cômico dado ao texto. O final inusitado encerra um contra-sentido, que impede a sensação de terror ou piedade (ARAÚJO, 2019, n.p., on-line).

A possibilidade de que o crime seja motivado por um amor em busca da continuidade do ser, e não por razões passionais, ou motivado pela ideia de vingança, aproxima-se mais da personalidade de Carmem e Beatriz. A “imolação do cordeiro” é inevitável, está acima de qualquer poder de escolha que as mulheres possam ter, o que as leva a lamentar até o fim a morte do grande amor de ambas. Guardar o livro de culinária em castelhano e partir para um destino antes visitado pelos três pode ser mais um indício da busca pela continuidade proporcionada pelo sacrifício. Justificaria também a complacência dos policiais perante todos os indícios de um crime: o domínio religioso do ato sobrepõe-se às leis terrenas.

É provável que a verdadeira traição não seja a relação extraconjugal com a prostituta, ou o crime, mas o perdão que as mulheres receberam, a ausência de punição e a eventualidade de reiniciarem a vida sem a figura masculina. Como resultado, não há qualquer “lição de moral” que o leitor possa extrair do texto, nem respostas. Clarice Lispector encerra o texto com o mesmo tom cômico: “[...] as duas disseram: muito obrigada. E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

Referências

AMARAL, Emilia. **Para amar Clarice**: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra. Barueri: Faro Editorial, 2017.

ARAÚJO, Rosa Maria. **A via crucis do humor**: uma leitura do conto “o corpo”, de Clarice Lispector. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/v00006.htm>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BONA, Fabiano Dalla. Comer e ser comida: corpo, gastronomia e erotismo. **Revista Interfaces**, v. 19, n. 19, Rio de Janeiro, p.189-198, 2013.

CHIARA, Ana Cristina. [Orelha do Livro]. In: LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DAMATTA, Roberto. Sobre comidas e mulheres. In: DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **A via crucis do corpo**. Disponível em: <<https://claricelispectorims.com.br/livro-a-livro/a-via-crucis-do-corpo/>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Recebido em: 27 de agosto de 2020

Aceito em: 02 de novembro de 2020

EROTISMO E SEXUALIDADE COMO CONDIÇÃO EMANCIPATÓRIA NA POESIA DE GILKA MACHADO

EROTISM AND SEXUALITY AS AN EMANCIPATORY CONDITION IN
THE POETRY OF GILKA MACHADO

EROTISMO Y SEXUALIDAD COMO CONDICIÓN EMANCIPATIVA EN
LA POESÍA DE GILKA MACHADO

*Cleusa PIOVESAN**

Resumo: O intuito deste estudo é, por meio da análise de poemas de Gilka da Costa Melo Machado (1893-1980), formar novos olhares sobre a relação da mulher com o próprio corpo, desconstruir estereótipos e preconceitos sobre a expressão de sua sexualidade e ressignificar sua condição de “sujeito social”, ofuscada pela condição inferiorizada, atrelada à vida doméstica. Essa grande poetisa não aceitou a condição determinada à mulher pelo patriarcado e desvela em seus poemas os desejos femininos, em obra de formação simbolista, com forte apelo romântico e erótico. Propomos uma análise do teor erótico e da sexualidade reprimida da mulher, sob um retrospecto da História das mulheres, tendo como escopo teórico os pressupostos de Beauvoir (1970), Friedan (1971), Chauí (1985), Saffioti (1987), Kolontai (2008), Bourdieu (2017) a respeito das relações de gênero; de Gomes (1994) e Candido (1995) sobre literatura; e Foucault (1988) e Bataille (1987) sobre sexualidade.

Palavras-chave: Ressignificações; Poesia erótica; Sexualidade; Relações de gênero.

Abstract: The aim of this study is, through the analysis of poems by Gilka da Costa Melo Machado (1893-1980), to form new perspectives on the relationship of women with their own bodies, to deconstruct stereotypes and prejudices about the expression of their sexuality and resignify his condition as a “social subject”, overshadowed by the inferior condition, linked to domestic life. This great poet did not accept the condition determined by the woman through patriarchy and unveils in her poems the feminine desires, in a work of symbolist formation, with a strong romantic and erotic appeal. We propose an analysis of the erotic content and repressed sexuality of women, based on a retrospective of the History of women, with the theoretical scope of the assumptions of Beauvoir (1970), Friedan (1971), Chauí (1985), Saffioti (1987), Kolontai (2008), Bourdieu (2017) on gender relations; de Gomes (1994) and Candido (1995) on literature; and Foucault (1988) and Bataille (1987) on sexuality.

* Mestrado Profissional em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil (2020); Quadro Próprio do Magistério do Secretaria de Educação do Estado do Paraná, Brasil; escritora. Contato: cleusapiovesan@hotmail.com.

Keywords: Resignifications; Erotic poetry; Sexuality; Gender relations.

Resumen: El propósito de este estudio es, a través del análisis de poemas de Gilka da Costa Melo Machado (1893-1980), formar nuevas perspectivas sobre la relación de la mujer con su propio cuerpo, deconstruir estereotipos y prejuicios sobre la expresión de su sexualidad y resignificar su condición de “sujeto social”, ensombrecido por la condición inferior, ligada a la vida doméstica. Esta gran poeta no aceptó la condición determinada por la mujer a través del patriarcado y desvela en sus poemas los deseos femeninos, en una obra de formación simbolista, de fuerte atractivo romántico y erótico. Proponemos un análisis del contenido erótico y la sexualidad reprimida de la mujer, a partir de una retrospectiva de la Historia de la mujer, con el alcance teórico de los supuestos de Beauvoir (1970), Friedan (1971), Chauí (1985), Saffioti (1987), Kolontai (2008), Bourdieu (2017) sobre relaciones de género; de Gomes (1994) y Candido (1995) sobre literatura; y Foucault (1988) y Bataille (1987) sobre sexualidad.

Palabras-clave: Resignificaciones; Poesía erótica; Sexualidad; Relaciones de género.

Introdução

Antes de abordarmos a obra literária dessa importante representante da poesia de autoria feminina, é preciso situarmos a condição social da autora, que não teve o privilégio de estudar na Europa, nem de ser destaque na Semana de Arte Moderna de 1922, embora sua obra transite entre o Simbolismo e o Modernismo, no período de limbo da literatura brasileira, chamado de Pré-Modernismo, e tenha representado, para a época, uma evolução no espaço artístico, destinado às mulheres. Gilka da Costa Melo Machado, nascida no meio artístico – avô repentista, pai poeta e mãe atriz de teatro e de radioteatro – em 12 de março de 1893, no Rio de Janeiro, figura entre as mulheres precursoras dos movimentos feministas no Brasil e, desde a adolescência, milita em favor dos direitos femininos, tendo participado em 1910 da fundação do Partido Republicano Feminino, a fim de exigir a representação da mulher na política brasileira. Uma autora que foge à tradição de apenas as mulheres da elite terem acesso à cultura letrada. Ao citar as mulheres que encabeçaram as lutas femininas por sua condição emancipatória e pelo direito à igualdade entre os gêneros, Friedan (1971) afirma que

por mais dissemelhantes que fossem suas raízes sociais ou psicológicas, todas as que encabeçaram a luta pelos direitos da mulher possuíam uma inteligência acima da média, alimentada por uma

educação incomum no seu tempo. De outro modo, fossem quais fossem seus sentimentos, não teriam podido ver para além dos preconceitos que justificavam a degradação da mulher, nem manifestado seu protesto (FRIEDAN, 1971, p. 82).

Gilka Machado entra no rol dessas mulheres e lança sobre a condição feminina um olhar além da experiência física, aborda os conflitos psicológicos da mulher que deseja libertar-se das “amarras” do sistema patriarcal. Nas representações mentais dos desejos eróticos, a autora revela-nos que o erotismo mobiliza toda a expressividade e a subjetividade de cada ser humano, mostrando que questões biológicas e/ou fisiológicas têm de ser diferenciadas das questões referentes à sexualidade e à identificação dos sujeitos como seres sociais, tema também de estudos filosóficos, Chauí (1984) salienta que os estudiosos passaram a

distinguir e diferenciar entre necessidade (física, biológica), prazer (físico, psíquico) e desejo (imaginação, simbolização), esse alargamento fez com que o sexo deixasse de ser encarado apenas como função natural de reprodução da espécie, como fonte de prazer ou desprazer [...] para ser encarado como um todo, dando sentidos inesperados e ignorados a gestos, palavras, afetos, sonhos, humor, erros, esquecimentos, tristezas, atividades sociais [...] que, à primeira vista, nada têm de sexual (CHAUÍ, 1984, p. 11).

Esse “todo”, descrito por Chauí, permeia a poesia de Gilka Machado que foi, muitas vezes, criticada pela elite literária e ocultada dos cânones da literatura nacional. É como simbolista pelo estilo, pois a maioria de seus poemas são sonetos, sendo os demais compostos com versos rimados, ritmo, melodia, figurações e fugacidade. Como salienta Gomes (1994), para os autores do Simbolismo,

fazer poesia implica a tentativa de expressar a sensação fugidia, que merece necessariamente uma forma de expressão condizente com ela, também vaga, indecisa. É por isso que eles provocam uma revolução na linguagem poética. Traduzir as sensações absolutamente originais, recuperar a essência do poético, recusar o anedótico, a descrição dos objetos, a clareza, os estados de espírito perfeitamente identificáveis, as paixões excessivas e as formas banais do lirismo amoroso foram os traços marcantes da geração simbolista (GOMES, 1994, p. 25).

Gilka expressa todo esse sentimento conflituoso e essa necessidade de extrapolar os sentimentos, características da poesia simbolista., por isso, selecionamos, para este estudo, poemas que revelam as angústias de um ser aprisionado no espaço da vida doméstica, em que lhe é tolhido o direito de ter prazer, apenas por "ser mulher", nos quais Gilka desvela o universo feminino, permeado de proibições e padrões a serem seguidos à risca, sob o véu da hipocrisia que negava às mulheres expressarem sua sexualidade e suas sensações eróticas, coibidas, por serem consideradas vícios, depravação, e corroboradas por uma formação moral e sexual hetero-cristã. Para Chauí (1984), seguindo os valores cristãos,

na perspectiva moral, portanto, as racionalizações que justificam a repressão sexual ligam-se às ideias de hábito para o vício (uma espécie de segunda natureza), de impulso incontrolável causado por uma imperfeição (um defeito que gera uma conduta quase instintivamente viciosa) e de corrupção e desvio de normas (portanto, algo deliberado) (CHAUÍ, 1984, p. 118).

Os paradigmas impostos pelas duas instituições (família e religião) de maior peso na formação do ser humano eram difíceis de ser contestados. A família e a religião eram, principalmente, responsáveis pela formação moral e sexual da mulher, moldando-a a ser maternal e delicada, delegando às mulheres o lugar da reprodução e do cuidado com o lar e com a família. Quebrar esses paradigmas era uma tarefa a quem possuía um espírito livre e não tinha medo de afrontar o sistema vigente. O anonimato da vida pública da mulher, Gilka, atrelada a sua condição social de "filha obediente, esposa dedicada e mãe amorosa", já não bastava a mulheres que, como ela, possuíam acesso ao conhecimento letrado e estavam cientes das desigualdades de gênero. Essa poetisa é uma das primeiras autoras a falar de sexualidade em sua poesia e, como afirma Foucault (1988),

se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à existência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei;

antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. Daí essa solenidade de que se fala, hoje em dia, do sexo (FOUCAULT, 1988, p. 12).

Assim, Gilka Machado contesta e afronta todo um sistema em que às mulheres era negada a autonomia sobre suas próprias vidas, bem como a possibilidade de criação e de fruição, vivia “à sombra” do marido de quem, invariavelmente, dependia economicamente. O espaço doméstico, “lugar” da mulher na sociedade, era determinado por esses e por outros fatores históricos e culturais, muito pouco questionados pelas mulheres e favoráveis aos homens, que as mantinham dominadas e subjugadas, e as convencerem de que não possuíam capacidade intelectual para galgar aos espaços públicos. Saffioti (1987) afirma que

dada a desvalorização social do espaço doméstico, os poderosos têm interesse em instaurar a crença de que este papel sempre foi desempenhado por mulheres. Para a solidificação desta crença nada melhor do que retirar desta atribuição de papéis sua dimensão sociocultural. Ao se afirmar que sempre e em todos os lugares as mulheres se ocuparam do espaço doméstico, eliminam-se as diferenciações históricas e ressaltam-se os característicos "naturais" destas funções (SAFFIOTI, 1987, p. 11).

A afirmação de Saffioti se comprova ao constatarmos que as primeiras atividades profissionais que as mulheres exerceram fora de casa eram uma extensão do trabalho doméstico, tais como: professora, a cuidadora, como se os alunos fossem seus filhos. Mais do que a função de ensinar conteúdos científicos, eram essas as funções das mulheres ao adentrarem no mercado de trabalho. Na escola, até algumas disciplinas eram destinadas à “Educação para o lar”. Em outras áreas, eram costureiras, em indústrias têxteis; ou nas indústrias de produtos alimentícios, no início da II Revolução Industrial e, durante as guerras, enfermeiras, trabalhos que elas já realizavam no cuidado com a família.

Entendemos que é preciso avaliarmos, também, a dimensão da repressão vivenciada pelas mulheres início do séc. XX, que ainda é a situação vivida por muitas mulheres, para entendermos que as relações de gênero exigem debates que primem pela igualdade entre homens e mulheres, sem preconceitos de nenhuma das partes, para eles possam reconhecer como as figurações do papel social da mulher e os anseios femininos são fatores de emancipação. Usar a literatura para abordarmos

essas questões pode ser uma via para a desestruturação do pensamento machista, ainda vigente, uma vez que, como afirma Antonio Cândido,

a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 1995, p. 113).

Esses pressupostos a respeito das funções da literatura estão expostos nos poemas de Gilka, que representam uma busca da mulher pela libertação do sistema patriarcal, castrador de sua liberdade de expressão e de sua autonomia, já que lhe era imposta a submissão, sem questionamentos.

Na poesia de Gilka Machado o reconhecimento do ser “mulher” como um construto social

Gilka Machado também recebeu em 1933 o prêmio de “Maior poeta brasileira do séc. XX”, promovido pela revista *O malho*, cujo teor era de sátira política e humor, e, em 1979¹, o Prêmio Machado de Assis, promovido pela Academia Brasileira de Letras, reconhecimento tardio, um ano antes de sua morte. O resgate da obra dessa grande poetisa e a “festa” com que Gilka nos presenteia, na atualidade, é tão necessário quanto era cem anos atrás, porque os conceitos do sistema patriarcal, basilares da dominação masculina, ainda possuem muitas vertentes.

O poema “Ser mulher”, embora publicado quando a autora tinha apenas 22 anos, em 1915, mostra toda a maturidade de uma mulher empoderada, que exalava erotismo, consciente de que os desejos de seu corpo eram aprisionados pelos mecanismos de dominação social. Eis o poema, na íntegra:

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida: a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,

¹ <<http://revistalibertinagem.com.br/gilka-machado-e-os-primeiros-versos-do-prazer/>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e oh! Atroz, tantálica tristeza!
Ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!
(MACHADO, 1970, p. 56).

Gilka Machado faz de sua poesia uma denúncia da condição doméstica da mulher, atrelada à procriação, aos cuidados com os filhos e com a casa, às prendas domésticas, à obediência cega ao “senhor”, que se tornou a “águia inerte”, presa aos grilhões da família tradicional, imersa em “tantálica tristeza”. Já nos versos iniciais do poema, “Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada/ para os gozos da vida: a liberdade e o amor”, podemos ver a projeção de sujeito almejado, porém a realidade se apresenta contrária aos anseios femininos. O sonho da mulher de casar-se e ser feliz, desfazia-se sob o poder de dominação masculina, mas ela adequava-se ao sistema. Como afirma Bourdieu (2017),

quando os dominados aplicam àquilo que são produto da dominação, ou em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento de submissão (BOURDIEU, 2017, p. 27).

O poema apresenta a condição lídima do retrato de uma sociedade que relegou a mulher a um segundo plano e que, segundo as afirmações de Bourdieu, tornam-se naturalizadas. “Ser mulher” apresenta, literalmente, a condição social das mulheres do início do séc. XX, ao descrever os anseios da mulher que é reprimida em sua

sexualidade e mantém em segredo os desejos carnis. Os versos do primeiro terceto “Ser mulher, calcular todo o infinito curto/para a larga expansão do desejado surto, /no ascenso espiritual aos perfeitos ideais” ... definem a angústia da mulher que tem seus desejos aprisionados, sem poder expressá-los; um erotismo que apresenta um “avesso” que não pode vir à tona, sem estar exposto a um julgamento. Bataille afirma que

falamos de erotismo sempre que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais. O erotismo deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha. Insistamos nisso: esse aspecto, que parece alheio ao casamento, nunca deixou de ser aí sensível (BATAILLE, 1987, p. 72).

Gilka atreveu-se a expressar esses desejos, compartilhados por todas as mulheres, ao participar de um concurso, promovido pelo jornal *A Imprensa*, escandalizando os críticos literários, que a chamaram de “matrona imoral”. Gilka ficou com os três primeiros lugares do concurso; o primeiro lugar com poema assinado com seu nome; o segundo e terceiro lugares, assinados com pseudônimo, que era uma forma de as mulheres escreverem sem serem identificadas e julgadas por terem ideias que não se adequavam aos padrões femininos, porque a mulher deveria, como diz o adágio popular, ser “pura, recatada e do lar”.

Mulheres que contestavam sua condição de inferioridade e buscavam seu “lugar” na sociedade, como seres pensantes, capazes de exercer atividades, tipicamente, masculinas, logo eram tachadas de “prostitutas”, como se vender o corpo fosse a única forma de a mulher prover o próprio sustento, se não dependesse de um homem, perpetuando um discurso simbólico de inferiorização da mulher, e desprezo por aquelas que expunham seu erotismo, tema considerado tabu, que ainda hoje tem certas restrições. Para Foucault (1988),

deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o interlocutor preservar para si a distinção (é para mostrá-lo que servem essas declarações solenes e liminares); cumpre falar do sexo como uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou

tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga, apenas administra-se (FOUCAULT, 1988, p. 14).

Os aspectos sobre a condição feminina, entre o lícito e o ilícito, premente na condição humana, abordados nos poemas de Gilka Machado, trazem uma percepção realista da trajetória das mulheres em busca do desvelamento de seus anseios mais íntimos, tolhido pelos padrões do patriarcalismo. Como afirma Bourdieu,

a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõem-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la (2017, p. 22).

Como a “máquina simbólica” que estipulava como a mulher deveria se portar na sociedade funcionava em favor dos direitos dos homens, a literatura de autoria feminina sempre foi permeada de preconceitos e discriminações, haja vista que à mulher era reservado o lugar do silêncio, do recato, da abnegação e do lar. Ser artista ou escritora, nessa época, não era trabalho digno a uma “mulher decente”, pois, geralmente, eram essas as mulheres que ousavam “desafiar” o sistema patriarcal e lutarem por igualdade de direitos civis. Para Bourdieu (2017),

a dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas, isto é, contidas ou até mesmo apagadas (BOURDIEU, 2017, p. 96, grifos do autor).

Como podemos perceber, as mulheres que não se adequavam aos padrões e contestavam a condição feminina, mantidas no espaço doméstico pelo medo, como se estivessem sendo protegida das agruras do mundo, condicionadas a se sentirem gratas pela proteção do pai ou marido, não eram dignas de ser consideradas “decentes”. Os estereótipos criados a respeito da vida pública feminina eram todos depreciativos,

tornando, assim, mais difíceis as conquistas do espaço no mercado de trabalho, ou na vida artística. A própria Gilka, após a morte do marido, foi acusada de prostituição ao abrir uma pensão para prover o sustento dos filhos. Tendo que construir sua “imagem social”, autoafirma-se como sujeito social, contestando o que se propagava sobre as mulheres que se dedicavam às artes literárias.

Hoje, concebe-se a condição do “sujeito” mulher por sua participação na vida social, e autoras como Beauvoir (1970, p. 209), que afirma que “todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade”, representam a liberdade de expressão e autonomia da mulher moderna quanto à sexualidade, características inerentes à poesia do Simbolismo e condizente com o estilo dos poetas desse movimento literário. Como afirma Gomes (1994),

a figura do poeta sofre uma alteração fundamental. Mais do que simples ser inspirado, como entre os românticos, ele se torna agora um visionário, que procura decifrar o sentido simbólico do mundo, para, em seguida, revelá-lo aos homens comuns através da palavra poética (GOMES, 1994, p. 19).

Nos poemas eróticos de Gilka Machado, antevendo a consciência das mulheres em relação à própria sexualidade, eram expressos, por meio de mensagens subliminares, recursos figurativos, que denotavam empoderamento e uma liberdade, tão limitada, uma vez que à mulher cabiam atributos de pureza e recato, e não de desejos carnis incontidos, a serem expostos ao público, mesmo que fossem na literatura, tanto que muitos dos poemas da autora foram assinados com pseudônimo.

A mulher do início do séc. XX tem sua intelectualidade e sua sexualidade ocultadas pelo poder patriarcal e por sua condição de dependência financeira, do pai ou do marido, levando-a a uma condição de submissão, simplesmente justificada pelas questões de gênero. Gilka Machado, tão jovem, já possuía a percepção das relações de dominação que se estabeleciam, e ainda se mantêm, e das desigualdades de direitos civis entre ambos, apenas por uma condição biológica, desconsiderando a condição de sujeito social dos indivíduos. Para Saffioti (1987),

a identidade social da mulher, assim como a do homem, é constituída através da atribuição de distintos papéis que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. [...] A socialização dos filhos, por exemplo, constitui tarefa tradicionalmente atribuída às mulheres. Mesmo quando a mulher desempenha função remunerada fora do lar, continua a ser responsabilizada pela tarefa de preparar as gerações mais jovens para a vida adulta. [...] Apenas nas classes dominantes a delegação desta tarefa de socialização dos filhos não necessita de legitimação da *necessidade de trabalhar*. Esse tipo de mulher pode desfrutar da vida ociosa, pelo menos no que tange ao trabalho manual que a educação dos filhos exige (SAFFIOTI, 1987, p. 8, grifos da autora).

As atribuições diárias das mulheres com a família as mantinham ocupadas e “desligadas” do que ocorria fora do espaço doméstico, enquanto os homens determinavam o que ocorria no espaço público, estabelecendo as leis, em prol do domínio não só econômico, mas cultural e social, o que continua ocorrendo na atualidade, demandando que as mulheres continuem exigindo a participação social em espaços que, ainda, são de domínio masculino.

Para entender a trajetória de mulheres como Gilka Machado, é preciso entender que as transformações da sociedade e as relações de trabalho tiveram muito a ver com a emancipação feminina, uma vez que houve a necessidade da força produtiva da mulher, considerada inferior à força masculina, mas importante para que o sistema capitalista exercesse seu poder de dominação mercantil. Betty Friedan, psicóloga e escritora americana, em uma análise sobre a manipulação da sociedade pelo consumismo, faz um retrospecto histórico da condição social da mulher do final do séc. XX, o que nos leva a analisar que os aspectos abordados por essa autora trazem uma percepção realista da trajetória feminina em busca de seus direitos, num mundo dominado pelo sistema patriarcal. Seguindo os pressupostos de Friedan (1971),

é fácil descobrir os detalhes concretos que aprisionam a dona de casa, as contínuas exigências feitas ao seu tempo. Mas as cadeias que a prendem existem somente em seu espírito. São feitas de ideias errôneas e fatos mal interpretados, verdades incompletas e escolhas irreais. Não são fáceis de perceber, nem fáceis de romper (FRIEDAN, 1971, p. 30).

Em Gilka Machado surge a consciência de que não há mais a realização pessoal na necessidade de procriar, mas em ter autonomia sobre o próprio corpo, sobre a própria mente, em expressar seus desejos, sua sexualidade, realizar-se como sujeito social e firmar uma identidade pela qual seja respeitada, independentemente de sua condição biológica. Ela externaliza essa tomada de consciência, expressando-se por meio da poesia erótica, um tabu para sua época. Esses anseios da condição feminina são explicados por Friedan (1971), quando afirma que

anteriormente a imagem feminina era também dividida em duas — a mulher pura, no alto de um pedestal, e a prostituta, símbolo dos desejos carnisais. A divisão da nova imagem cria uma cisão diferente — a mulher feminina, cuja virtude inclui os desejos da carne, e a mulher com uma profissão, cujo vício inclui todos os anseios de uma personalidade independente (FRIEDAN, 1971, p. 43).

Betty Friedman agrega certo misticismo aos conceitos que foram atribuídos ao papel social da mulher, permeado de valores positivos a respeito de sua personalidade, que a convenceu a sentir-se especial, mesmo com seus direitos sendo relegados a uma condição mínima, sempre inferiores aos dos homens. Friedan (1971) afirma que

foi a busca de uma nova identidade que lançou a mulher, há um século, nessa impetuosa, criticada e mal interpretada viagem para fora do lar. [...] Seu gesto foi um ato de rebeldia, uma violenta negação da mulher como era então definida. Foi a necessidade de uma nova personalidade que conduziu as feministas a abrir trilhas inéditas para a mulher. Alguns desses caminhos eram excessivamente árduos, outros não tinham saída e outros ainda talvez tenham sido falsos, mas era autêntica a necessidade da busca (FRIEDAN, 1971, p. 71).

Gilka Machado apresenta uma poesia marcada pela simbologia da sexualidade feminina, reprimida, castrada pelo sistema patriarcal, que condicionou a mulher à sublimação da maternidade e à condição de esposa fiel e recatada, a quem os desejos da carne eram proibidos. Em nome da moral e dos bons costumes a mulher tinha que ocultar sua sexualidade e sua sensualidade. Nem mesmo no reduto do quarto lhe era permitido expô-los, porque poderia ser considerada uma devassa, uma mulher não confiável, dominada pelos impulsos despertados pelo sexo.

Como podemos perceber, a sociedade patriarcal impunha às mulheres as regras a serem seguidas e obedecidas, porém é preciso estarmos cônscias de que, como afirma Beauvoir (1970),

uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza; é em nome de certos valores que ele se valoriza... trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (BEAUVOIR, 1970, p. 57).

Na contramão do que se esperava para o comportamento feminino da época, Gilka Machado ousa enfrentar os padrões estabelecidos e se firmar não só como representante do Simbolismo, corrente da literatura na qual os autores homens predominaram, mas também como uma voz em defesa dos direitos da mulher, uma vez que estava integrada aos primeiros movimentos feministas no Brasil. A poetisa, torna-se também, a voz que declara publicamente, por meio de seus poemas, os sentimentos femininos em relação à vida social e ao próprio corpo. Embora suas obras tenham sido pouco conhecidas do público, até meados do século XX, ela foi precursora de uma estética literária a que poucas escritoras se atreveram a adentrar. O mérito de sua obra está na autonomia de se reconhecer como sujeito “mulher”, expressando sentimentos individuais e coletivos, em uma época em que o patriarcado impunha regras sociais e morais, sem ser questionado.

O viés erótico da poesia de Gilka Machado e as convenções sociais

Percebemos que a mulher da modernidade ainda não abdicou de seus deveres domésticos, apesar de muitas terem assumido sua independência financeira, moral e sexual, e de se atribuírem o direito de fazer suas escolhas, tanto no âmbito doméstico, quanto na vida pública, libertando-se dos valores da sociedade patriarcal tornando-se, literalmente, “senhoras de seus destinos”. Para Bourdieu (2017). Os espaços ditos “femininos” estão inscritos,

sobretudo implicitamente, nas posições oferecidas às mulheres pela estrutura, ainda fortemente sexuada, da divisão de trabalho, que as disposições ditas “femininas”, inculcadas pela família e por toda a ordem social, podem se realizar, ou mesmo se expandir, e se ver, no mesmo ato, recompensadas, contribuindo assim para reforçar a dicotomia sexual fundamental, tanto nos cargos, que parecem exigir a submissão e a necessidade de segurança, quanto em seus ocupante, identificados com posições nas quais, encantados ou alienados, eles simultaneamente se encontram e se perdem (BOURDIEU, 2017, p. 85).

Essa ideia de “vocação” para a vida doméstica, como se fosse natural a mulher aceitar a submissão e permanecer sob o jugo masculino, incomodava Gilka Machado que, embora muito jovem, já estava cônica de que a mulher é um constructo social. Portanto, a poetisa, utilizou-se da linguagem literária para expressar seus ideais sobre a condição feminina e tornar-se ícone de resistência aos valores patriarcais, e da ideologia cristã sobre o “pecado”, determinado pelos hábitos sexuais. Como afirma Chauí (1984, p. 87), “embora o sexo esteja essencialmente atado ao pecado, todas as atividades sexuais que não tenham finalidade procriativa são pecaminosas, colocadas sob a categoria da concupiscência e da luxúria e como pecados mortais”. Eis o poema, na íntegra: Um dos poemas mais representativos de Gilka, que exala o erotismo reprimido da mulher do início do séc. XX, intitula-se “Tuas mãos são quentes, muito quentes” e foi publicado em **Cristais partidos**:

Meu corpo todo, no silêncio lento
em que me acaricias,
meu corpo todo, às tuas mãos macias,
é um bárbaro instrumento
que se volatiza em melodias...
e, então, suponho,
à orquestral harmonia de meu ser,
que teu grandioso sonho
diga, em mim, o que dizes, sem dizer.
Tuas mãos acordam ruídos
na minha carne, nota a nota, frase a frase;
colada a ti, dentro em teu sangue quase,
sinto a expressão desses indefinidos
silêncios da alma tua,

a poesia que tens nos lábios presa,
teu inédito poema de tristeza,
vibrar,
cantar,
na minha pele nua
(MACHADO, 1970, p. 177).

Nesse poema, Gilka expressa todas as sensações da mulher, amada, despertada em sua sexualidade, delirante de prazer, imbuída de sua condição de sujeito, cônica do prazer a que tem direito como ser social, embora, para a sociedade da época, a mulher que demonstrasse sua libido era considerada vulgar, indigna do marido, podendo ser considerada uma prostituta; cabia a mulher calar-se, e deixar-se usar, sexualmente, como um objeto que deveria satisfazer, única e exclusivamente, aos homens, para que legitimassem sua condição de “macho”.

Nos versos em que o desejo aflora mais premente *Tuas mãos acordam ruídos/ na minha carne, nota a nota, frase a frase*, percebe-se que esses “ruídos” são os desejos silenciados da mulher que anseia por demonstrar seu amor no momento de maior intimidade, mas cala-se, porque sua resignação é que tem valor, seu amado tem de ser saciado; o que ela sente não importa. Como afirma Saffioti (1987),

para o poderoso macho importa, em primeiro lugar, seu próprio desejo. Comporta-se, pois, como sujeito desejante em busca de sua presa. Esta é o objeto de seu desejo. Para o macho não importa que a mulher objeto de seu desejo não seja sujeito desejante. Basta que ela consinta em ser usada enquanto objeto (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

A premência com que Gilka Machado expõe o desejo feminino em seu poema, sai da alcova e incita as mulheres a refletirem sobre sua própria sexualidade, sobre o erotismo que permeia as conjunções carnavais, sobre a necessidade de a mulher deixar seus desejos aflorarem e sentir prazer com seu corpo, sentir-se feminina, reconhecer-se como mulher, e não como um objeto a ser usado, quando a vontade masculina impera. Despertar essa consciência da mulher sobre si e sobre a autonomia que deve ter sobre seu corpo, torna-se perigoso, por isso a poesia erótica, ou outra literatura que despertasse para a sexualidade, era

ocultada, sendo privilégio dos homens ter acesso a ela, revelando assim, o domínio masculino até na área do acesso ao saber.

Ao se tratar de relações humanas, em sua condição de dominação *versus* submissão, faz-se necessário recorrer a mecanismos de análise que permitam avaliar como essas relações se estabelecem e se perpetuam, impondo-se na condição de normalidade, sem questionamentos. Por meio de estudos mais aprofundados em relação às desigualdades de gênero, construídas histórica e culturalmente, é que se poderá intervir nos conceitos do patriarcado, a fim de extirpar os resquícios de preceitos que não condizem com a condição lídima de liberdade de expressão, por isso, como afirma Chauí (1996), é necessário adotar

métodos de compreensão e de interpretação do sentido das ações, das práticas, dos comportamentos, das instituições sociais e políticas, dos sentimentos, dos desejos, das transformações históricas, pois o homem, objeto dessas ciências, é um ser histórico-cultural que produz as instituições e o sentido delas. Tal sentido é o que precisa ser conhecido (CHAUÍ, 1996, p. 159).

A mulher, reconhecendo-se como um construto social, e como sujeito, ciente dos desejos de seu corpo e de sua mente, desestabiliza o poder masculino e contesta sua imposta condição de inferiorizada, que não se justifica, nem mesmo por fatores biológicos. As figurações do papel social da mulher expostas nos poemas de Gilka representam os anseios de libertação do sistema patriarcal, castrador da liberdade de expressão e da autonomia das mulheres, a quem era imposta a submissão, sem questionamentos. Como bem salienta Saffioti (1987),

torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção social da superioridade. Da mesma forma como não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo, a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é a contrapartida de homem macho. Mulher frágil é a contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior (SAFFIOTI, 1987, p. 29).

Contestando a condição feminina de submissão e inferioridade, permitindo uma reflexão aprofundada sobre a sexualidade feminina, analisa-se a obra de Gilka Machado, cuja notoriedade e valorização da importância de sua poesia erótica só ocorreram na maturidade. Reconhecida e exaltada por Carlos Drummond de Andrade, por ocasião de sua morte, em 1980, como “a primeira mulher nua da poesia brasileira [...] viúva pobre que ganhava a vida com esforço e gostava de estar ‘toda nua, completamente exposta à volúpia do vento’”², como bem relata em declaração ao Jornal do Brasil:

Figura 1 - Foto do **Jornal do Brasil**, 18 de dezembro de 1980, p. 7.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital/Hemeroteca Digital.

² <<http://revistalibertinagem.com.br/gilka-machado-e-os-primeiros-versos-do-prazer/>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

Drummond talvez tenha se equivocado quando argumenta que a literatura redescobre um autor “não há mais festa, há a simples avaliação crítica, sem foguetes”, porque as “glórias mais estabelecidas”, tardiamente, reconhecem autores como Gilka Machado, que além de tratar de tema “proibido” dentro dos moldes do sistema patriarcal, ainda carregava o “fardo” de “ser mulher”, título de outro de seus poemas, que vai na contramão das características da poesia de autoria feminina

O questionamento sobre a perpetuação de conceitos da sociedade patriarcal, vinculados ao amor

Respeitada por suas ideias revolucionárias, Alexandra Kolontai, contemporânea de Gilka Machado, é autora de vários livros que possuem como tema a condição da mulher na sociedade, abordando fatores históricos e culturais, e prediz, à época, que a roda da história “obriga aos homens de uma mesma geração a aceitar noções diferentes” da condição feminina porque “a nova mulher, a mulher celibatária [...] é um fato real, um ser vivo, com existência própria” (KOLONTAI, 2008. p. 78).

Em outro poema, sem título, Gilka apresenta a mulher enigmática, aquela capaz de se transformar em “várias mulheres” para satisfazer os desejos do amado, demonstrando a universalidade da autora no reconhecimento do domínio que o homem exerce sobre a mulher, uma vez que ela está pronta a realizar “seu gozo, seu festim”.

As diversas faces da mulher pelas quais Gilka discorre seus versos, demonstra sua sensibilidade em relação aos anseios femininos, e revela bem mais que um simples poema de amor. Sua escrita, impregnada de valores que permeiam o universo feminino, chega-nos à atualidade, e reconhecemos em mulheres próximas a nós as mulheres do início do século passado, reforçando a permanência dos conceitos patriarcais.

MAL ASSOMOU A' MINHA ANCIOSA VISTA
O TEU PERFIL QUE INVOCA O DOS RAJAHS,
SENTI-ME MAIS MULHER E MAIS ARTISTA,
COM REQUINTES DE SONHOS ORIENTAES.

DO TEU AMOR A' ESPLENDIDA CONQUISTA,
MINHA CARNE E MINHA ALMA SÃO RIVAES:

FAR-ME-HEI A SEMPRE INÉDITA, A IMPREVISTA,
PARA QUE CADA VEZ ME QUEIRAS MAIS.

FEITAS DE SENSAÇÕES EXTRAORDINÁRIAS,
AGUARDAM-TE EM MEU SER MULHERES VÁRIAS,
PARA TEU GOSO, PARA TEU FESTIM.

SERAS COMO OS SULTÔES DO VELHO ORIENTE,
SÓ MEU, POSSUINDO, SIMULTANEAMENTE,
AS MULHERES IDEIAS QUE TENHO EM MÍM...
(MACHADO, 1928, S/N, mantida a grafia original, e em letra
maiúscula).

A visão realista da condição inferiorizada da mulher, mesmo a que aceitou a dominação simbólica, que a autora imprime em sua obra, é digna de leituras e releituras, pois reforça a necessidade de libertação e de empoderamento feminino, mesmo atualmente. O poema de Gilka, reforça a condição servil da mulher nos versos “Far-me-hei a sempre inédita, imprevista/ para que cada vez me queiras mais”, desejosa de usar de seu poder de sedução, para manter o amado, ilusoriamente cativo, não reconhecendo a condição de submissão que essa postura lhe arroga.

Ao fazer uma análise da condição feminina, com o advento da sociedade capitalista, em seu livro **A nova mulher e a moral sexual**, escrito em 1918, Kolontai (2008) traça um paralelo das relações amorosas e profissionais da mulher moderna da época, tão próxima ao comportamento da mulher moderna de hoje, comparando-a à mulher do passado que, segundo a autora,

estava acostumada por seu amo e senhor, durante séculos e séculos, a esquecer-se de si mesma, a descuidar completamente de seu mundo espiritual. A mulher do passado não dava nenhum valor a sua personalidade, acostumada aos sorrisos indulgentes que os homens tinham para com suas debilidades e sofrimentos de mulher. Por isso, designava-se sem protestar, a que seu companheiro não prestasse a menor atenção ao que pensava e sentia (KOLONTAI, 2008, p. 102).

Constatamos que essas questões, também abordadas por Gilka em seus poemas, ainda são justificadas pelas diferenças entre os gêneros, pela supremacia masculina, pelo poder patriarcal, pela condição de

inferioridade relegada à mulher, tratada mais como objeto que como ser pensante, produtor de conhecimentos. Gilka também mostra que as questões de sexualidade e de erotização, tratados como tabus como se não remetessem a um contexto sociocultural efetivo, e não fossem relevantes para serem expostos a público, fazem parte do universo feminino e de sua identidade como sujeito social.

Talvez por ter nascido em uma família de artistas, Gilka Machado tenha sido criada com maior liberdade e ensinada a questionar os valores e padrões impostos às mulheres, pelo patriarcado, o que lhe permitiu ousar escrever poemas eróticos e poemas sociais que questionavam a submissão das mulheres. A condição de mulher letrada, acessível a poucas mulheres de sua época, deu-lhe conhecimentos e discernimento para engajar-se pelos direitos civis das mulheres, em termos de igualdade com os homens, a fim de saírem da condição de subjugação a que foram condicionadas, historicamente, pelo sistema patriarcal.

A literatura de Gilka Machado, tardiamente conhecida pelo público, é toda direcionada a questionamentos e reflexões sobre a sexualidade, e sobre o papel social da mulher, seu “estar no mundo” e inscrever-se nele, no espaço doméstico e no espaço público. Sua poética reforça o sentido de que as mulheres precisam assumir-se e reconhecerem-se em sua condição de sujeitos sociais, uma construção que tende a libertá-las, também, de séculos de conceitos, pré-conceitos e preconceitos, que as convenceram de que em questões de gênero se determinam “lugares” e papéis sociais a serem desempenhados.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CALÓ, Adriana. **Revista Ovibus** (Sociedade), 2017. Disponível em: <http://obviousmag.org/coisas_de_dri/2017/resgate-de-memoria-quem-foi-gilka-machado.html>. Acesso em: 08 jul. 2020.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3 ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual**: essa nossa (des)conhecida. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHAUÍ, Marilena. **Senso comum e transparência. O preconceito**. São Paulo: Secretaria da Justiça e Defesa da Cidadania/Imprensa Oficial, 1996.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRIEDAN Betty. **Mística feminina**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 1971.

GOMES, Alvares Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KOLONTAI, A. **A nova mulher e a moral sexual**. 4 reimpressão. São Paulo: Expressão Popular Ltda, 2008.

MACHADO, Gilka. **Meu glorioso pecado**. Rio de Janeiro: Editores Almeida Torres & C., 1928.

MACHADO, Gilka. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1970.

RKAIN, Jamyle Hassan. Gilka Machado e os primeiros versos do prazer. **Revista Libertinagem**, Florianópolis. Ano 1, n. 1, p. 6-11, jan. 2017. Disponível em: <<http://revistalibertinagem.com.br/gilka-machado-e-os-primeiros-versos-do-prazer/>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

Recebido em: 14 de julho de 2020

Aceito em: 29 de outubro de 2020

A SOMBRA ERÓTICA NO CONTO “MISS ALGRAVE” DE CLARICE LISPECTOR: O SAGRADO VERSUS O PROFANO

THE EROTIC SHADOW IN THE TALE “MISS ALGRAVE” BY CLARICE LISPECTOR: THE SACRED VERSUS THE PROFANE

LA SOMBRA ERÓTICA EN EL CUENTO “MISS ALGRAVE” DE CLARICE LISPECTOR: LO SAGRADO VERSUS EL PROFANO

*Edinaldo Flauzino de MATOS**

Resumo: No presente artigo busca-se analisar a temática erótica no conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector sob a perspectiva do efeito sombra cujas forças manifestas advêm de *Eros* contíguas às múltiplas facetas que envolvem traumas de infância da personagem Ruth Algrave. A interpretação proposta ajusta-se à combinação cromática que, por sua vez, pressupõe mensagens implícitas na conjuntura dos eventos. Também objetiva-se distinguir o limite de oposição entre o sagrado e o profano manifesto como paradoxo de dois mundos que entrecruzam o comportamento da personagem. Além disso, os estudos da psicanálise freudiana são evocados para a compreensão do quanto uma pessoa pode sucumbir às investidas dos instintos, a saber: o Id, o Eu e o Super-eu que compõe a psique humana.

Palavras-chave: Força cromática; Instinto sexual; Profano; Sagrado; Sombra erótica.

Abstract: In this article, the erotic theme is analyzed in the short story “Miss Algrave”, by Clarice Lispector. The analysis is in the perspective of the shadow effect that culminates the manifestations and drives that go from the contiguous *Eros* to the multiple facets that involve a child trauma of the character Ruth Algrave. The proposed interpretation is based on the chromatic combination, which, in turn, presupposes messages implicit in the conjuncture of the character's behavior. It also aims to distinguish the dichotomous limit between the sacred and the profane manifested as a paradox of two worlds that intertwine the human universe. Furthermore, the studies of Freudian psychoanalysis serve as a basis for understanding how much a person can succumb to the attack of instincts, such as: the Id, the self and the Super-self that constitute the human psyche.

Keywords: Chromatic strength; Sexual instinct; Profane; Sacred; Erotic shadow.

* Doutor em Letras – Área de Literaturas em Língua Portuguesa, pela UNESP – Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto. Mestre em Estudos Literários pela UNEMAT – Universidade do Estado de Grosso de Tangará da Serra. Docente efetivo do curso de Letras na UNIR – Universidade Federal de Rondônia. Líder do GESTELIT – Grupo de Estudos Teóricos e Literários. Contato: edinaldo.matos@unir.br.

Resumen: En este artículo buscamos analizar el tema erótico del cuento “Miss Algrave”, de Clarice Lispector, desde la perspectiva del efecto sombra cuyas fuerzas manifiestas provienen de Eros contiguas a las múltiples facetas que involucran el trauma infantil del personaje Ruth Algrave. La interpretación propuesta se ajusta a la combinación cromática, que presupone mensajes implícitos en la coyuntura de los hechos. También pretende distinguir el límite de oposición entre lo sagrado y lo profano manifestado como una paradoja de dos mundos que entrelazan el comportamiento del personaje. Además, se evocan los estudios del psicoanálisis freudiano para comprender cuánto puede sucumbir una persona a la embestida de los instintos, tales como: el ello, el yo y el superyo que componen la psique humana.

Palabras clave: Fuerza cromática; Instinto sexual; Profano; Sagrado; Sombra erótica.

Preliminares

Benjamin Moser, no prefácio da coletânea **Todos os contos**, ressalta que “[...] falar de Clarice Lispector é falar de Clarice, um simples nome pelo qual é universalmente conhecida; é falar da mulher em si” (2016, p. 12). Ademais, discorrer sobre sua literatura nos permite revisitare notáveis e intrigantes personagens femininas descritas mediante consciências conflituosas que denunciam os entrecosques com as aceções ideológicas do seu tempo. As personagens da ficção da escritora encontram-se no limite de um “coração selvagem”, já que o estado de mal-estar incide na densidade psicológica e na ausência de certa explicação pautada na coerência. As mulheres claricianas questionavam o seu papel e lugar efetivo na sociedade. Talvez, por isso, se mostram solitárias, infelizes e ambíguas, pois vivem e sobrevivem no embate de uma existência culposa por efeito de certa tensão conflituosa efetivada pela náusea de viver num mundo que a própria escritora adjetivava como “cão”, cuja inferência metafísica pessimista justificase pela consciência da realidade de seu mundo. Essencialmente, a pretexto da temática proposta, nesse artigo, pode-se problematizar inúmeras questões: Como definir a aceção do efeito sombra contíguo à questão erótica envoltas nas personagens femininas de Clarice Lispector? A perspectiva da sombra erótica pressupõe a sobriedade e a leveza ou sucumbe aos artifícios mórbidos? Há, na obra da escritora, a promoção de uma busca pela profanação do sagrado? Qual a distinção em sua obra entre as perspectivas psicológicas, filosóficas e

espiritualistas em detrimento da dicotomia instaurada entre o sagrado e o profano?

Diante das problemáticas pressupostas, a princípio, pode-se inter-relacionar o viés literário em conjunto à sociedade, pois, Antonio Candido, em **Literatura e Sociedade**, enfatiza essa proposição ao afirmar que: “[..] as manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual” (2000, p. 61). Nesse sentido, refletir a literatura e a relação direta com a sociedade é primordial para a análise das pulsões adjuntas às necessidades de expressão, de comunicação, de integração que possibilitem compreender os impulsos humanos derivados dos arcaísmos existenciais e coligados à natureza biológica de cada um.

Assim, as perspectivas temáticas envoltas na dicotomia sagrado *versus* profano ajustadas à questão erótica nos permitem ponderar a contradição ante aquilo que as acepções psicanalíticas, filosóficas e espiritualistas enfatizam a respeito do nosso obscuro Eu interior. Essa consciência pressuposta previne os humanos a respeito das sombras que os enlevam. Porquanto, de forma contraproducente, as pessoas negacionistas, quase sempre, deixam de viverem uma vida legitimada pelas suas idiosincrasias que residem no mais profundo do inconsciente. No oposto da negação, ao sermos resilientes com a dual capacidade humana de contradições, por essência, pode-se viver uma vida plena, no sentido de assumir quem realmente somos na totalidade. É imperativo considerar fazer as pazes com a sombra, pois essa inferência possivelmente harmoniza um viver sem culpas e medos e, positivamente somos poupados de muitos dissabores. Ao contrário da harmônica plenitude, se não reconhecemos a nossa particularidade sombria como algo imperioso da realidade humana, por vezes, seremos invadidos pelo efeito negativo da sombra.

Esse viés sombrio envolto na complexidade da existência humana encontra-se disseminado nas exterioridades da vida e contíguas ao nosso Ser. O cotidiano nos revela o quanto somos ambíguos desde o momento que nos deparamos com notícias em jornais, em revistas, na TV, nas interações por meios das redes sociais, no ambiente de trabalho, nas relações com familiares, amigos, colegas e até pessoas estranhas. Entretanto, a sombra que nos acompanha, essencialmente, se mostra de

forma mais significativa em nossos pensamentos, comportamentos, nos quais a legitimamos direta ou indiretamente nas interações sociais. Assim, por vezes, temos ressalvas em admitir aquilo que realmente somos e o que queremos ser. Além disso, paira o medo que, ao sermos resilientes com o nosso lado sombrio, automaticamente, somos convocados ao enfrentamento perante resistências socioculturais múltiplas.

O temor de reconhecermos e aceitarmos o lado sombrio, arraigado no nosso interno, justifica-se pela proposição mais efetiva de nossa existência como resultante do reconhecimento reflexivo figurado na noção de espelho, ou seja, no verdadeiro Eu, isto é, “o esboço da alma humana” ajuizado pela acepção machadiana como “a eterna contradição humana”. O efeito sombra é análogo à interpretação do Padre Vieira que o intitulava como “Demônio mudo” que incide ao reflexo da luz interior do Eu, cuja consciência ocorre mediante o exercício de autoanálise sob aporte de três substantivos básicos: olhos, espelho e luz. “Se tem espelho e é cego, não pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não pode ver por falta de luz. Logo, há mister luz, há mister espelho e há mister olhos” (VIEIRA, 2010, p. 25).

Nesse sentido, a sombra encontra-se aprofundada no nosso Ser ante comportamentos conservadores em demasia. E, conforme pauta a psicanálise, de modo geral, a sombra implica nos receios e nos fantasmas da consciência envoltos no inconsciente.

Essencialmente, desvelar e assumir o nosso lado sombrio não pode ser ajuizado como certa fraqueza e, de fato essa consciência de harmonizar-se com a sombra implica na perspectiva da completude do Ser. Então, paradoxalmente, mediante uma aceitação da dura verdade, nos permitimos a leveza do reconhecimento de nós mesmos em plenitude. É certo que enxergamos o mundo através do nosso ponto de vista e, por isso, nossos princípios de condutas, quase sempre, buscam disfarçar nossa verdadeira essência. Augusto Meyer, a respeito da sombra, observa a dicotomia entre o Ser *versus* Parecer, pela qual ressalta: “Verdade banal da psicanálise. No fundo, o introvertido típico é quase sempre um tímido inadaptado que se retira prudentemente para evitar as surpresas” (MEYER, 2008, p. 61). O espaço do inconsciente ocupado pela sombra nos parece tão perigoso, pois revela a profundidade de uma prisão fantasmagórica envolta num narcisismo extremo,

considerando que nossos monstros invisíveis são soltos, na maioria das vezes, no privado, e contidos, no público.

Nessa conjuntura, temas *tabus* são mais propensos a incidirem nos comportamentos reservados sob a disposição de negação. Esse tipo de atitude nos limita a reconhecer a aceção existencial sublimada na plenitude. Primeiramente, como *spoiler* da análise proposta, com ênfase na personagem de Ruth Algrave, pode-se ponderar que a sombra erótica, possivelmente, na maioria das pessoas, se mostra aparentemente discreta, reticente e recalçada, isto é, se apresenta como uma leve penumbra que ofusca planos e desejos mais profundos. Consequentemente, essas volições culminam numa sombra insondável e, às vezes, alcançam os limites da morbidez. Augusto Meyer, estudioso de Machado de Assis, provavelmente diria que a conjuntura erótica, a exemplo de Clarice Lispector, se mostra demoníaca, trágica, perversa, cujo ódio à vida avulta em criaturas monstruosas de consciências que ferem a perfeição. Acresce, ainda, metaforicamente que a sombra erótica é um rio profundo que, a princípio, parece manso por efeito de um olhar horizontal e panorâmico, porquanto esse rio esconde segredos de correnteza e todo um curso eventual que concebe no efeito desastroso. “Há uma outra zona de transparência em que a superfície entremostra o fundo” (MEYER, 2008, p. 109). Além disso, se mostra como ameaça velada do instinto humano, ou seja, figura como “lodo” ao fundo do inconsciente.

A dissimulação da sombra erótica em cada um de nós, provavelmente, implica-se numa ameaça velada, cujas investidas encontram-se contidas por reservas que atendem aos ditames sociais, por efeito, os apelos da sombra às vezes rompem essas barreiras e revelam múltiplas faces do Ser: animalesca, jocosa, astuta e lasciva. Todavia, a sombra erótica não pode ser anulada, pois assenta-se na hipótese de que essa volição, a exemplo do que será analisado no conto “Miss Algrave”, se remodela o tempo todo e, conseqüentemente, num determinado momento se funde, se mescla aos pensamentos, atos, ações, anseios, desejos e relacionamentos. Então, quando nossos sentimentos não são vividos em plenitude, é possível que a sombra se desloque de maneira invisível e, provavelmente, desestruture o corpo físico e psicológico adjunto ao ambiente que se vive.

Nesse interim, é natural que o ser humano busque agregar elementos sagrados para coibir as inferências profanas radicadas no Ser,

considerando que, em grande parte da nossa existência, somos convocados a evocar as pulsões eróticas. Em síntese, a promoção da religião surge como uma busca da dissolução do profano e, por sua vez, possibilita ao ser humano conciliar questões pessoais acomodadas ao mundo espiritualizado implicado no sagrado. A dicotomia que distingue a oposição entre o sagrado e o profano traduz, muitas vezes, a realidade e o esforço humano para permanecer o máximo possível no universo sagrado como uma zona de conforto que, paradoxalmente, pode se tornar desconfortável, já que é humanamente possível o desejo de apreender um mundo profano, no qual a sua totalidade apresenta-se como promessa de uma vida, a exemplo do que será ajuizado em Ruth Algrave, personagem que adita o caráter sagrado ou mítico contíguo ao profano.

A contextualização temática introdutória justifica-se mediante a proposição analítica do conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector, na qual os conflitos do Ser adjuntos à sombra do sexo e seus desdobramentos são minuciosamente analisados pela perspectiva de Deepak Chopra, em o livro **O efeito sombra** (2010), cujos pensamentos filosóficos e espiritualistas tratam das questões que envolvem a sombra e comportamentos psíquicos advindos da infância que, por sua vez, necessitam de aceitação e resiliência. Na perspectiva da infância, a personagem Ruth Algrave também será analisada pelo viés da psicanálise de Melaine Klein que, em seu estudo, intitulado: **Inveja, ingratidão e outros trabalhos** (1981), considera a gratidão e a inveja como comportamentos que se constituem em anseios dicotômicos em que o *modus vivendi* atua como forma de privação desde o nascimento. Klein também ajuíza a respeito das inferências de *Eros* ajustadas às pulsões. Essa inter-relação encontra-se conjunta à compreensão de *Eros* e a aceção erótica de Lúcia Castello Branco, no livro **O que é erotismo** (1984), cuja discussão trata da psique humana multifacetada, na qual salienta que *Eros* é o desejo essencial nos sentidos: paradoxal, incapturável e indomável.

A questão religiosa, com ênfase no erotismo contíguo ao sagrado e ao profano, em conformidade aos pensamentos de George Bataille, nos livros: **Teoria da religião** (1993), **O erotismo** (2017) e Mircea Eliade, em **O sagrado e o profano** (1992). A análise da psicodinâmica das cores encontra-se ajuizada mediante os estudos: **Psicodinâmica das cores em comunicação** (1990), de Modesto Farina,

A Cor como informação (2000), de Luciano Guimarães e **Sintaxe da linguagem visual** (2003), de Donis A. Dondis. Em síntese, discute-se a respeito da temática erótica e seus aspectos psíquicos múltiplos que envolvem o profano e o sagrado ajustados à perspectiva que conjectura questões socioculturais coligadas à religiosidade.

Nessa proposição, apresenta-se a psicanálise freudiana como meio de entender os desígnios que envolvem um Id, um Eu e um Super-eu. Augusto Meyer em “A sombra” e “Da sedução” (2008), os ensaios corroboram, nessa análise, no que se refere à sombra insondável dos desejos e do *pseudo* monstro que habita dentro de cada um de nós. Antônio Vieira é evocado através do livro **Sermões do Padre Vieira** (2010), que corrobora a respeito das questões do Ser *versus* Parecer, na qual pondera-se que reflexo dos olhos, espelho e luz como símbolos essenciais ao autoconhecimento. Nessa leitura interpretativa faz-se também referências aos estudos de Benjamin Moser, Yudith Rosenbaum e Gilda Plastino que debruçaram sobre a escritura da autora.

O conto “Miss Algrave” faz parte da coletânea **A via crucis do corpo**, no qual a escritora demonstra sua coragem em deliberar sobre um tema tão extremado, no que se refere às mazelas sociais que envolvem as mulheres do Brasil relacionadas às questões femininas a partir de meados do século XX. Ressalta-se que a autora não alude ao erotismo apenas na referida coletânea. Porquanto, Clarice Lispector flerta com as questões eróticas, envoltas no princípio de prazer, desde a suas primeiras obras, já que, quando muito jovem, a escritora inaugura a acepção erótica feminina por meio da personagem Luísa do conto “Triunfo”. Também é importante frisar o duelo erótico, demasiado mórbido, entre uma mulher e um animal no conto “O búfalo”, enquanto no conto “Felicidade Clandestina”, a autora retrata o prazer sádico feminino de uma criança que sucede do empréstimo de um livro.

Ademais, no conto “Os desastres de Sofia”, deparamo-nos com o enfretamento, paixão e sadismo de uma menina pelo professor, enquanto no conto “Tentação” configura-se a conotação erótica intrigante que remete à zoofilia/zooerastia, cuja pressuposta perversão erótica destaca-se no ambíguo flerte entre dois seres ruivos, uma menina e um cão bassê. Destaca-se também, a descrição máxima feminina da inaugural masturbação involuntária de um jovem rapaz no conto “O primeiro beijo”. Também, no que se refere aos romances, a exemplificar, apenas dois, em detrimento dos outros, ressalta-se com ênfase no jogo

erótico insaturado como preliminares, em **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969), no qual se desenvolve um lento, intricado e sensual relacionamento entre uma professora do primário Lóri/Loreley e Ulisses, homem maduro e professor universitário de filosofia. E, no romance **Perto do coração Selvagem** (1943), tem-se a exploração do lado obscuro da alma humana por uma personagem feminina que, por sua vez, revela a dicotomia entre o aprisionamento do Ser e o pulsar e sentir de um coração selvagem.

O efeito sombra em Ruth Algrave: a experiência sensorial erótica malsucedida

Deepak Chopra a respeito do efeito sombra adverte que o ser humano vive o conflito entre o que se mostra como sujeito social em detrimento do que na realidade deseja ser. Essa discrepância entre o Ser *versus* Parecer, quase sempre, se mostra ambígua. Além disso, no âmago de cada pessoa prevalece a dualidade, cujo princípio de natureza dicotômica é ignorado. Desse modo, fala-se em sombra, ou seja, do lado indigesto da índole humana pela qual a natureza revela-se mediante certa obscuridade internalizada. Assim, o espiritualista ressalta: “Há muitos aspectos da vida em que dá para dar um jeito. Infelizmente, a sombra não é um deles. A razão pela qual não se deu fim à sombra em milhares de anos – todo o tempo em que o ser humano tem consciência do seu lado sombrio – é totalmente misteriosa” (CHOPRA, 2010, p. 15). Conforme observação citada, toda vez que o ser humano busca ignorar seus sentimentos de raiva, medo, insegurança, inveja e sexualidade, conseqüentemente, o aspecto sombrio insurge com certo poder implacável. O indivíduo, por conseguinte, é massacrado por esses acometimentos se não houver resiliência e coragem para admiti-los.

Dependentes não sossegam com preceitos fáceis. Seus impulsos mais sombrios já os preocupam sem as repressões normais. Até mesmo o acesso ao simples prazer é negado. Os demônios internos minam e estragam o prazer [...] (2010, p. 23).

Ademais, não há limites práticos na extensão de sofrimento que o inconsciente pode criar, já que as pessoas, por si só, estão sujeitas a sucumbirem a esse fenômeno. É nesse sentido que a análise do conto clariciano, intitulado: “Miss Algrave”, da coletânea **A via crucis do**

corpo¹, busca evidenciar a máxima exemplar literária feminina voltada às questões eróticas e religiosas. No conto, em proposição analítica, a personagem Ruth Algrave ignora as próprias fraquezas que envolvem a sexualidade e, por sua vez, as projetam nos seres à sua volta. Porquanto, o enredo remete a essa dicotomia, cuja rivalidade e dualidade de caráter envolvem a jovem recatada e virgem. O comportamento social de Ruth Algrave é comparável às pessoas conservadoras em extremo que conseguem reconhecer pecados e lascívia numa realidade quase natural. Na perspectiva de mundo da personagem, o seu espaço social era visto como um ambiente propício aos deleites e aos pecados da carne. Nessa conjuntura, ao seu modo de ver o mundo, “tudo era pecado”. E, então, como enfrentamento à problemática, ela escrevia cartas ao *Time* com críticas a respeito do tema. Entretanto, revela-se aqui um “*spoiler*” indispensável, pois, num certo dia, a jovem é visitada e possuída sexualmente por um Ser de Saturno. A personagem gostou tanto da experiência erótica que, conseqüentemente, se tornara prostituta e passou a viver uma vida de luxúria e pecado na expectativa da volta do seu amado na próxima lua.

No decorrer da história, Ruth Algrave desloca-se de uma conduta extremamente “Santa” conservadora a outro comportamento de aceção lasciva. Diante disso, pode-se observar que a personagem apreende a

¹ Na coletânea **A via crucis do corpo**, publicado em 1974, revela-se uma Clarice Lispector implicada no teor pornográfico. Os contos da coletânea destacam-se sob a perspectiva da sexualidade como algo que, diretamente, influi no comportamento das personagens. Nessa coleção, Clarice Lispector se permite dizer tudo, ou quase tudo. Assim, as personagens revelam suas múltiplas naturezas correlatas ao erotismo e ao sexo de modo surpreendente. A autora destaca o erotismo e as questões que envolvem a sexualidade submergidas da realidade. As situações encontram-se ficcionadas e, por sua vez, seria possível, na realidade, se as personagens se libertassem do conservadorismo implacável e dessem vazão aos seus desejos livres das inibições e dos escrúpulos. Nos treze contos dispostos, exclusivamente três não tematizam à questão erótica, a saber: “O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia”, nos quais a autora fala de si mesma, inclui-se os prós e os contras da decisão de escrever uma coletânea erótica em inter-relação às datas comemorativas e expressivamente do fazer literário. Os outros dez contos, somados com “Miss Algrave” remetem às múltiplas questões que envolvem as mulheres e suas sombras sexuais, tais como: *Ménage à trois* em “O corpo”; a profanação do sagrado em “Via crucis”; a sexualidade e sensualidade feminina aflorada na juventude e também na velhice nos contos: “Ruído de passos”; “Antes da ponte Rio-Niterói”, “Praça Mauá”; “Melhor do que arder” e “Mas vai chover”. A questão do estupro/violência contra mulher figura em “A língua do P”; a homossexualidade e prostituição são inferidas em o conto “Ele me bebeu”.

perspectiva freudiana, porquanto sua psique incide nas questões envoltas no Id, no Eu e no Super-eu. Assim, a jovem pudica, no que se refere ao princípio do prazer, opta pelo instinto de *Eros* que rege o processo psíquico, já que o Eu mediante sua relação com *Eros* sucumbe aos investimentos do Id, no que compete analisar a libido da personagem. O viés da psicanálise ressalta que “À medida que se apodera de tal forma da libido dos investimentos objetais, arvora-se em único objeto de amor, dessexualiza ou sublima a libido do Id, ele trabalha de encontro às intenções de *Eros* [...]” (FREUD, 2011, p. 57). De tal modo, Ruth Algrave se torna dependente dos impulsos instintivos eróticos e contraditos, pois o investimento lascivo sucede na descarga que desloca a libido e suas vontades a serviço do princípio do prazer.

No primeiro enunciado do conto, a voz narrativa, em terceira pessoa, ressalta que Ruth Algrave tinha consciência de que seria julgada, por isso não contava a verdade dos fatos a ninguém, porquanto, se contasse, ninguém acreditaria na realidade, já que, conforme acepção chopraniana, “Dentro de cada um de nós há uma voz que persiste em julgamento. Podemos chamá-la de consciência ou superego, mas é uma voz que não vem de um juiz de fora, ou de nossos pais” (CHOPRA, 2010, p. 67). Nessa circunstância, essa voz tanto consciente quanto inconsciente age em nossa mente sem manifestar o efetivo juízo de que é a nossa própria voz julgadora. Conforme afirma o estudioso: “A voz que rotula como errado ou mal é um personagem de ficção, e o que você perceberá é que esse personagem nunca tem compaixão” (2010, p. 67). Ou seja, para manter o poder sobre seu Ser essa voz interna, no caso da personagem, busca intimidá-la.

A história do conto “Miss Algrave” enfatiza o comportamento de uma personagem sucumbida pelo ambiente sociocultural que ela considera promíscuo e, por causa disso, termina por lutar contra o efeito sombra que surge da sua consciência. “Mas ela, que morava em Londres, **onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade**” (LISPECTOR, 2016, p. 529, grifo nosso). O enunciado destacado encontra-se de acordo com a força advinda da sombra que, por sua vez, revela o lado humano obscuro e temível que, normalmente, aflora quando há total anonimato. “A ausência de lei e ordem amplifica o efeito, assim como ocorre quando se tem permissão para agir além da moralidade normal” (CHOPRA, 2010, p.33). A perspectiva da voz narrativa promove uma série de considerações para situar o leitor, diante

dos fatos narrados, antes de revelar o grande acontecimento que necessariamente muda, de forma radical, a conduta psicológica e social de Ruth Algrave.

A jovem levava uma vida aparentemente normal, porém era atormentada por uma lembrança da infância que remetia a certo sentimento de culpa. Conforme o texto: “[...] quando era pequena, com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir” (LISPECTOR, 2016, p. 529). Essa experiência infantil malsucedida é de suma importância para o leitor entender o comportamento dual da personagem. A proposição do médico e espiritualista indiano ressalta que as crianças, por natureza, se permitem a leveza da vida. Entretanto, essa energia cósmica dura pouco tempo, pois, essencialmente, na infância, surgem as primeiras tendências de culpabilidade que levará o adulto a sofrimento e repressão. Disso, consideramos importante a recomendação chopriana: “É por isso que reconstruir o corpo emocional, em longo prazo, é a melhor estratégia para todo mundo – seu futuro depende da eliminação do seu passado” (CHOPRA, 2010, p.69). Clarice Lispector lança essa conjectura ao ressaltar que a jovem virgem apresentava traumas da infância para que o leitor entenda o seu comportamento confuso. Conforme a psicanálise, antes dos pressupostos freudianos, a fase da infância era ignorada nos estudos clínicos, pois os psicanalistas acreditavam que esse período incidia na máxima de uma vida feliz para a criança.

Desse modo, não se levava em atendimento psicanalítico às diversas perturbações apresentadas pelos infantes. Porquanto, é por meio das proposições freudianas que essa advertência psicanalítica passa a ser relevante. “As descobertas de Freud têm-nos ajudado, no decorrer do tempo, a entender a complexidade das emoções da criança e têm revelado que as crianças passam por sérios conflitos” (KLEIN, 1991, p.281). Nesse *ad interim*, a estudiosa ressalta que esse novo paradigma permitiu a promoção de uma compreensão mais efetiva da mente pueril e das suas vinculações e resiliências com as problemáticas da vida adulta.

A princípio, como já salientado, a personagem de Ruth Algrave apresenta um comportamento conservador ao extremo que, de algum modo, remete aos traumas da sua infância relacionados a sua experiência erótica, supostamente malsucedida com o primo Jack. “Se ela era

culpada, ele também o era” (LISPECTOR, 2016, p.527). Na acepção que incide ao efeito sombra, as experiências aparentemente traumáticas, na infância, precisam ser reconhecidas sem culpas, pois essa é a atitude adequada para evitar comportamentos negativos na fase adulta. Recomenda-se repetir o seguinte mantra: “Você não tinha escolha, porque o sentimento foi secretamente guardado, depois permaneceu escondido. Dessa forma você não fez nada de errado. Os sentimentos antigos ficaram perto para protegê-lo de se ferir do mesmo modo” (CHOPRA, 2010, p.60). Essa prática psicofísica pode ser um caminho para aceitação do Eu e da Sombra que teimam em suscitar equívocos. Nesse sentido, se Ruth Algrave fizesse as pazes com seu passado, isto é, tivesse reconhecido seu problema, teria transformado a experiência erótica da infância em algo positivo. Entretanto, ocorreu o oposto, pois aquilo que existia no inconsciente não se perdeu na memória e influenciou negativamente sua personalidade.

Segundo estudos da psicanálise, se olharmos para nosso comportamento sociocultural sob a conjuntura do viés fantasiado, na infância, pode-se efetivar a consciência da ascendência do problema e, desse modo, compreender a mente, os hábitos e as acepções emocionais independentemente da complexidade advinda da sofisticação manifesta na vida adulta. “Muitos fatores contribuem para esse desenvolvimento: o impulsionamento da libido, a crescente integração do ego, das habilidades físicas e mentais e a adaptação progressiva ao mundo externo” (KLEIN, 1991, p. 73). Esse universo externo, em “Miss Algrave”, permite considerar a forma como a jovem se comportava em sociedade.

A personagem era solteira, casta, e só se alimentava de legumes e frutas porque considerava pecado comer carnes. Essa visão extrema de tudo que os implica em mal-estar à Ruth Algrave. “Quando passava pela Picadilly Circus e via mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar. **E aquela estátua de Eros**, ali, indecente” (LISPECTOR, 2016, p. 529, grifo nosso). Nesse trecho, além das ojerizas apresentadas em relação ao outro, a sombra erótica de efeito traumático da criança evoca o viés conservador da personagem. A figura de *Eros*, de algum modo, rememora o órgão sexual infantil do primo Jack e, por conseguinte, reaviva lembranças que incidem em culpa para a personagem. “Essas tendências estão ligadas ao processo de formação de símbolo, o qual

capacita a criança a transferir não somente interesse, mas também emoções e fantasias, ansiedade e culpa, de um objeto para outro” (KLEIN, 1991, p. 73). Assim, o efeito nauseante causado pela visão de mundo e comportamento sexual da personagem advém de certa influência da primeira acepção erótica apreendida na sua infância. Porquanto, na fase adulta promove a inter-relação indutiva com as figuras simbólicas da luxúria que reaparecem com frequência no seu cotidiano.

Efetivamente, no que alude à temática erótica apresentada no conto, a referência à estátua de “*Eros*” remete ao ponto núcleo, já que o processo de domínios de *Eros* se realiza como expressão de nostalgia e completude, isto é, na falta de algo não consumado, Ruth Algrave se apega a um ser fantasmagórico de Saturno. “Há alguns processos humanos que se circunscrevem ao domínio de *Eros* e que se realiza como expressão dessa nostalgia de completude, desse desejo de conexão com o cosmo” (BRANCO, 1984, p. 12). Também pode-se considerar, segundo a estudiosa, o elemento que advém dos domínios de *Eros* pela a ameaça velada que ronda a ordem social, especificamente no que pressupõe mencionar a questão erótica pelo viés feminino, pois a acepção de plenitude é encontrada através da procriação, cuja capacidade de gerar outro Ser encontra-se vinculada ao poder feminino pela sua capacidade natural de gerar filhos e, por sua vez, poder vivenciar a totalidade da origem da vida.

No que pressupõe a perspectiva da falta na personagem de Ruth Algrave que, de algum modo, pelo seu comportamento arredo, reivindica o imperativo de completude. De tal modo, a zona erógena cede a sua intensidade e fortalece o instinto, cuja função indutiva se torna fonte de todo conservadorismo que demanda à negação das projeções de *Eros*. Essa temática voltada para a questão da completude e falta foi abordada por Gilda Plastino, pois a estudiosa conclui que a acepção da falta se manifesta constantemente nas personagens femininas da ficção clariciana. “Na verdade, nos textos de Clarice há vários motivos recorrentes, dentre eles ‘o vazio’, a sensação de que a torrente da vida estancou, a solidão, a ausência de si mesmo, que conotam a sensação de falta e perda” (PLASTINO, 2008, p. 144, aspas no original). Em síntese, as personagens claricianas se mostram no limite da consciência individual que resulta no desejo de transgredir os espaços e ditames socioculturais demarcados às mulheres.

Nesse sentido, toda vez que a jovem casta se mostrava uma conservadora extremosa, cujo estado psicológico pondera a hipótese de que ela se encontrava no limite de suas forças e pressupõe uma luta contra a necessidade de transgressão desmedida que revelaria a consciência do seu Eu real e legítimo. “De maneira tortuosa ou torturada, Eros insistia em se fazer ouvir, mostrando-nos que, esvaziado pelas leis de Deus ou fragmentado sob as luzes da ciência, o corpus podia ser ainda um corpo. Adormecido, talvez. Mas definitivamente morto” (BRANCO, 1984, p. 55). Dessa acepção, o enredo do conto demonstra que a personagem mortificava os desejos, mas quanto mais lutava contra a sombra do erotismo. É preditivo que esse enfretamento a enfraquecia e, por sua vez, o lado sombrio venceria e revelaria o seu verdadeiro caráter.

A psicodinâmica das cores: o cromatismo como indicativo simbólico em “Miss Algrave”

No conto “Miss Algrave” a voz narrativa lembra que a jovem, descendente de irlandeses, era datilógrafa e o patrão o considerava uma secretária perfeita, pois ele a olhava sempre com muito respeito e a chamava de Miss Algrave. Conforme entrecho: “**Era ruiva**, usava os cabelos enrolados na nuca em **coque severo**. Tinha muitas sardas e pele tão clara que parecia uma **seda branca**. Os cílios também eram ruivos. Era uma mulher bonita” (LISPECTOR, 2016, p. 530, grifo nosso). A voz narrativa destaca a austeridade na postura da personagem a exemplo da forma que prendia os cabelos. Essa ênfase pressupõe que ela buscava aparentar certa idade a mais do que realmente tinha. Os adjetivos grifados, referente às cores, não se encontram dispostos no texto, de modo gratuito, uma vez que o cromatismo do vermelho envolto no ruivo efetiva à ideia do fogo, enquanto que o branco remete à pureza e à inexperiência. De tal modo, ao destacar cores tão dispares, mediante associação cromática, a descrição implica pressupor que a personagem transita entre a pureza do branco submerso no sagrado. No seu contrário, o conjunto cromático do ruivo adjunto ao vermelho promove a perspectiva simbólica que termina por dominar a personagem a transitar para o comportamento profano.

De caráter associativo, a perspectiva erótica que incide das cores encontra-se conexa aos inúmeros significados, cujos referentes são

simbólicos. “Como percepção a cor é o mais emocional dos elementos específicos ao processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar ou intensificar a informação visual” (DONDIS, 2003, p. 69). Assim, a cor ruiva contrasta entre o amarelo e o vermelho e conota significativamente ao estado de espírito desejoso (luz/vibração) da personagem, ou seja, reafirma a perspectiva dos desejos libidinosos, enquanto que a cor branca remete à necessidade de conservar o aspecto da inocência dúbia vinculada à conjuntura erótica da infância. “Enquanto o tom está associado a questão de sobrevivência, sendo, portanto, essencial para o organismo humano, as cores tem maiores afinidades com as emoções” (2003, p. 64). Nesse aspecto cromático pode-se observar que a cor ruiva, coligada ao vermelho se contextualiza como presença constante em todo o enredo e, por sua vez, incide no erotismo pela conjuntura do fogo. Em alguns momentos da história, a acepção cromática promove a euforia e a disforia, considerando que as cores quentes agenciam a euforia e, por extensão, agrega a tríade: segurança, coragem, determinação nas atitudes da personagem. Enquanto a cor branca incide no aspecto disfórico, cujo indicativo de pureza evoca à tentativa de desarticular a possibilidade de invasão da sombra erótica lasciva.

A forma como a personagem se comporta, sua preferência por refeições, o modo que se veste, como arruma os cabelos implica no fenômeno erótico pacificado pela sua aparência que reafirma os desejos, ou seja, as vontades que tenta esconder internamente, a exemplo do coque severo que revela certa austeridade no seu dia a dia. Desse modo, através das suas ações inconscientes, considerando o confronto e a associação cromática, reiterada no vermelho, Ruth Algrave busca o seu contradito. “Costumava jantar num restaurante barato em Soho mesmo. **Comia macarrão com molho de tomate. [...]. Cultivava gerânios vermelhos** que eram uma glória na primavera” (LISPECTOR, 2016, p. 530, grifo nosso). Observa-se que a voz narrativa associa os elementos visuais cromáticos, cujos dêiticos advertem sobre o que será revelado como acontecimento marcante.

A cor vermelha, principalmente, as flores, conforme imaginário coletivo, representam a ideia e estado de paixão. Porquanto, em essência, por um lado o vermelho está relacionado ao sangue e, por outro lado, surge como alerta à personagem, pois concorre para o perigo da tentação carnal. Essa acepção máxima das cores, conota a consciência

do mundo que os rodeia e, por sua vez, abre múltiplas possibilidades de transmissão de ideias. “Na realidade, a cor é uma linguagem individual. O homem reage a ela subordinado às suas condições físicas e as suas influências culturais” (FARINA, 1990, p. 27). Logo, conforme estudioso, as cores são fatores imbuídos de carga psicológica capaz de dominar as vivências tanto passiva como ativas da condição existencial humana. Além disso, a cor vermelha remete à conjuntura das relações por meio de acepções paradoxais:

[...] dinamismo, força, baixeza, energia, revolta, movimento, barbarismo, coragem, furor, esplendor, intensidade, paixão, vulgaridade, poderio, vigor, glória, calor, violência, dureza, excitação, ira, interdição, emoção, ação, agressividade, alegria comunicativa, extroversão (FARINA, 1990, p. 113).

No conto é evidente que os movimentos e comportamentos de Miss Algrave efetivam-se por meio da maioria dos contrastes destacados. Assim, é plausível ponderar que as cores são vibrações contraditórias: eufóricas ou disfóricas que acometem a natureza humana na sua estrutura psíquica e fisiológica que, no caso de Ruth Algrave, coaduna com as questões ligadas à sexualidade e suas múltiplas implicações socioculturais.

É evidente a recorrência da inserção das cores quentes com prevalência para a cor vermelha, cuja representação semiótica alude à conjuntura erótica, isto é, funciona como acepção preditiva para o fato marcante que será revelado no decorrer do enredo, uma vez que os elementos sagrados são sobrepostos pelo profano, conforme destacados abaixo:

Levava uma Bíblia para ler. Mas – que **Deus** a perdoasse – **o sol estava quente**, que não leu nada, ficou só sentada no chão sem coragem de se deitar (p. 530).

Às sete horas voltou para casa. Nada tinha para fazer. Então tricou um suéter para o inverno. **De cor esplendorosa: amarela como o sol** (p. 531).

Ixtlan tinha sobre a cabeça uma coroa de cobras entrelaçadas, mansas pelo terror de poder morrer. O manto que cobria o seu corpo era demais **sofrida cor roxa, era ouro mau e púrpura** coagulada (p. 533).

A prova que tudo aconteceu era o lençol **manchado de sangue** (p. 534).

Viu a madrugada nascer cor-de-rosa (p. 534).

Deus iluminava seu corpo (p. 534).

A carne sangrenta era ótima. E tomou **vinho tinto** italiano (p. 534).

Ficou furiosa, porém, quando ele não quis acreditar na sua história. Mostrou-lhe, quase até o seu nariz, **o lençol manchado de sangue** (p. 536).

Tinha vontade de comprar um **vestido vermelho** com o dinheiro que o cabeludo lhe deixara. Soltara os cabelos bastos que eram uma **beleza de ruivos** (p. 536).

Antes compraria um **vestido vermelho** decotado [...] (p. 536).²

Como se pode observar, o vermelho descrito, em demasia, demonstra que a associação de cores dispostas, de algum modo, atua no sistema nervoso de Ruth Algrave e, nesse caso, estende os estímulos à pulsação erótica, seja quando ela busca vestir-se ou na escolha dos alimentos. “Vermelho. Estimula as emoções. Perturba o equilíbrio de pessoas normais; mau temperamento, fortes dores de cabeça, morbidez, degeneração moral” (FARINA, 1990, p. 121). Nessa conjuntura, pode-se ajuizar que a jovem personagem sucumbiu aos efeitos psicológicos e fisiológicos do cromatismo experienciados cotidianamente de três formas sensoriais: visual, tátil e olfativa que, por conseguinte, promoveu múltiplos sentimentos eróticos contraditos e terminaram por causar impactos ambíguos no comportamento social da jovem.

Efetivamente, no sentido de produzir efeito estimulador, as cores quentes promovem a energia e a intensidade como promessa de extravasamento da libido, considerando que sua ativa recorrência pressupõe a máxima potência erótica que remete à força motivadora de exterioridade profana. Assim, o vermelho também funciona, no conto “Miss Algrave”, como duas espécies de energias eufórica e disfórica, já que a personagem transita tanto no universo sagrado quanto no profano. É evidente que Clarice Lispector se mostra como exímia profanadora

² Todos os enunciados dessa citação encontram-se na referência: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamim Moser. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. De tal modo que são trechos de inúmeras páginas, cujos grifos ou destaques são nossos, por isso optou-se apenas pela referência numérica das páginas.

das coisas sagradas. Esse viés literário se manifesta materializado, essencialmente, na coletânea de contos: **A via crucis do corpo** (1974), cujo próprio título do livro implica no aspecto profanador, pois rememora a *Via crucis* de Jesus Cristo. Segundo estudiosa da ficção de Clarice: “Os contos abordam prostitutas, travestis, mendigos e marginais que vagueiam pelas noites cariocas. A linguagem é direta, bruta e chocante (ROSENBAUM, 2002, p.87). É perceptível que a ficção clariciana, nessa coletânea, apresenta personagens envoltas na excitação do mundo profano. Nesse contexto, a autora desvela ficcionalmente a consciência de um mundo cão.

Ainda, no que compete discutir a psicodinâmica das cores, o vermelho apresenta múltiplas representações na conjuntura religiosa, considerando o pensamento Judaico-cristão, cujo sentido pode ser positivo como também negativo. Conforme assertiva: “Vermelho, cor do amor divino. Assim, em sentido positivo buscaria toda a sua força no sangue de Cristo, sendo para a cultura cristã, [...], o vermelho-fogo, a cor de Pentecostes e do Espírito-Santo (GUIMARÃES, 2000, p. 118). Além disso, o vermelho também remete ao oposto, pois trata-se de um jogo dicotômico entre Deus *versus* o diabo, pureza *versus* pecado e bem *versus* mal. Enquanto que no paganismo greco-romano, por sua vez, o vermelho indica uma cor dionisíaca. “[...] o vermelho é mais forte: é a cor da maçã do paraíso (fonte do pecado), do vinho e das vestimentas de Baco, de Dionísio, do amor carnal, da paixão, do coração, dos lábios, do erotismo e da atração” (2000, p. 118).

No que se refere ao sol, muitas vezes, com influência coercitiva constante em Ruth Algrave que, em essência, parece reconhecer a síntese das cores amarela e vermelha. “A paixão aquece como fogo” (2000, p. 118). Nessa acepção, as cores quentes evocam a representação do seu ardor erótico (fogo) que, ao mesmo tempo, aquecem e o transformam, pois, nessa dinâmica, o fogo pode ser o salvo-conduto para a promessa de efetivação dos desejos libidinosos da personagem. “Como se trata da cor vermelha, mais amarelada, carrega consigo o calor e o brilho do sol” (GUIMARÃES, 2000, p. 118). Nesse sentido, o vermelho funciona de modo dual, isto é, positivo e negativamente como se fosse um sistema de alerta do corpo da personagem. “Vermelho, cor da imposição, o vermelho é a cor ‘do dizer não’. A ele atribuímos os conceitos de cor dinâmica expansiva, e que é, de todas as cores, a mais permanente” (2000, p. 118). Dessa assertiva, pode-se pressupor a razão

de a voz narrativa impetrar recorrentes alusões ao vermelho. “A cor da transgressão torna-se a cor da proibição. O pecado é assimilado também como proibição e interdição e, do medo de tocar no fogo como perigo” (2000, p. 118). Assim, pressupõe-se que a personagem escrevia cartas ao *Time* no exercício de corroborar com a autoafirmação dos aspectos sagrados, cujo objetivo era confrontar e resistir as exterioridades sensoriais vivenciadas no seu ambiente que incidem do arcabouço de erótico de natureza profano.

O sagrado e o profano como duas modalidades do ser no mundo *versus* euforia e disforia

A personalidade limítrofe de Ruth Algrave encontra-se pautada na fronteira que separa o binômio sagrado e profano, cujo contexto cultural somados à perspectiva mística religiosa promovem sentidos às pessoas, atos e coisas mediante o modo de ser e estar no mundo. “O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado” (ELIADE, 1999, p. 19).

Como já se sabe, no conto em análise, a voz narrativa dispõe de elementos discursivos, cujas informações difundidas corroboram no sentido de promover certa elaboração mental do que será revelado. A essência do desfecho da narrativa funciona como efeito metafórico da intersecção entre duas águas, por exemplo, a jovem abandona o demasiado viés sagrado e, ao fazer a travessia sucumbe no excessivo viés profano. Sendo assim, é plausível considerar que o leitor, diante da revelação do ocorrido, poderá fazer inter-relações entre o antes e o depois e, por conseguinte, indicar hipóteses a respeito da conduta conservadora *versus* lasciva da jovem.

Os referentes semióticos religiosos, dispostos no conto, pressupõem as manifestações antagônicas. “Seu pai **fora pastor protestante** e a mãe ainda morava em Dublin com o filho casado. Seu irmão era casado com uma **verdadeira cadela** chamada Tootzi” (LISPECTOR, 2016, p. 530, grifo nosso). Esses termos destacados remetem à ideia de que a religiosidade contígua ao sagrado é manifesta para confirmar a realidade sociocultural da personagem, porquanto as dicotomias entre certo e o errado coexistem por interdependências. “É

certo que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum*, ou a *majestas*, ou o *mysterium fascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem” (ELIADE, 1992, p. 12, itálico do autor). Conforme estudioso, o ser humano necessita do sagrado como uma forma absoluta de contrapor o perigo que advém do profano. “O leitor não tardará a dar-se conta de que o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história” (1992, p. 15). O trecho é análogo às informações a respeito da religiosidade de Miss Algrave que experimenta as duas formas de ser e estar no mundo. Essa distinção “eufórica e disfórica”³, cuja disparidade de sentido permite avaliar as dimensões possíveis da existência humana inseridas na oposição paradoxal que envolve os esboços do sagrado e do profano.

Conforme a voz narrativa, Ruth Algrave escrevia cartas de protesto ao *Time* que, por conseguinte, via com bons olhos a sua perspicácia a respeito do comportamento “dito” padrão social aceitável.

O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão (ELIADE, 1992, p. 21).

Essa assertiva defende que esse comportamento pode ser verificado em todos os planos da existência humana, cujos comportamentos sociais diversos, quase sempre, encontram-se reféns da perspectiva religiosa. Mas, é evidente que, no âmbito do desejo sexual, o ser humano se constituiu pelo seu estigma religioso e, desse modo, insiste no mover se unicamente num mundo santificado. De tal modo, suas ações consistem em qualificar suas ações mediante instâncias sagradas em confrontação ao profano.

Em “Miss Algrave” o mote religioso da personagem feminina afronta e agencia eliminar tudo aquilo que lhes parece pernicioso a si,

³ A categoria *euforia/disforia* do nível fundamental converte-se em traços modais que modificam as relações entre sujeito e objeto. Assim, um valor marcado euforicamente no nível fundamental converte-se, por exemplo, em objeto desejável no nível narrativo, enquanto um valor disfórico torna-se, por exemplo, um objeto temido no nível narrativo (Cf. FIORIN, 1999).

porquanto escreve suas críticas ao *Time*, cujo objetivo é o enfrentamento, ou seja, a defesa e a construção de um espaço totalmente sagrado que, por sua vez, implica na eliminação extensiva dos seus elementos semióticos vistos como pecaminosos. Nesse sentido, é importante ressaltar o ponto de vista advindo da ciência das religiões.

A fim de compreendermos melhor a necessidade de construir ritualmente o espaço sagrado, é preciso insistir um pouco na concepção tradicional do ‘mundo’: então logo nos daremos conta de que o “mundo” todo é, para o homem religioso, um “mundo sagrado” (ELIADE, 1991, p. 21, aspas do autor).

Basicamente, não se trata dos valores estéticos religiosos concedidos à natureza humana, mas esses elementos de cunho social estão inter-relacionados a judicioso sentimento confuso e difícil de definir, no qual, ainda, se reconhece a recordação de uma experiência religiosa, cujo preceitos constituídos, para muitas pessoas, só permitem o olhar degradante e preconceituoso em detrimento de toda visão humanista de aceitação do outro, isto é, vivem a essência da “negação”, pois não admitem o comportamento livre, o diferente, a busca pelo conhecimento, a constatação científica e, principalmente nega a realidade estabelecida nos fatos e nas verdades históricas.

Isto prova, ao que parece, que as imagens exemplares sobrevivem ainda na linguagem e nos estribilhos do homem não religioso. Algo da concepção religiosa do Mundo prolonga se ainda no comportamento do homem profano, embora ele nem sempre tenha consciência dessa herança imemorial (ELIADE, 1992, p. 30).

No interior humano, a essência do mundo divino, no que se refere aos elementos sacros/puros são confrontados pelos subsídios nefastos/impuros. Nessa proposição, as atitudes e ações de Ruth Algrave, a princípio, parecem distanciadas da conjuntura profana. Porquanto, observa-se que a personagem cria um divisor de águas no seu ambiente pelo modo de ser e estar no mundo. Ao realizar a transição do seu comportamento conservador dominante resgatado no pensamento refletido nos seus traumas de infância, por conseguinte, sucedem em comportamentos opostos. Esse outro estado de espírito deflagra a nulidade, isto é, o apagamento das reservas “ditas” virtuosas

para a efetivação do prazer carnal. Nesse contexto, “[...] se transforma no homem da coisa autônoma, mais do que nunca o homem se afasta de si próprio. Essa completa cisão abandona decididamente sua vida a um movimento que ele não comanda mais, [...]” (BATAILLE, 1993, p. 42). Disso, é certo que a cultura religiosa apresenta a expectativa de que as acepções e alusões a respeito das coisas sagradas estão inter-relacionados à noção de pureza que contrasta ao profano.

O comportamento da personagem evidencia que, mesmo já inserida no contexto “dito” pecaminoso, as referências religiosas demarcam a visão sociocultural de seu mundo, visto que os elementos de cunho religioso definem as suas conjecturas, na maioria das vezes, contraditórias, conforme enunciados⁴ destacados abaixo:

Levara uma bíblia para ler (p. 530).

Mas se assim **Deus queria**, que então fosse (p. 531).

Como deixava arroz cru na janela, os pombos vinham visitá-la. Às vezes entravam-lhe no quarto. **Eram enviados por Deus** (p.532).

Como era bom, **meu Deus** (p. 533).

Como era domingo, foi ao canto coral. Cantou melhor do que nunca e não se surpreendeu quando a escolheram para solista. Cantou a sua aleluia. Assim: **Aleluia! Aleluia!** (p. 535).

Essas aferições do sagrado podem parecer, ao leitor, um misto de profanação implicada na figura divina, especificamente, de Deus, porquanto para Ruth Algrave estabelece a busca da intimidade perdida com o sagrado. Observa-se que ela só consegue o protagonismo de solista, a partir do momento que se encontra sexualmente plena e satisfeita. As constantes recorrências aos elementos sagrados podem ser parte do esforço e da consciência culposa. E, desse modo, figura como representação tragicômica do seu estado de completude, uma vez que, ao agregar, em si, as concepções sagradas e profanas, ela incide em situações ambíguas de prazer e êxtase. E, por conta dessa completude, aparentemente adversa, ela acredita que seus atos profanos estão referendados no sagrado.

Dessa situação, pode-se ponderar que houve o deslocamento da imanência divina que propõe, de modo sugestivo, que tudo ao nosso

⁴ Idem nota de rodapé, número 3.

redor parece perigoso, porque seu viés pecaminoso sob a evocação contagiante do sagrado advinda dos espíritos fastos destrói tudo que se aproxima e, por sua vez, promove uma resiliência ambígua.

[...] os espíritos fastos são mediadores entre o mundo profano e o desencadeamento das forças divinas – e comparados às divindades negras parecem menos sagrados (BATAILLE, 1993, p. 33).

Conforme o pensador, a divisão paradoxal, no que compete refletir as contradições humanas, inclusive, espírito e carne encontram-se pautados na matéria jocosa do corpo, pelo qual pode-se apreender a sensibilidade natural pela efetivação do prazer que ocasiona a acepção absurda do binômio erótico, cujos caracteres somados ao sagrado e ao profano se concretizam.

A personagem, ao abandonar práticas extremas de conservadorismo e, no seu oposto, sucumbir à máxima da libertinagem experimenta a movediça e perigosa linha tênue entre o sagrado e o profano. “E por não estar no mesmo nível, mas sim atravessando uma coisa ameaçada em sua natureza (nos projetos que a constituem), que, no tremor do indivíduo, a intimidade é santa, sagrada e coroada de angústia” (BATAILLE, 1993, p. 25). Essa definição corrobora na compreensão do sentimento de evocação ao sagrado quando a personagem se deparava com situações, sob seu ponto de vista, pecaminosas que causavam ojeriza, náusea e aflição. A sua conduta casta é asseverada ao máximo da autossabotagem. “Tomava banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver seu corpo nu, não tirava nem as calcinhas nem o sutiã” (LISPECTOR, 2016, p. 530). Bataille ressalta que a nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, a nudez de Ruth Algrave, nesse contexto, seria uma espécie de descontinuação que o estado de comunicação e desnudamento revelam sob a busca de uma continuidade possível que, de certo modo, vai além do processo de sabotagem.

Sendo assim, é pressuposto que a personagem tinha consciência do efeito sombra, isto é, dos canais secretos que o levaria ao sentimento e estado desejante de luxúria. “A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada” (BATAILLE, 2017, p. 41). A imposição e sabotagem da nudez é tão complexa em Ruth Algrave que

legítima a sua verdadeira essência, por isso a moça se vê obrigada a coibir tal ação erótica. “O desnudamento, considerado nas civilizações em que tem um sentido pleno, é, senão um simulacro, ao menos uma equivalência sem gravidade da imolação” (2017, p. 41). Conforme o pensador, que autoproclama “Maldito”, o erotismo dos corpos tem o viés obscuro, pois incide na perspicácia densa e sinistra. “Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (2017, p. 42-43). Essa proibição da aproximação do princípio do prazer contradito, considerando o horror análogo que a jovem, enquanto casta, qualifica os aspectos eróticos envoltos na sensualidade e sedução como instintos sexuais obscenos e nojentos.

Outro elemento simbólico importante inserido por Clarice Lispector no conto, em estudo, é a perspectiva dual representada pelos espaços onde a personagem transita em vários momentos, pois o lugar intitulado: “Hyde Park” ajusta-se à perspicácia de um comportamento duplo. O nome Hyde encontra-se atrelado ao famoso romance de Robert Louis Stevenson intitulado: **O médico e o Monstro** (1886), cujos fatos tratam de um prestigiado médico conhecido por Dr. Jekyll, o qual desenvolveu uma poção capaz de transformar uma pessoa em outra, totalmente oposta, tanto física como psicológica. Dessa experiência estranha, considerando a possível resolução de que o próprio médico foi cobaia de sua poção medicinal envolta em mágicas e feitiçarias. O uso da substância medicamentosa possibilitou a manifestação ativa do lado sombrio da sua personalidade. De tal modo, o Dr. Jekyll passa a viver sob a duplicidade do seu ser, logo é arrastado na sua identidade real com a do amoral Mr. Hyde. O romance de Stevenson relativiza todas as questões que dizem respeito ao bem e ao mal, o certo e o errado, o natural e incomum, cujo desfecho revela os estranhos acontecimentos e a força da sombra dominadora que incide do monstro e, consequentemente, ocasiona sérios riscos à vida do médico.

O referido livro foi publicado no Reino Unido e, curiosamente, é o local onde mora a personagem de Ruth Algrave. Assim, o nome do Park, intitulado “Hyde”, dispostos nos enunciados abaixo⁵, possivelmente, implicam em uma homenagem ao sucesso conquistado pela personagem de Mr. Hyde pelos leitores ingleses.

⁵ Idem notas de rodapé, números 3 e 5.

Então dirigiu-se ao **Hyde Park** e sentou-se na grama (p. 530).

Também não tinha mais repulsa pelos casais do **Hyde Park**. Sabia como eles se sentiam (p. 534-535).

Depois foi ao **Hyde Park** e deitou-se na grama quente, abriu um pouco as pernas para o sol entrar (p. 535).

Nessa conjuntura, a voz narrativa sublinha o referido espaço, de modo recorrente, sob o misto de ficção e realidade, porquanto, a alusão aos espaços interior e exterior, isto é, abertos (parque) e fechados (quarto), ressalta a máxima dialética que envolve essa geometria na perspectiva de forças adversas.

Ruth Algrave e os instintos: a psicanálise freudiana explica um Id, um Eu e um Super-eu

Na perspectiva analítica de Ruth Algrave, considerando o ponto de vista da psicanálise, especificamente, os estudos freudianos, pode-se observar que a personagem transita através dos instintos entre o Id, o Ego e Superego, nos quais o Id surge como instinto livre, enquanto o Superego surge como oposição, já que se apresenta com extremo conservadorismo. O Ego, por sua vez, se estabelece como ponderador que busca equilibrar os instintos entre o Id e o Superego. Porquanto, na versão em português atualizada, dos estudos de Freud, esses elementos comportamentais são definidos como: um Id, um Eu e um Super-eu. Essa divisão da psique pela psicanálise corrobora para a efetivação do conhecimento humano, cujo sentido infere na compreensão das relações dinâmicas que envolvem as percepções dos instintos.

Nesse ponto de vista, o Id funciona como o grande reservatório da libido do Eu, enquanto o Super-eu funciona como extensão do Eu ideal, isto é, um Super-eu, cujo comportamento demanda um caráter coercivo. Então, o Super-eu se torna a dupla face ideal do Eu, pois estabelece obstáculos apreendidos no seu mundo sob as influências de autoridades, ensino religioso, escola, leituras que se encontram envoltas numa estrutura de repressão severa da libido e autossabotagem. “[...] tanto mais severamente o Super-eu terá domínio sobre o Eu como consciência moral, **talvez como inconsciente sentimento de culpa**” (FREUD, 2011, p. 43, grifo nosso). O termo grifado adverte para a questão traumática de Ruth Algrave relacionada às práticas eróticas

ocorridas na infância e sua fase adulta movida pelo caráter máximo de conservadorismo advindo da culpabilidade que lhe afligia.

Assim, na perspectiva psicanalítica, pode-se observar que, a princípio, a personagem é descrita sob o domínio do Super-eu, isto é, apresenta uma personalidade extremamente conservadora que sabotava as intenções eróticas do Eu.

Considerando uma vez mais a gênese do Super-eu, tal como foi aqui descrita, nós o vemos como o resultado de dois fatores biológicos altamente significativos: o longo desamparo e dependência infantil do ser humano e o fato de seu complexo de Édipo, que relacionados à interrupção da libido pelo período de latência e, assim, *ao começo em dois tempos* da vida sexual (FREUD, 2011, p. 43, itálico do autor).

Nesse sentido, Clarice Lispector, possivelmente, consciente desses elementos instintivos da psicanálise, inicia sua descrição pela lembrança malsucedida na infância que, provavelmente, agenciou as ações extremadas de conservadorismo que incidem da evolução da experiência traumática contraída na ocasião. E, no decorrer do tempo, a jovem naturalmente sabotava tudo que se mostra ao seu alcance como promessa de prazer e felicidade. De tal modo, sob a culpabilidade de práticas infantis interditas, ela termina por legitimá-las, em suas ações, de forma negativa. Por isso, Ruth Algrave se expressava diante do mundo com advertências de autoproteção mediante múltiplas interpretações do mundo destacadas abaixo:

- a) não comer carne porque considerava pecado;
- b) nunca entrava num local onde se consumia bebida;
- c) considerava a estátua de *Eros* indecente;
- d) escrevia cartas de protesto ao *Time*;
- e) não se permitia ver o próprio corpo nu;
- f) ficava incomodada com os casais que praticavam carícias somadas a beijos no Hyde Park;
- g) não tinha televisão para evitar as imoralidades que apareciam na tela;
- h) acreditava que o beijo fosse um mero meio de transmissão de micróbios;
- i) se incomodava ao deparar com um cachorro e uma cadela grudados fazendo sexo na rua;

- j) acreditava que crianças eram imorais e evitava-as que elas eram o resultado da promiscuidade sexual dos pais;
- k) sentia-se envergonhada pelos próprios pais não terem tido pudor;
- l) quando via pombos em arrulhos acreditava que eram imorais;
- m) se incomodava com as aplicações nas farmácias;
- n) denunciaria a própria rainha da Inglaterra, ao *Time*, por permitir os maus costumes de Londres.

É evidente os elementos que denunciam a projeção do Super-eu na personalidade de Ruth Algrave que, de fato, transfere os desejos fisiológicos e equívocos psicológicos envoltos no erotismo contíguo à sensualidade em ações do cotidiano. Essas atuações da personagem ocorrem de variadas formas, isto é, em um passeio, uma refeição, ou mesmo, em um gesto de afetuosidade, já que, na perspectiva de sua personalidade complexada, era visto como algo sujo e promíscuo. “Então podemos prosseguir, sem maior dificuldade, dizendo que essa libido deslocável trabalha para o princípio do prazer, a fim de evitar represamentos e facilitar descargas” (FREUD, 2011, p. 56). Disso, é importante lembrar que a tentativa em negar a libido não foi o suficiente, ou seja, a energia erótica sublimada termina por ganhar força por intermédio do Eu.

Desse modo, o Super-eu manifesta-se diante de um extremo sentimento de culpa. Essa sombra essencialmente aparece como percepção do Eu, antes consciente que inconsciente, cujas relações instintivas são evocadas no Id. Porquanto, dessa culpa e percepção, o Super-eu desenvolve o extraordinário rigor e dureza para com o Eu.

Voltando-nos primeiro para a melancolia, vemos que o Super-eu extremamente forte, que arrebatou a consciência, arremete implacavelmente contra o Eu, como se tivesse apoderado de todo sadismo disponível na pessoa (2011, p. 66).

Nesse sentido, pondera-se que o componente destrutivo sucede do Super-eu e, por sua vez, volta-se contra o Eu para fazer predominar o arcabouço do instinto sabotador e tirano.

A culpabilidade e o reflexo desses sintomas coagem a jovem a submeter-se cotidianamente aos mantras de culpa, de dor, de solidão e de náusea. “Se era culpada também o era” (LISPECTOR, 2016, p. 528); acresce, ainda, que “Sentia-se ofendida pela humanidade” (2016, p. 530).

Há enunciados que também expressam o estado de isolamento da personagem. “Era difícil viver só. A solidão a esmagava” (2016, p. 531); outros trechos evidenciam demasiadas reservas pela aceitação do sexo até dos próprios pais. “Sentia pudor deles não terem sentido pudor” (2016, p. 532). Em síntese, os enunciados demonstram o quanto o domínio do Super-eu se revela basicamente pelo instinto de culpabilidade mediante um olhar demasiado crítico da realidade. É manifesto que o domínio do Super-eu efetiva-se na personalidade de Ruth Algrave como extremo viés destrutivo. Assim, o rigor e a dureza implicam na jovem virgem certo comportamento arreado, pois, o tempo todo o Super-eu vive em confronto com o Eu e, por isso, determina com a melhor das intenções, a pressupostas aceções de “amparo” e “segurança”. É conclusivo que, paradoxalmente, o Super-eu desempenha a função de protetor e salvador do Eu.

Entretanto, a decorrência de dominação é suprimida quando o efeito sobre o Eu, por intermédio do Id, possibilita uma mudança de paradigma para Miss Algrave e, por conseguinte, os instintos do Id ganha proporcionalidade expressiva adversa, já que, a partir do dia que ela recebe a visita de um “Ser de Saturno” chamado Ixtlan muda radicalmente. Nesse dia, Ruth Algrave sentiu que entrava pela janela uma coisa que não era um pombo. Mesmo assustada a jovem indaga o estranho vulto que a responde em forma de vento. “Eu sou eu” (LISPECTOR, 2016, p. 532); e acrescenta: “-Vim de Saturno para amar você” (2016, p. 532); Miss Algrave não via o tal ser de Saturno, apenas sentia. Esse sentir rememora o sagrado encontro de Maria com Espírito Santo descrito nos evangelhos e reafirma a proposição profanadora do sagrado que advém da escrita de Clarice Lispector. Na sequência: “E sentia-o mesmo. Teve um *frisson* eletrônico” (2016, p. 532). Assim, ela pergunta o nome dele que sugere ser chamado de Ixtlan. De repente, o ser de Saturno ganha forma. “Ixtlan era branco e pequeno” (2016, p. 533), ele ordena que ela tire a roupa. “Ela tirou a camisola. A lua estava enorme dentro do quarto. [...]. Deitou-se ao seu lado na cama de ferro. E passou as mãos pelos seus seios. **Rosas negras**” (2016, p. 533, grifo nosso). Nesse trecho, pode-se observar na descrição figurada, uma vez que ressalta os seios metaforizados em rosas negras, porquanto o fato de nomear os bicos dos peitos como rosas acentua a perspectiva de mudança no posicionamento diante das questões *tabus*, pois há o reconhecimento do próprio corpo que, anteriormente, era negligenciado.

Nessa perspectiva, a intervenção do Eu sucumbe ao Id que é movido pelo princípio do prazer e, por isso, Ruth Algrave se deixa dominar pela libido do Id e, portanto, se efetiva como pessoa ideal que se move por meio do investimento libidinal narcísico, cujo abandono ao seu outro ideal de vida amparado no Super-eu é consolidado. Esse instinto permanece no objetivo consumado de não viver em função do princípio do prazer. “Ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado” (LISPECTOR, 2016, p. 533). Após o arrebatamento de prazer, a jovem passa a fazer declarações de amor ao “Ser de Saturno”. Miss Algrave quer saber quando ele voltaria e, então, Ixtlan responde que voltaria na próxima lua. A jovem, então, reclama que iria morrer de saudade e, se pergunta, o que faria até que ele voltasse?

Essa problemática de expectativa do retorno corrobora no sentido de confirmar o êxtase e a perspectiva de uma mudança quase que irreversível, já que a jovem não quer esperar outra lua para desfrutar dos desejos eróticos. Porquanto, Ixtlan é taxativo ao responder à jovem. “– Use-se” (LISPECTOR, 2016, p. 535). Ruth Algrave sofre com a partida do amado, pois passa a ver o mundo por outro padrão de conduta social. “Viu a madrugada nascer toda cor-de-rosa. No fog os primeiros passarinhos começavam a pipilar com doçura, ainda sem alvoroço” (2016, p. 534). Observa-se que, em meio aos novos paradigmas intuituais, a jovem profana o sagrado e passa a considerar a sua personalidade libidinosa como uma dádiva divina, ou seja, legítima o conceito de sagrado por meio de evocação oposta ao que, até então, acreditava. “Deus iluminou o seu corpo” (2016, p. 534); e acrescenta: “Era uma privilegiada. Fora escolhida por um ser de Saturno” (2016, p. 534). O tom irônico é evidenciado na forma como se descreve: “Era agora imprópria para menores de dezoito anos” (2016, p. 534). Assim, movida pelos instintos de Id, Ruth Algrave passa a observar o mundo a sua volta pelo viés que considerava contradito.

Efetivamente, a partir da mudança radical de comportamento da jovem, o Eu não segue mais a recriminação do Super-eu. Essa transição não consiste, apenas, na conjuntura que induzia a personagem a se esconder por trás da amargura do Eu ante o Super-eu. Entretanto, observa-se que ela, mesmo movida pelo instinto do prazer, encontra-se na iminência da destruição, já que, ambos os instintos se comportam de modo adverso e, por efeito, encontram-se sem a influência do elemento

moderador que advém do Eu. “Ambos os instintos comportam-se de maneira conservadora no sentido mais estrito, ao se empenhar em restabelecer um estado que foi perturbado pelo surgimento da vida” (FREUD, 2011, p.50). De certo modo, a transformação da personagem que se desloca do Super-eu ao Id pode ser demasiada destrutiva, pois demonstra certa falha do papel investidor do Eu na sua relação com *Eros*. “E da luta contra Eros! É difícil não imaginar que o princípio do prazer serve ao Id como uma bússola no combate à libido, que introduz perturbações no curso da vida” (2011, p. 58). Sendo assim, o Id, manifesta em Ruth Algrave o empenho erótico simplesmente envolto na satisfação das disposições sexuais, ou seja, das tensões e pulsões eróticas.

O conto “Miss Algrave”, no seu desfecho, converge para plena satisfação sexual da personagem, considerando as inúmeras observações abaixo:

- a) olhava a natureza pela perspectiva da felicidade plena;
- b) se tornara mais espontânea, pois até fingiu tocar a campainha para que o mordomo lhe trouxesse café quente;
- c) não considerava pecado o que ocorreu com Ixtlan;
- d) deixou de escrever cartas de protestos ao Time;
- e) passou a apreciar carne sangrenta e vinho tinto italiano;
- f) não sentia mais repulsa pelos casais do Hyde Park;
- g) passou a cantar mais afinado no coral;
- h) deitava-se na grama quente do Park Hyde para tomar sol;
- i) passou a abordar homens e levá-los à sua casa para prostituir-se e também ter prazer;
- j) descobre que ser prostituta seria lucrativo;
- k) pretende tratar o patrão de modo vulgar;
- l) faz juízos de valor a respeito da sensualidade erótica da mulher do patrão.

Afinal, são raros os momentos no conto, nos quais a personagem consegue manter um equilíbrio dos seus instintos, em termos vulgares, pode-se dizer que Ruth Algrave desloca-se de “8 a 80”, isto é, no início do enredo o Eu da jovem casta se estabelece, quase que por completo, pela identificação e dominação do Super-eu que, por sua vez, o obriga a resistir aos investimentos do Id que permanece dentro do Eu. No decorrer dos fatos, o Eu dela é fortalecido no máximo das pulsões

eróticas, de modo que não mais resiste as investidas do Id que, por conseguinte, encontra-se profundamente imerso nos domínios do princípio do prazer. Desse modo, independente de qual poderio instintivo a jovem sucumbe pode-se concluir que em ambos os estados instintivos, a neurose obsessiva que não coaduna com as atitudes ideal do Eu prevalece no domínio do com portamento da personagem.

Do êxtase: a travessia disfórica do nojo à euforia do gozo

Conforme a análise do conto “Miss Algrave”, de Clarice Lispector, pode-se ponderar que a personagem Ruth Algrave constrói sua relação social com o mundo implicada na imagem ideal de si mesma. Ela busca se afirmar como consciência do que seja moral e imoral, certo e errado, sagrado e profano, isto é, se comporta mediante a dicotomia dos contrários. Porquanto, na fase de extremo conservadorismo, observa-se que a jovem virgem vive sob a imagem da negação, ou seja, não reconhece o investimento sombrio que o estimula e, por isso, se torna presa fácil da sombra. A personagem encontra-se numa constante necessidade de reafirmar o seu Eu envolto na limitação que advém das múltiplas razões traumáticas da infância.

A imagem de “Santa” idealizada não corroborou para a aceitação do Eu. Ademais, ao deslocar para o outro lado do seu próprio abismo, a personagem acredita ter alcançado à completude na condição de “promíscua”. De tal modo, ela não se ajusta à efetiva resiliência do seu “Ser”, considerando as fronteiras entre o sagrado e o profano tão dispares. Nesse interim, o efeito profundo da transformação rejeita a equidade e, conseqüentemente, o estado de consciência pode ser afetado, já que, na sombra, prevaleciam a resistência, os medos ocultos e os desejos reprimidos. Ao render-se aos investimentos eróticos, é evidente que a personagem apresenta certa leveza, pois encontra-se destituída do esforço em coibir as intenções e ações que implicam no princípio do prazer.

Ao considerar a influência dos ambientes externos como fator psíquico envolto na personagem pode-se salientar que as cores são associadas, no texto, como sintaxe de uma linguagem que incide no individual e reafirma a subordinação de Ruth Algrave às suas condições físicas e psicológicas mediadas pelas influências culturais, principalmente no que se refere à religiosidade. As cores implicam a

valoração de expressividade e corroboram na perspectiva da travessia entre lograr o universo sagrado e adentar o profano. A ênfase à cor vermelha se efetiva pela máxima difusão de ideias. Nesse sentido, o vermelho predomina perante os arcaísmos eufórico e disfórico, já que tendem a manter o desequilíbrio, cuja desarmonia ambiental implica em comportamentos e costumes sociais, a exemplos: vestimentas e alimentos e bebidas. Assim, pode-se pressupor que as cores, dispostas na perspectiva clariciana, demonstram certo poder de ação que corroboram no trânsito da personagem que sai de uma zona de desconforto (nojo) e se abriga na leveza do êxtase erótico (gozo), isto é, ela desiste do recuo e avança para outro comportamento psicológico controvérsido.

A conjuntura religiosa implica o sagrado e o profano, considerando que os modos distintos de vida dual, nas quais incidem tanto ao excesso de pudor como na falta de compostura social, ocorreu sob a descontinuidade do seu comportamento extremamente conservador, cuja acepção de conduta advém da esfera sagrada rompida. A transgressão surge como violação do sagrado e, por essência, remete à ideia de impureza. É concluso que a ambiguidade comportamental apresentada pela personagem Ruth Algrave se efetiva pela dialética, ou seja, na transformação da jovem pudica em lasciva. Ao transitar para o universo profano, a personagem mantém o deslumbramento sob a perspectiva do sagrado. Desse modo, como ser implicado na ideia de profanação por um trauma infante, a personagem, depois da experiência erótica com o “Ser de Saturno”, elabora múltiplas inferências ao seu ambiente desvelando-o como seu lugar ideal no mundo. Paradoxalmente, Miss Algrave, na sua essência, acredita que atingiu a eficácia do sagrado.

No que confere ao papel psíquico dos instintos relacionados ao Id, ao Eu e ao Super-eu, no conto “Miss Algrave”, especificamente os instintos impulsivos permitem avaliar os limites que ocasionaram os sentimentos de culpa e autocensura da personagem. Defende-se a hipótese que os movimentos desses instintos, no consciente e inconsciente da jovem, encontram-se sob a estrutura reversa, já que, a princípio, o seu comportamento é movido pela perspectiva do Super-eu que, basicamente, encontra-se atrelado ao inconsciente em conjunto ao Eu que reprime os desejos armazenados para que esses permaneçam estáveis. Entretanto, se avaliado a eficiência de sua proposição

conciliadora, pode-se observar que a jovem não alcança “meio termo”, pois que, no princípio da narrativa, predominou a força instintiva do Super-eu. Dessa dominação, o princípio do prazer é reiteradamente sabotado pela associação de acepções de ditames socioculturais.

O agir extremoso de Ruth Algrave qualifica a instância psíquica principal do Eu, cuja prevalência pode ser conferida ao consciente em detrimento dos elementos do inconsciente. A visão abrangente do Eu perante o mundo lhes confere o papel objetivo de sabotar o Id e equilibrar o Super-eu. Entretanto, considerando a força da sombra e seu poder valorativo, sob o ponto de vista de Deepak Chopra, pode-se concluir que o Eu perdeu e o Id ganhou força, no sentido que arrasta a personagem para o nível limitado do inconsciente, no qual ela não mais reconhece os limites sociais impostos e deixa-se levar pelos impulsos sexuais como princípios básicos de completude e deslumbramento.

Referências

BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**. Tradução de Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

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

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHOPRA, Deepak. A sombra coletiva. In: CHOPRA, Deepak, FORD, Debie, WILLIAMSON, Marianne. **O efeito sombra: encontre o poder escondido na sua verdade**. Tradução de Alice Klesck. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **Delta: Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S010244501999000100009>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 16: O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GUIMARÃES, Luciano. **A Cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

KLEIN, Melaine. **Inveja, ingratidão e outros trabalhos**. 1946 – 1963. Tradução de Elias Mallet da Rocha e Liana Pinto Chaves (Coordenadores e colaboradores). Rio de Janeiro: Imago, 1981.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamim Moser. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MEYER, Augusto. A sombra. In: MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935-1958**. 4. ed. Apresentação de Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.61-64.

MEYER, Augusto. Da sensualidade. In: MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935-1958**. 4. ed. Apresentação de Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.105 - 113.

MOSER, Benjamin. Glamour e Gramática. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamim Moser. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

PLASTINO, Gilda. **O discurso da falta em Clarice Lispector: “Laços de família”**. 2. ed. Osasco: Edifício, 2008.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. Tradução: Adriana Lisboa. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

VIEIRA, Antônio. **Sermões do Padre Antônio Vieira**. Seleção, introdução e notas de Homero Vizeu Araújo. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Recebido em: 18 de agosto de 2020

Aceito em: 26 de outubro de 2020

COLETTE ENTREMUNDOS CORPÓREOS E SUBJETIVOS¹

COLETTE BETWEEN CORPOREAL AND SUBJECTIVE WORLDS

COLETTE ENTRE MUNDOS CORPORALES Y SUBJETIVOS

*Maria Letícia Macêdo BEZERRA**

*Ana Cláudia Felix GUALBERTO***

Resumo: Este trabalho foi desenvolvido a partir da análise literária da obra **A Vagabunda** (1971), de Gabrielle Colette, acerca da linguagem sinestésica e erótica. O objetivo deste estudo é investigar esta linguagem corporal e as reflexões que ela suscita em relação ao mundo corpóreo e subjetivo da sua personagem principal Renée. A pesquisa se baseia na crítica literária sobre Colette, de Julia Kristeva (2004); e no que Elizabeth Grosz (2000) disserta sobre a dicotomia corpo e mente. O resultado alcançado foi a discussão de uma escrita literária da francesa Colette que abre espaço para uma linguagem sinestésica imbricada na experiência corporal.

Palavras-chave: Sinestesia; Linguagem do corpo; Colette; Autoria feminina.

Abstract: This article was written from the literary analysis of Gabrielle Colette's **The Vagabond** (1971) regarding synesthetic language. The aim of this study is to investigate the aforementioned body language and the reflections raised from the corporeal and subjective world of the main character Renée. The research was based on the literary criticism of Colette, by Julia Kristeva (2004); and on Elizabeth Grosz's (2000) studies on the dichotomy: body and mind. The outcome was the discussion on the literary writing of the French author Colette, concerning synesthetic language, which is entwined with bodily experience.

Keywords: Synesthesia; Language of the body; Colette; Female Authorship.

Resumen: Este trabajo fue desarrollado a partir del análisis literario de la obra **A Vagabunda** (1971), de Gabrielle Colette, sobre el lenguaje sinestésico y erótico. El objetivo de este estudio es investigar este lenguaje corporal y las reflexiones que plantea en relación con el mundo corporal y subjetivo de su protagonista Renée. La investigación se basa en la crítica literaria de Julia Kristeva (2004) a Colette; y en lo que Elizabeth

¹ Este artigo é um recorte da monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Cláudia Felix Gualberto.

* Graduada em Letras Portugêses pela UFPB. Mestranda do Programa de Pós-Graduação LETRA (Letras Estrangeiras e Tradução) da USP. Contato: marialeticiamlb@hotmail.com.

** Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas na Universidade Federal da Paraíba. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: anacfgualberto@gmail.com.

Grosz (2000) habla sobre la dicotomía cuerpo y mente. El resultado logrado fue la discusión de una escritura literaria de la francesa Colette que abre espacio para un lenguaje sinestésico entrelazado en la experiencia corporal.

Palabras clave: Sinestesia; Language corporal; Colette; Autoría femenina.

A francesa Gabrielle Colette (1873-1954, Paris), nascida numa pequena comuna da região da Borgonha, atuou não apenas na área da literatura, mas também da pantomima, do teatro e do jornalismo. Suas primeiras publicações literárias foram assinadas sob o nome do primeiro marido, Willy, que a forçava a escrever sobre as memórias de escola dela – a série de livros **Claudine** – e tomava os créditos pelas obras, que obtiveram tremendo sucesso. Entre 1906 e 1910 – já separada de Willy –, ela trabalhou com performances no *music hall*, vivência que inspira a temática de **A Vagabunda** (1971) – romance sobre uma atriz de pantomima chamada Renée, que enfrenta as dificuldades da vida de artista, é divorciada de um crítico literário com quem manteve um relacionamento atribulado, e reflete sobre a solidão e a possibilidade de um novo relacionamento amoroso.

A sinestesia e linguagem corporal encontradas na narrativa colaboram com a tese de Elizabeth Grosz (2000) no que concerne à equivocada separação dos nossos dois “compartimentos”, à frequente destinação do “carnal” à mulher e do “intelectual” ao homem e à religiosa filosófica atribuição do “pecado” à carne, da “virtude” à mente. Para este trabalho, nós abordamos sinestesia a partir da noção de figura de linguagem conceituada por Cegalla como: “a transferência de percepções da esfera de um sentido para a de outro, do que resulta uma fusão de impressões sensoriais de grande poder sugestivo” (2008, p. 617). Vale salientar o espaço da sinestesia na neurociência também, que, não obstante, inspira a definição na figura de linguagem literária. Noam Savig aduz que o termo é comumente usado “para denotar a condição na qual a estimulação em uma modalidade sensorial também levanta experiência em uma modalidade diferente²” (2005, p. 3).

Este trabalho objetiva, assim, investigar o erotismo do potencial da palavra na obra **A Vagabunda**, considerando o que Elizabeth Grosz

² “to denote a condition in which stimulation in one sensory modality also gives rise to an experience in a different modality”. Todas as traduções dos originais neste artigo nas notas de rodapé são de minha autoria.

(2000) destaca como uma urgência de revisitar a abordagem do sujeito, buscando evitar encaixá-lo em análises dicotômicas, uma vez que “é através do seu hino ao gozo feminino que ela (Colette) dominou a literatura da primeira metade do século XX”³ (KRISTEVA, 2004, p. 10-11).

A Vagabunda e sua relação corporal sinestésica com o mundo

Em todo o conjunto de sua obra, Gabrielle Colette alcança uma linguagem preocupada em expressar a “osmose” (KRISTEVA, 2004) entre as suas sensações e a infinidade do mundo com todos seus fenômenos naturais. Colette chama a sua linguagem de “novo alfabeto” – através dele é que o mundo é escrito numa via de duas mãos. Ao contrário da dicotomia hierarquizante, a escrita e o mundo permanecem em um contínuo – “dois aspectos de uma única experiência”⁴, KRISTEVA, 2004, p. 2). Utilizando o novo alfabeto, Colette é capaz de nos transportar em uma viagem pelos sentidos, sensações e pela conexão das nossas profundezas subjetivas com a performance do nosso corpo, como podemos observar no excerto a seguir, de **A Vagabunda**⁵ (1971):

Eu... ao pensar nesta palavra, olho involuntariamente para o espelho. Sim, sou eu mesma quem está aí em frente, sob a máscara vermelha-malva, olhos cingidos por um halo azul gorduroso que já começa a derreter-se... Esperarei que o resto do rosto também se dilua? Que de todo o meu brilho, fique apenas uma barrela colorida, colada ao espelho como uma longa lágrima lodosa? (COLETTE, 1971, p. 11).

A escrita de Colette invoca imagens de cores, objetos, verbos, e ultrapassa barreiras dantes intransponíveis. Ela apresenta uma sinestesia que, como comenta Savig, tanto pode representar um “mecanismo básico para o desenvolvimento de metáforas, mas de uma forma mais

³ “It is through her hymn to feminine jouissance that she dominated the literature of the first half of the twentieth century”.

⁴ “as two aspects of a single experience”.

⁵ A sigla poderá ser utilizada para citações da obra analisada em questão, **A Vagabunda** (1971).

vívida” quanto pode “questionar suposições fundamentais sobre a natureza de sistemas biológicos⁶” (SAVIG, 2005, viii).

Ao se olhar no espelho, Renée inicia uma espécie de inquisição a partir da palavra “eu”. O vago pensamento desta palavra é o bastante para estabelecer a relação entre corpo/matéria, trazendo noções de uma corporalidade psíquica e subjetividade corporificada (GROSZ, 2000). Primeiramente, vem a máscara, cujo intuito é cobrir, atribuir outra personalidade. Segue, então, para o “azul gorduroso”, que ganha textura, concretiza-se no halo da maquiagem. O rosto dela se torna uma metamorfose, hábil para tomar a forma que desejar e condenado a desfazer-se quando não houver mais o brilho – este que evoca algo mais do que a juventude perdida: o fogo, a paixão. Restam apenas as cinzas e o desejo por aquilo que nem ela mesma sabe o que é; e a exaustão da artista mulher, que busca reconhecimento e respeito no meio artístico – um lugar para poder chamar de seu, sem mais olhares transviados. Remete-nos ao discurso de Audre Lorde: “Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência” (2015, p. 47). A imagem refletida de Renée e o seu próprio rosto tornam-se um – “colada ao espelho”. A corporalidade se combina com os pensamentos nostálgicos de Renée. Uma fusão acontece. A matéria sempre tem algo a dizer a ela – está sempre à espera de uma tradução dos seus sentidos. Ao contrário do que é difundido pela filosofia ocidental, a “corporalidade tanto dos conhecedores quanto dos textos, e a maneira pela qual essas materialidades interagem” não “devem ser obscurecidas” (GROSZ, 2000, p. 49).

Então, o corpo é reconceitualizado a partir de dimensões subjetivas e sociais: “Ao mesmo tempo que é ambos, o corpo não é nem privado, nem público, [...] nem instintivo ou ensinado, nem geneticamente ou ambientalmente determinado” (GROSZ, 2000, p. 85), de modo que estejam em perpétua interação.

De volta ao camarim, espaço íntimo para suas reflexões, Rénee prossegue sua divagação:

começo a limpar o sangue cômico de groselha que me empasta as mãos; diante do espelho nos defrontamos ambas, a conselheira maquilada e eu, como adversárias dignas uma da outra. Sofrer... sentir... prolongar,

⁶ “basic mechanism for the development of metaphors, but in a more vivid form, and it may even question fundamental assumptions about the nature of biological systems”.

pela insônia, pela divagação contínua, as horas mais abismais da noite: qual, não há escapatória. Vejo-me marchando à frente disto tudo, com uma espécie de alegria fúnebre, com tôda (*sic*) a serenidade de um ser ainda jovem e resistente, que conhece bem o inimigo... Dois hábitos meus deram-me o poder de estancar o pranto: o de ocultar o pensamento e o de escurecer os cílios com rímel... (COLETTE, 1971, p. 24).

A tinta que colore suas mãos para imitar o sangue revela a crueza sincera e a ligação desta mulher com a terra e com tudo aquilo que é vivo. A groselha atribui sabor ao sangue: ácido, beirando o amargo. O espelho multiplica Renée em mais um sujeito: de um lado, temos ela em pessoa, e do outro, a imagem de como o mundo a vê. É como se ela não rememorasse sua dor até enxergar o seu reflexo – a prova de que pertence a esta terra e de que está em constante interação com o seu redor. A familiaridade com as suas feridas ajuda-a a sobreviver à solidão da noite. Mas o enfrentamento com a sua conselheira desperta as sensações adormecidas, desnuda-a diante do frio glacial. Seu rosto toma diversas proporções, adapta-se, contrasta-se, faz sua dona abraçar o prazer da carne sem reservas. A marcha que Renée lidera tem sabor de vida e morte. É sobre o orgasmo dos seus anos de juventude e a resistência do corpo que se encontra o corpo inimigo. A ode de Lorde ao erótico sustenta a incumbência de vivê-lo em prol de um “respeito próprio”, um dever para consigo mesma. Segundo ela, é vital experimentá-lo para alcançar sua satisfação plena, capaz de pôr em comunhão esse caos-morte:

O erótico é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o Caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas (LORDE, 2015, p. 68).

Resiliente, Renée deu continuidade ao seu hábito de passar rímel nos cílios – espécie de método para impedi-la de cair aos prantos e borrar seus olhos, sua face, espelhos da sua interioridade. Ela separa os seus hábitos em dois, mas já que ambos têm o mesmo propósito, podemos

inferir que eles dialogam entre si, ao contrário do que, segundo Lorde, geralmente acontece: “tentamos separar o espiritual do erótico, o que resulta na redução do espiritual a um mundo de afetos rasos, um mundo de ascetas que desejam sentir nada” (2015, p. 70). Um dos hábitos é o de “ocultar o pensamento” – mente –, o outro é o de “escurecer os cílios com rímel” – corpo. Assim, o que a sua mente sente pode se transformar em pranto e a tentativa de esconder essas sensações é auxiliada pelo rímel que cobre e moldura os olhos.

Na descrição de um dia gelado e da rua onde mora, ela provoca uma sensação de sinestesia quase etérea:

Esta noite, não sei o que se passa comigo... Deve ser este glacial nevoeiro de dezembro, com suas lantejoulas de gelo boiando no ar, com seus halos irisados vibrando em torno dos bicos de gás, derretendo-se sobre os lábios num gosto de creosoto... É também este novo bairro em que habito, todo branco atrás dos Ternes, que desencoraja o olhar e o espírito. A esta hora, então, sob o gás esverdeado, minha rua é uma argamassa cremosa, como amêndoa confeitada, marrom-café e caramelo amarelado, uma sobremesa desmornada, derretida, onde sobrenadam os torrões das pedras de alvenaria. Minha própria casa, isolada dentro da rua, dá a ‘impressão de não existir’. No entanto, suas paredes novas e seus tabiques esguios oferecem, por um preço muito conveniente, abrigo bastante confortável para ‘damas solitárias’ como eu (COLETTE, 1971, p. 14).

As “lantejoulas” nos forçam a imaginar uma neve tão branca que se torna cintilante. A ideia de que ela “boia” no ar brinca com a sensação de que o ar seria como água e a queda da neve acontece de maneira quase dançante, lenta. Inicia-se, então, uma linguagem sensual e intensa. As bordas da neve estão “irisadas” e “vibram” em torno de “bicos de gás”. Os movimentos circulares remetem a uma dança envolvente, com o irisar e o vibrar representando a excitação, circundando o órgão dos bicos de gás. O derreter da neve se assemelha à ejaculação, ao gozo – ela vira água, mas, nos estágios iniciais do processo de fusão, mantém a composição de líquido com textura pastosa. Agora temos uma visão de qual seria a parte corporal participante desta dança – os lábios, que recebem o gozo no sabor fétido de creosoto; trazendo-nos de volta a realidade da vida de Renée, sem romantizações. Os lábios agem nos

movimentos e nas falas. Seu falar é agir. Seus lábios são carne que se une à palavra. Sua saliva é suco que mata a sede.

A escrita se torna uma “interpenetração” do mundo e da linguagem (LACAN, 2009). Começa o desfile de cores nomeadas por sabores – “amêndoas”, marrom da cor de café, “caramelo amarelado”. Um habitat charmoso, mas mascarado assim como a ação rotineira de Renée. Somos forçado/as a alimentar nossa mente com as imagens de comida e a paleta de tons – formular matérias através daquilo que esta experiência lexical nos remete. É no meio desta sopa que nossa artista vive, quase anonimamente, onde todos os habitantes parecem compartilhar deste status de “invisível”. O seu redor é o objeto disparador dessas sensações, que são traduzidas apenas com a permissão da personagem e sua autoconsciência com seu corpo e mente, (tomando como empréstimo a proposição de Lorde) “de maneira que todos os níveis da minha (sua) percepção também se abrem à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, (...) escrevendo um poema, examinando uma ideia” (2015, p. 71).

A maneira como Colette define a sexualidade feminina – “algo mais disperso que um espasmo e mais quente do que isto” (2000, p. 3, *apud* KRISTEVA, 2004, p. 3) – contribui para entendermos como ela condimenta a sua escrita. Nas palavras de Kristeva:

Colette se agarrou ao prazer de viver, o qual era para ela indiscriminadamente o prazer dos sentidos e o prazer das palavras. Sua *gourmandise* e forte apetite privilegia o sabor – na base de toda civilização – o tempo todo incansavelmente contaminando-o com visão, audição, olfato, tato, e todas as variantes da sexualidade – com Eros e Tânatos se misturando em uma ‘falta de vergonha’ purificada pelo estilo⁷ (2004, p. 7).

O Alfabeto de Colette era capaz de dizer o dito e o não dito, ou, melhor, o visto e o não visto. Ela não se retifica em trocar o “saber” pelo “sabor” – privilegiando-o –, já que se mostra hábil para agregar a sua intelectualidade ao seu estilo de vida; nem mostra pudor ou se diminui,

⁷ “Colette clung to the pleasure of living, which was for her indiscriminately a pleasure of the senses and a pleasure of words. Her *gourmandise* and strong appetite privilege taste – at the basis of every civilization – all the while tirelessly contaminating it with vision, hearing, smell, touch, and all the variants of sexuality – with Eros and Thanatos blending together in a shamelessness purified by style”.

mas reconhece, antes e acima da sua escrita, a importância de ter a consciência sobre o próprio corpo, do que ele é capaz de reinterpretar. Ela combina todos os elementos em uma “proesia” (prosa+poesia). Os sentidos são variantes da sexualidade, caminham lado a lado, entrelaçados, purificados pela palavra que transborda e intensifica o ritmo da narrativa. A francesa ilustra esta combinação da ode à vitalidade, ao riso e à sensualidade da mente, opondo-se com veemência ao cartesianismo, para o qual

o corpo é compreendido ou em termos de seu funcionamento orgânico e instrumental nas ciências naturais ou é postulado como uma mera extensão, meramente física, um objeto como qualquer outro nas ciências humanas e sociais (GROSZ, 2000, p. 57).

Ocorre uma dança de sentidos no olhar de Renée sobre sua solidão. A consciência não se desprende do corpo como uma entidade acima dela, autônoma, proprietária dele. Ao contrário, ele incita a mente a expor sua identidade:

E aí estou eu, tal como sou! Só, só, pela vida inteira só, sem dúvida. Muito cedo! Fiquei só muito cedo. (...) Raposa sem concupiscência, cujos olhos estão sempre voltados para a armadilha e para a jaula... raposa alegre, sim, mas porque são os cantos de sua boca e de seus olhos que desenham o sorriso involuntário... raposa cansada por ter dançado, cativa, ao som da música... (COLETTE, 1971, p. 15-16).

A exaustão mental chega e atravessa sua carne. Não há cerimônias ao se comparar à figura de um animal, a raposa – esperta, ativa... solitária, ao contrário do lobo que caça em alcateia. Notamos que, por vezes, o corpo dela ora comunica a sua subjetividade para o exterior, ora traduz este mundo de fora a partir dos sentidos. Dessa forma, ele funciona como um meio de expressão, um veículo de informações (LORDE, 2015).

Uma das linhas de pesquisa que abordam a questão do corpo mencionada por Grosz (2000) é exatamente esta. O que temos de mais íntimo pode ser expresso, transportado para o mundo através do corpo, sendo ele um mediador, um condutor. E o que o mundo quer nos dizer chega até nós por via sensorial. A ressalva que a autora elabora para essa linha se apoia justamente na mesma essência na qual ela se baseia. Esse

papel do corpo de permanecer no meio do caminho entre dois polos “opostos” faz com que ele ganhe um caráter de passividade. Haveria nele uma “transparência” pela qual qualquer coisa poderia atravessá-lo.

Se o sujeito quer obter conhecimento sobre o mundo externo, ter qualquer oportunidade de ser entendido pelos outros, ou ser eficiente no mundo baseado em tal modelo, o corpo deve ser visto como possuindo uma maleabilidade não resistente que distorce minimamente a informação, ou, pelos menos, distorce-a de maneira sistemática e compreensível, de modo que seus efeitos possam ser levados em conta e que a informação possa ser corretamente recuperada. Sua corporalidade deve ser reduzida a uma transparência previsível, conhecida; seu papel constitutivo na formação de pensamentos, sensações, emoções e representações psíquicas deve ser ignorado, assim como deve ser ignorado seu papel como limiar entre o social e o natural (GROSZ, 2000, p. 60).

Atravessado, assim, o corpo perde o status de influência sobre o que está do lado de dentro e o que está do lado de fora, seu grau de modificação no momento de transmitir ou internalizar. Ainda não chegamos ao lugar no qual Grosz gostaria que a filosofia ocidental chegasse, de onde ela poderia partir. Lembrando que são questionamentos que dizem respeito não apenas a uma linha de pesquisa específica, mas, como Grosz (2000) sugere, a toda base filosófica do Ocidente, que, de uma forma ou de outra, ignorou, pormenorizou e se equivocou no momento de abordar o Corpo. Um dos filósofos que mais se aproximou a desenvolver um olhar diferente sobre este assunto, para Grosz, foi Espinosa. Ele segue um caminho diferente do cartesianismo ao postular que o ser humano se constitui de uma “substância infinita” que é capaz de se metamorfosear em diversas formas graças aos seus “atributos”. Não há um único modo de expressar a sua natureza, por isso a incompletude destes atributos e necessidade da substância de ter mais de um deles (o corpo e a mente, por exemplo), não apenas uma dicotomia de opostos. A manifestação corpórea não estaria dissociada da mental, pois quando a extensão é expressada, a substância ainda carrega os seus atributos, como membros de um mesmo tronco. Podemos ter a mesma ideia, mas pensada de outro modo:

Um ato de vontade e o movimento do corpo são um único evento aparecendo sob aspectos diferentes; eles são duas expressões de uma e a mesma coisa. Para cada modo de extensão, existe um modo de pensamento” (GROSZ, 2000, p. 62).

Em seu caldeirão lexical, mesmo em uma passagem sobre a solidão, marcada a priori pela melancolia, Colette tempera a tristeza e a dor com referências a bebidas voluptuosas, em um jogo de palavras que atravessa o discurso ancorado por Grosz:

Contudo... dias há em que a solidão, para um ser na minha idade, é o vinho capitoso que traz a embriaguez da liberdade, como outros há em que ela não passa de um tônico amargo, como há ainda aqueles em que ela tem o poder de um veneno que faz com que atiremos a cabeça de encontro às paredes (COLETTE, 1971, p. 17).

Sentimos o sabor amargo que é para Renée estar sozinha, mas também tomamos conhecimento de que o “vinho capitoso” oferece uma liberdade inebriante. Ela consegue o prazer de viver não apenas através da companhia, mas também da solidão. Sente-se sua confiança e desenvoltura em expor, sem ressalvas, sua realidade – as entrelinhas que permaneceram intocadas durante boa parte da história literária; os momentos e espaços não mencionados, ignorados, nas retratações das mulheres: “a vida comum que é a vida real (...), em relação à realidade, ao céu, às árvores ou a qualquer coisa que possa existir em si mesma”, além das nossas relações com os outros (WOOLF, 2014, p. 159); a voz que baixou o livro que estava no colo (WOOLF, 2014), saiu da sala de estar e foi usufruir do que possuía e do que poderia possuir, gozar da liberdade intelectual e escrever sobre o que conhecia; não guerras, jornadas épicas ou biografias de líderes políticos, mas sobre aquilo que encontrou quando saiu e quando depois voltou, o que viveu do lado de fora e do lado de dentro, o que permaneceria silenciado e diminuído no *hall* das “Boas Letras” (ABREU, 2003) se não fosse pela sua tradução das sensações em palavras, e na transcrição laboriosa destas para uma estética elaborada especialmente em reflexo da sua visão sobre as coisas, que traz e provoca no leitor a sinestesia e o *frisson* de se enxergar além das limitações das relações humanas.

Assim, os sabores são componentes chaves para a elaboração desta linguagem em a **Vagabunda**: “Se você não é capaz de um pouco

de bruxaria, não vale a pena se envolver com culinária”⁸, diz Colette (2000, p. 3, *apud* KRISTEVA, 2004, p. 3). Suas palavras se transformam em ação, vice-versa: “na experiência, de acordo com Colette, a fantasia refaz o corpo e o anexa à carne do mundo, ele próprio aninhado na carne da linguagem”⁹ (KRISTEVA, 2004, p. 22). Nem unidade, nem polos distintos: nosso corpo e o mundo ao nosso redor se suplementam, caminham em um contínuo. Kristeva caracteriza esta vida como “estranha”, devido ao estranhamento provocado por este estado entremundos corpóreos e subjetivos no qual Renée se encontra. A imaginação tem papel crucial neste entrelace, pois é ela quem assegura o estado do ser. Em ordem inversa, o imaginar se faz antes (ou ao mesmo tempo) do ser/estar, sem dissociação, já que o que é feito não significa apenas realidade, ele ainda mantém a sua qualidade subjetiva, que é transcrita na sinestesia da linguagem. O corpo fala e as palavras lhe concedem a forma de expressão necessária para subjetivá-lo; mas ele não se ausenta por completo da sua experiência física – ela permanece ali, sublinhada na escritura, presente no intertexto. Basta evocar o erotismo desta linguagem para sentir sua carne viva, que vibra e que pulsa, como um lamento, uma catarse, um orgasmo. A fantasia reveste não somente a linguagem em si (o trabalho estético com ela própria), mas também a tradução de uma sensação. Quase como um ciclo infinito, a palavra parte da carne para se fazer carne. Neste processo, ela não é mais aquela mesma que lhe deu origem, mas uma outra, que, mergulhada, tocada pela fantasia, acende outras sensações. Um exorcismo, um expurgo, como diz Renée (1971):

Escrever! Poder escrever! (...) o longo devaneio diante da fôlha em branco, o rabiscar inconsciente, o brincar da pena que gira em torno do borrão de tinta, que mordisca a palavra imperfeita, enche de garras, de flechazinhas, orna-a de antenas, de patas, até que ela venha a perder a sua figura legível de palavra, metamorfoseada que foi em fantástico inseto, borboleta-fada que alçou seu vô (COLETTE, 1971, p. 17-18).

⁸ “If you’re not capable of a little witchcraft, it’s not worthwhile getting mixed up in cookery”.

⁹ “in experience according to Colette, fantasy remakes the body and attaches it to the world’s flesh, itself nestled in the flesh of language”.

Em um primeiro momento Renée parece aludir a uma atividade quase surrealista – movimento tão rápido, fluido e mutável quanto o devaneio. O termo rabisco sugere uma despreensão para com este labor artístico, e também evoca o caráter imagético desta escrita, já que rabisco tanto pode ser de palavras quanto de imagens. A qualidade inconsciente reforça a ideia de que, para Renée, escrever é um estado de mente no qual o produto é resultado da espontaneidade, do fluxo de imagens que bombardeiam nossos pensamentos. Acrescentamos, aqui, a posição de Lacan no que se refere o inconsciente: “a escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico” (1971/2009, p. 114). Levando essa fala em consideração, Cordeiro explica que “o inconsciente é um saber (...), mas é também memorial de gozo (...), nos trilhamentos criados pelos traços significantes da experiência de satisfação perdida” (2015, p. 12).

Na proposição da personagem Renée, não é por se chamar de “rabisco inconsciente”, contudo, que lhe falte o labor, o trabalho com as palavras, a reescrita. Ela nos alimenta com a imagem de como a sua escritura ganha vida, fazendo analogia entre a palavra e uma “borboleta-fada”. O lápis se torna entidade e goza no sujar da tinta no papel. Ele captura a “palavra imperfeita” e adorna a linguagem com os membros do animal: antenas, patas. Quando deste abraço não enxergarmos, não reconhecermos mais a sua origem insossa, teremos a metamorfose completa, realizada, que “alça vôo”. Algo que faz essa reflexão diferir de tantos outros discursos sobre o labor poético é a leveza e a falta de “seriedade” presentes. Kristeva a denomina, inspirada por Colette, de “vagabundagem”: “é através da escrita, (...), uma vagabundagem sem descanso, que ela (Colette) segue os riscos do relacionamento amoroso a fim de transcendê-lo com bom e rigoroso elogio”¹⁰ (2004, p. 243). A escrita é vagabunda – através dela, Renée exorciza as curvas acidentadas do amor de modo a contorná-las e ultrapassá-las sem perder a revigorante *jouissance*. A sensação de catarse é descrita abaixo:

Escrever! Tentação de purgar raivosamente tudo de mais sincero que nos vai pela alma adentro, e rápido, com aquela rapidez que faz a mão relutar e protestar contra o deus impaciente que a guia..., depois encontrar, no dia seguinte, em vez do ramo de ouro, miraculosamente

¹⁰ “it is through writing, (...), a vagabondage without respite, that she follows the hazards of the love relationship, in order to transcend it with rigorous good cheer”.

desabrochado na hora flamejante, um espinheiro sêco, uma flor abortada... (COLETTE, 1971, p. 18).

Em ritual que flerta com a religiosidade, ela confessa sua “tentação” de escrever – despertar de vícios e prazeres. A mão ganha vida e, cansada, refuta a vontade da deusa – aqui, a escritora recebe o status divino, mas compartilha a autoria com todo o seu corpo, que participa dessa comunhão erótica. Todavia, esta batalha exauriente nem sempre resulta em bons frutos. O que foi escrito hiberna durante a noite, a poeta adormece sob aquela ideia para se deparar com uma semente apodrecida, que não foi capaz de gerar vida. Apesar do esforço da deusa escritora, não há garantias daquele labor obter sucesso. A sinceridade da matéria não lhe garante o “ramo de ouro”, nem a raiva de expulsá-la para a carne do mundo garante a tenacidade de sobrevivência da palavra.

Considerações finais

Além de chegarmos até o estado erótico da palavra a partir da linguagem literária de Colette, corroborando com uma ressignificação do corpo, consideramos também que o ritual desta escrita convém o espaço para se falar de uma vivência, para ficcionalizar a vivência. Enxergamos a possibilidade de ampliar a discussão para autoficções, ainda associadas ao caráter sinestésico que permeia a leitura de **A Vagabunda** (1971). A metamorfose da linguagem da carne reincide sobre o mundo corpóreo e subjetivo de modo a perpetuar narrativas sobre experiências “menorizadas” pela historiografia literária.

A decifração de símbolos originários de lugares pouco mencionados, de vozes pouco ouvidas, gera estranhamento e subjugamento, mas, como Kristeva enfatiza: “Críticos de todos os tipos fingem esquecer que este corpo que eles espiam existe se e somente se ele é escrito – se ele se encarna na escrita, se a escrita se enraíza nele”¹¹ (2004, p. 21). A esta encarnação do corpo na escrita, a esta entrega ao gozo, a incorporação da experiência à fantasia, Colette nos empresta o termo vagabundagem. A linguagem erótica não é somente associada à carne, mas também ao que não se pode ver, ao que sentimos, ao que a nossa mente produz. As sensações ressignificadas transitam

¹¹ “Critics of all stripes pretend to forget that this body they are spying on exists if and only if it is written – if it incarnates itself in writing, if writing takes root in it.”

entremundos corpóreos e subjetivos de modo que o corpo e a mente se confundem – a crença na dicotomia é desafiada.

Referências

ABREU, Márcia. Letras, Belas-letras, Boas Letras. In: BOLOGNINI, Carmem Zink (Org.). **História da literatura: o discurso fundador**. Campinas: Mercado de Letras, ALB, Fapesp, 2003. (Coleção Histórias de Leitura).

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa**. 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

COLETTE, Gabrielle. **A vagabunda**. Tradução de Juracy Daisy Marchese. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

CORDEIRO, Éverton Fernandes. **Jacques Lacan: o inconsciente, do sentido do significante ao gozo da letra – um estudo teórico**. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, n. 14, p. 45-86, 2000. Tradução de Cecília Holtermann. Revisão de Adriana Piscitelli.

KRISTEVA, Julia. **Colette**. Tradução de Jane Marie Todd. Columbia: Columbia University Press, 2004.

LACAN, Jacques. **O seminário livro 18: de um discurso que não fosse semblante (1971)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

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

SAVIG, Noam. Synesthesia in perspective. In: SAGIV, Noam *et al.* **Synesthesia: perspectives from cognitive neuroscience**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

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

Recebido em: 20 de agosto de 2020

Aceito em: 04 de novembro de 2020

EROTISMO NOS CONTOS DA ESCRITORA ANAÏS NIN

EROTISM ON ANAIS NIN'S TALES

EROTISMO EN LOS CUENTOS DE LA ESCRITORA
ANAÏS NIN

*Nayra Bianca Costa MENDES**
*Algemira de Macedo MENDES***

Resumo: Atualmente, o erotismo na literatura produzida por mulheres é uma temática que tem sido bastante discutida, pois sabemos que, por muito tempo, as mulheres não possuíam autonomia sobre seus corpos e muito menos acerca da escrita, sendo, assim, permitidas somente escritas que envolvessem assuntos do lar ou dos filhos. Portanto, a literatura erótica de autoria feminina pode ser compreendida como uma forma de resistência da mulher que transgredir e alcança cada vez mais liberdade na vida e no saber. Diante disso, este trabalho tem como objetivo analisar os contos que foram selecionados da obra **Delta de Vênus: histórias eróticas** (2005), da escritora Anaïs Nin, tendo como base o erotismo numa perspectiva filosófica. O presente estudo traz uma reflexão sobre erotismo e a autoria feminina a partir de teóricos como Bataille (1987), Perrot (2012), entre outros, os quais são basilares para o estudo das temáticas apresentadas.

Palavras-chave: Literatura; Erotismo; Autoria feminina; Anaïs Nin.

Abstract: Nowadays, the eroticism in the literature produced by women is a topic that has been widely discussed, knowing that for a long time women did not have autonomy over their bodies, much less about writing, so only writings that involved matters of the home or of children. Therefore, erotic literature authored by women can be understood as a form of resistance by women who transgress and achieve more and more freedom in life and knowledge. That said, this work aims to analyze the stories that were selected from the work **Delta de Venus: erotic stories** (2005), by the writer Anaïs Nin, based on eroticism in a philosophical perspective. The present study brings a reflection about eroticism and female authorship, from theorists such as Bataille (1987), Perrot (2012), among others, who are the groundwork to the study of the themes presented.

Keywords: Literature; Eroticism; Female authorship; Anaïs Nin.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Contato: nayra.bianca.7@gmail.com.

** Profa. Dra. do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Contato: algemiramendes95@gmail.com.

Resumen: Actualmente, el erotismo en la literatura producida por mujeres es una temática que ha sido bastante discutida, pues sabemos que por mucho tiempo las mujeres no poseían autonomía sobre sus cuerpos y muchos menos acerca de la escrita, siendo así permitidas solamente escrituras que envolviesen asuntos del lar o de los hijos. Por lo tanto, la literatura erótica de autoría femenina puede ser comprendida como una forma de resistencia de la mujer que transgrede y alcanza cada vez más libertades en la vida y en el saber. Así siendo, este trabajo tiene como objetivo analizar los cuentos que fueron seleccionados de la obra **Delta de Vênus: histórias eróticas** (2005), de la escritora Anaïs Nin, teniendo como base el erotismo en una perspectiva filosófica. El presente estudio trae una reflexión sobre erotismo y la autoría femenina, a partir de teóricos como Bataille (1987), Perrot (2012), entre otros, los cuales son capitales para el estudio de las temáticas presentadas.

Palavras clave: Literatura; Autoría femenina; Erotismo; Anaïs Nin.

Introdução

A obra literária **Delta de Vênus: histórias eróticas** (2005), da escritora Anaïs Nin, concentra-se em contos com conteúdos repletos de experiências relacionadas ao corpo, à sexualidade, ao erotismo, entre outros temas. Dessa forma, discutiremos sobre os contos “Lilith” e “Marianne”, nos quais podemos verificar o erotismo presente em uma literatura de autoria feminina.

A partir dos estudos acerca da história das mulheres, conseguimos perceber o modo como o sistema patriarcal se consolidou, sobretudo no ocidente, que oprime as mulheres até a época atual. Acerca dessa história, as pesquisadoras Branca M. Alves e Jaqueline Pitanguy (1985), em **O que é feminismo**, traçam um breve percurso histórico da vivência da mulher na sociedade antiga, medieval e moderna. A partir dessa obra, compreendemos que o silêncio sempre fez parte da existência das mulheres, já que, na Grécia antiga, a mulher ocupava posição equivalente à do escravizado, no sentido de executarem funções desvalorizadas pelo homem livre.

Conforme as autoras, é por esse motivo que, desde a antiguidade, as mulheres eram, comumente, excluídas do conhecimento, havendo, apenas, um registro histórico acerca de um centro de formação intelectual voltado para mulher que foi fundada por Safo que era uma poetisa nascida em Lesbos no ano de 625 a.C.

Diante dessas colocações, atentamos para os obstáculos históricos que acarretaram a entrada tardia das mulheres no universo

literário, considerado espaço nobre e pertencente ao masculino. Portanto, diante de tantas adversidades, refletimos sobre o fato da mulher produzir literatura erótica como uma forma de resistência, em que, através da escrita, ela transgride e consegue alcançar cada vez mais liberdade na vida e no saber.

Mulher escrita e a autoria feminina

De acordo com a historiadora Michelle Perrot (2007), por muito tempo, a mulher já nascia com seu futuro planejado. As mulheres deveriam ser esposas zelosas e dedicadas inteiramente à reprodução do ser humano e à manutenção do lar. Para isto, elas sempre mantiveram seus desejos reprimidos e foram ensinadas para a resignação e a obediência, quer fosse ao pai, quer fosse ao esposo, sendo que seu espaço fora sempre o privado, enquanto que o espaço público pertencia aos homens:

As mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo. Entre os gregos, é a *stasis*, a desordem. Sua fala em público é indecente. “Que a mulher conserve o silêncio, diz o apóstolo Paulo. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão.” Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno (PERROT, 2007, p. 16-17).

A historiadora menciona, ainda, que, durante muito tempo, as mulheres ficaram de fora do relato, pois o relato da história diz respeito ao ambiente público ou aos homens públicos e que a invisibilidade pesa sobre elas e, por isso, são pouco vistas no espaço público. A autora também relembra que as mulheres tiveram acesso tardio à escrita e que, principalmente, na literatura, elas foram imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas e isso as reduziram a estereótipos:

Quanto aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos. E claro que falam das mulheres, mas generalizando.

“As mulheres são...”, “A mulher é...”. A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. [...] As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas (PERROT, 2007, p. 17).

A partir dessa concepção, há poucos escritos das mulheres, visto que quase não se falavam delas. Consequentemente, são escassos os vestígios deixados por elas, já que seus escritos, às vezes, eram em tom confessional, estimulados pela igreja. Partindo dessa premissa, em que a mulher, frequentemente, possuía um acesso limitado ao conhecimento, percebemos que essa invisibilidade faz parte do processo histórico, social e cultural em que a mulher foi colocada no decorrer do tempo.

Nesse caso, notamos que, durante muito tempo, a mulher foi privada do saber, pois o conhecimento sempre foi utilizado como uma forma de domínio e poder, bem como afirma Norma Telles: “Escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder” (TELLES, 2013, p. 401).

Somente a partir das lutas dos movimentos feministas pelo direito aos estudos, para que ocorresse de forma igualitária entre os gêneros, é que a mulher conquista o direito aos estudos e passou a frequentar escolas e universidades, bem como afirma Zinani: “O acesso irrestrito à educação somente se materializou em meados do século XX. Em anos anteriores, não havia preocupação com a educação feminina” (2015, p. 121).

Nesse contexto de luta por direitos e liberdade, as mulheres adentraram em profissões antes tidas como masculinas e alargaram suas perspectivas adentrando, assim, para o âmbito público. Os estudos possibilitaram a elas acesso ao conhecimento, despertando amplas formas de se expressarem e pensarem sobre seu lugar no mundo, bem como através da literatura.

Quanto à literatura produzida por mulheres, a pesquisadora inglesa Elaine Showalter (1985) propõe fazer um percurso da literatura de autoria feminina ao dividir a literatura inglesa em três etapas: a feminina (1840-1880), em que eram repetidos os padrões tradicionais ainda vigentes na sociedade, ou seja, baseados na cultura patriarcal; a feminista (1880-1920), marcada pelo protesto à exclusão, questionamentos de suas próprias condições por parte das mulheres; e, por fim, a fêmea, de 1920, até a atualidade, que eclodiu com a conscientização de sua autorrealização.

Assim, a obra **Delta de Vênus: histórias eróticas** pertence à fase fêmea proposta por Showalter (1985). Nessa fase, a autoria feminina se consolida frente às conquistas do movimento feminista, permitindo, assim, a possibilidade de uma literatura que não reproduz o que a sociedade dita, mas, sim, numa escrita que ocorre de forma mais livre. Logo, ao escrever uma obra permeada de erotismo, a autora participa ativamente de uma fase consciente sobre sua posição e autonomia.

Compreendemos que, numa perspectiva em que as mulheres durante bastante tempo foram vistas como seres que estão ligadas à perdição, ao obscuro, elas não tiveram autonomia sobre sua sexualidade, nem ao erotismo. O próprio filósofo Bataille (1987) afirma isso ao explicar a forma que ocorria, na antiguidade, a relação erótica entre feminino e masculino:

O parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição (BATAILLE, 1987, p. 13).

Diante disso, notamos que a mulher não possui posição primordial no âmbito sexual e erótico. As mulheres são impostas a assumirem um lugar de submissão, já que, como o próprio autor afirma, ela possui papel secundário e é anulada em um processo de dissolução dos seres:

No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído (BATAILLE, 1987, p. 14).

A partir dessas colocações, constatamos que foi um longo processo para que a mulher escritora conquistasse espaço no meio literário, assim como para que a personagem feminina representasse autonomia e não fosse apenas uma espécie de idealização do imaginário do homem, pois, conforme Brandão:

A personagem feminina construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. [...] É, antes, um produto de

um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (BRANDÃO, 2004, p. 11).

Isso posto, atentamos para o fato de compreendermos a produção literária das mulheres sobre os diferentes temas, sobretudo sexualidade, corpo e erotismo, numa forma de luta e conquista, demonstrando o avanço e a consolidação da literatura de autoria feminina na atualidade.

A escrita erótica de Anaís Nin

Ao se pensar o termo erotismo, automaticamente, existe um vínculo no imaginário coletivo associado ao ato sexual em si, sem demasiada pretensão, talvez isso ocorra por ser uma expressão que se encontra bastante presente na atualidade e que, por vezes, se confunde com outros vocábulos que estão situados no universo da sexualidade humana.

Acerca dos estudos sobre erotismo, o filósofo Bataille propõe pensar a diferença entre o erotismo e o ato sexual, já que, frequentemente, o sexual e o erótico são vistos como sinônimos e carregam consigo imagens equivocadas. O autor trata, ainda, sobre os tipos de erotismo, continuidade e descontinuidade, entre outras questões que são imprescindíveis para refletir sobre tal temática.

Para pensar erotismo, Bataille (1987) afirma que o erotismo se diferencia da atividade sexual, visto que o ato erótico tem a ver com uma busca psicológica do indivíduo e independe do fim comumente atribuído, tal como a reprodução. Reitera, ainda, que a atividade erótica seja algo, supostamente, conferido aos humanos. Percebemos que, para o autor, apesar de humanos e animais serem seres sexuais, apenas ao sujeito é atribuído o ato erótico, já que somente o ser humano alcança essa busca, pois visa à atividade sexual em ato erótico através da sua interiorização:

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. **O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão.** A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se

abre que se assemelhe com uma questão (BATAILLE, 1987, p. 20, grifo do autor).

Conforme Paz (1994), a diferença entre erotismo e sexualidade é necessária para que o erotismo não perca sua importância quando contraposto à sexualidade. Logo, “o erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético (PAZ, 1994, p. 12).

Bataille (1987) propõe três maneiras de pensar o erotismo, sendo o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. O autor, durante sua obra, oferece mais explicações acerca do erotismo sagrado:

É fácil perceber o que o erotismo dos corpos ou o dos corações designa, mas a idéia de erotismo sagrado nos é menos familiar. A expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo erotismo é sagrado (BATAILLE, 1987, p. 15).

A partir dos estudos de Bataille (1987), constata-se que o erotismo dos corpos é aquele mais fácil de identificar, já que a própria nomenclatura nos faz deduzir que se trata do erotismo voltado para a materialidade, logo, é o mais perceptível: “O erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico” (BATAILLE, 1987, p. 15). Dentro dessa perspectiva do filósofo, analisamos os contos Lilith e Marianne, buscando empreender a forma erótica mais nítida nos contos.

No início do conto, intitulado Lilith, a personagem é descrita como uma mulher que não conhece os prazeres sexuais: “Lilith era sexualmente fria, e seu marido sabia disso parcialmente, apesar dos fingimentos dela” (NIN, 2005, p. 76), apesar de percebermos, no decorrer da narrativa, que era o companheiro da personagem que não sabia lidar com os desejos da mulher:

Talvez se ele tivesse aceitado os desafios e jogado os jogos que ela gostava, talvez então ela tivesse sentido a presença dele com um impacto físico maior. Mas o marido de Lilith não conhecia os prelúdios do desejo sexual, não conhecia nenhum dos estimulantes que certas naturezas selvagens requerem, e, por isso, em vez de responder tão

logo via a esposa ficar elétrica, com o rosto mais lívido, os olhos relampejantes, o corpo inquieto e aos troncos como um cavalo de corrida, ele recuava para trás [...]. Quando ela esbravejava e sua temperatura subia, o marido não era visto em lugar nenhum (NIN, 2005, p. 76-77).

O conto desenvolve-se a partir de um incidente, quando o esposo de Lilith resolve lhe dar uma espécie de afrodisíaco e ela fica insegura, pois tinha combinado de encontrar com sua amiga, Mabel, para irem ao cinema. Lilith decide ir com a amiga, mas não conseguia se concentrar no filme, já que sua imaginação fluía e ela se incomodou pensando que seria efeito do afrodisíaco. De repente, começou a imaginar como seria tocar uma mulher: “Às vezes pensava consigo mesma como deveria ser maravilhoso acariciar uma mulher” (NIN, 2005, p. 79). É possível observar que imaginou o corpo de sua amiga, Mabel, no entanto, ela pensou que aquilo não tinha nada a ver com as pílulas, já que “entre suas pernas não havia um calor de natureza tal que a levasse a perder o controle e estender a mão na direção de Mabel” (NIN, 2005, p. 79).

Além do mais, quando Lilith chegou em casa não quis confessar ao esposo que não fora afetada pelas pílulas, então, resolveu fingir, porém, seu marido, percebendo, não quis nada com ela aquela noite. No dia seguinte, o esposo, ao ver o desespero estampado na face de Lilith, confessou que tinha lhe pregado uma peça, que as pílulas não eram afrodisíacas. Mesmo assim, Lilith ficou obcecada com a ideia de usar algum afrodisíaco: “Lilith tinha ouvido falar de umas bolinhas que eram usadas como afrodisíacas nas Índias Orientais”, então, ela passou a imaginar como seria a sensação de ter aquelas bolinhas dentro de si, mas não sabia onde comprá-las: “Lilith gostaria de encontrar uma e mantê-la dentro de si dia e noite” (NIN, 2005, p. 83).

Dessa forma, percebemos que o conto problematiza diversas questões como, por exemplo, não se estruturar em relações binárias comumente atribuídas em que a mulher é submissa e amena e o homem o dominador. Ao imaginar cenas eróticas, a personagem busca no outro a sua própria totalidade, bem como a continuidade proposta por Bataille (1987), ao afirmar que somos seres descontínuos em busca da continuidade.

Por sua vez, o conto Marianne, logo no início, nos faz lembrar o fazer da própria escritora, Anaís Nin, pois a narradora diz estar

escrevendo literatura erótica para um colecionador, visto que isso, de fato, aconteceu na vida da autora: “Posso me intitular cafetina de uma casa de prostituição literária, cafetina de um grupo de escritores famintos que produzem erótica para vender para um “coleccionador”” (NIN, 2005, p. 84).

O conto relata a história de Marianne, uma jovem pintora que também datilografava durante a noite para ganhar mais dinheiro. A narradora descreve Marianne fisicamente como uma pessoa que “tinha uma aréola de cabelos dourados, olhos azuis, rosto redondo, seios fartos e firmes” (NIN, 2005, p. 84) e, também, a retrata como uma mulher que já teve muitas aventuras sexuais. Assim como em *Lilith*, Marianne é tida como uma mulher fria.

Marianne começou a escrever sobre suas experiências sexuais e, em uma delas, ela descreve um fato interessante que aconteceu quando um homem chamado Fred lhe pediu que fizesse um desenho realista dele nu e ela concordara, mas, ao começar o desenho, Marianne ficou cada vez mais obcecada pelo homem. No decorrer do conto, percebemos que Fred gostava de ser observado e, só assim, sentia prazer, enquanto Marianne gostava de violência e tinha imaginações com o rapaz: “quanto mais passivo e introvertido ele era, mais ela queria violência” (NIN, 2005, p. 89).

Como ele não sentia vontade de tocá-la, ela ficava na vontade, com o desejo não atendido, e, quando descobre que Fred apenas sentia prazer sendo observado, se revolta contra ele e eles tem uma briga. Após a descoberta disso:

Marianne se enfureceu. Rasgou os desenhos dele como se quisesse rasgar a imagem dele de seus olhos, a imagem do corpo dourado, liso, perfeito.[...] O incidente começou a separá-los. Era como se, quanto mais prazer ela lhe desse, mais ele sucumbisse ao vício e o perseguisse incessantemente (NIN, 2005, p. 95).

A narradora encerra o conto afirmando que Marianne “ficou sozinha de novo a datilografar nossas histórias eróticas” (NIN, 2005, p. 95). Logo, percebemos que Marianne é uma jovem diferente de outras descritas na literatura, visto que mulheres são tidas enquanto seres angelicais ou demoníacas, sempre numa perspectiva extrema. Todavia, Marianne possui desejos violentos, o que seria comumente atribuído a um homem, pois mulher não poderia ser decrita de tal forma.

Diante disso, percebemos que o erotismo, presente nos contos analisados, refere-se ao erotismo dos corpos, já que, para o Bataille (1987), a base do erotismo dos corpos é a perda da racionalidade, quando o homem deixa a sexualidade envergonhada e retorna à sexualidade animal. E, em vários trechos, encontramos a descrição que comprova tal afirmativa, como em Lilith:

Se ele, como um animal igualmente primitivo, tivesse aparecido na outra extremidade daquele deserto, encarando-a com a mesma tensão elétrica de cabelo, pele e olhos, se tivesse aparecido com o mesmo corpo selvagem, abrindo caminho à força pesadamente e querendo algum pretexto para saltar, abraçar com fúria, sentir o calor e a força do oponente, então poderiam ter rolado juntos, e as mordidas poderiam ter se tornado de outro tipo, e o bote poderia ter se tornado um enlace, e os puxões de cabelo poderiam ter juntado bocas, juntado dentes, juntado línguas. E a partir da fúria os genitais poderiam ter roçado um no outro, emitindo fagulhas, e os dois corpos teriam entrado um no outro para dar fim àquela formidável tensão (NIN, 2005, p. 77).

Diante do fragmento, foi possível perceber que Lilith é descrita como fria, assim como Marianne, porém, quando lemos, observamos que a causa de tal frieza é por não possuírem seus desejos sexuais atendidos. Com a percepção acima, fica nítido constatar que as duas personagens femininas descritas nos contos analisados são retratadas como seres que possuem vontades, desejos, sendo eles reprimidos, ou não, mas que possuem voz para que sejam narradas as suas vontades.

Considerações finais

A partir da análise, foi possível compreender que, por muito tempo, as mulheres foram silenciadas das diversas formas possíveis e a sua produção literária passou por um apagamento histórico. Assim, graças às inúmeras lutas das mulheres, elas conseguiram conquistar o acesso à educação e passaram a produzir cada vez mais temas variados.

Diante do exposto, constatamos que a sexualidade sempre foi vista na sociedade ocidental de forma restrita ou proibida, ligada ao libertino. Nesse sentido, a sentença acerca da sexualidade feminina foi ainda mais forte, visto que, historicamente, sabemos que esteve atrelada ao inadequado, que não deve ser explorada, muito menos comentada.

De todo modo, as mulheres são alvo de preconceito quando o assunto é a representação da sua sexualidade, levando em consideração que, quando há a proposta de tratarem sobre o assunto, lidam de forma manipulada.

Ao escrever e publicar, a escritora Anaïs Nin colaborou significativamente com a literatura de autoria feminina, pois desenvolveu diversos temas em sua escrita, principalmente o erotismo, que é um tema visto como pervertido e que não poderia ser escrito ou lido por mulheres.

Nos contos analisados, ressaltam-se aspectos relacionados à continuidade e ao erotismo dos corpos, já que, para o autor, a base do erotismo dos corpos é a perda da racionalidade, quando o homem deixa a sexualidade envergonhada e retorna à sexualidade animal e em vários trechos encontramos a descrição que comprova tal afirmativa.

Portanto, o presente trabalho buscou apresentar uma breve análise dos contos Lilith e Marianne, da escritora Anaïs Nin. Para isto, os contos foram, aqui, analisados tomando como objetivo principal compreender como se apresenta o erotismo nos contos da escritora. Em tais contos, pudemos observar como se articula o erotismo em uma literatura produzida por uma mulher. Logo, constatamos que escrever sobre erotismo pode ser compreendido como uma forma de resistência da mulher, visto que, conforme já mencionado, as mulheres não podiam escrever sobre o que tinham vontade, e escrever sobre sua sexualidade e erotismo corresponde a um resultado das constantes lutas em prol de liberdade e igualdade entre os gêneros.

Referências

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos, 44).

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRANDÃO, Ruth Silvano. A mulher escrita. In: BRANCO, Lucia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silvano (Org.). **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. p. 10-82.

NIN, Anaís. **Delta de Vênus**: histórias eróticas. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&P, 2005.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 401-442.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Estudos culturais de gênero e história da literatura. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos (Org.). **A mulher na história da literatura**. Caxias do Sul, RS: Educus, 2015. p. 119-130.

Recebido em: 29 de agosto de 2020

Aceito em: 03 de novembro de 2020

DE COADJUVANTES A PROTAGONISTAS: ESCRITA E CONSUMO DE *FANFICS* ERÓTICAS

FROM SUPPORTING ACTRESSES TO PROTAGONISTS: WRITING
AND CONSUMPTION OF EROTIC FANFICS

DE ACTRICES SECUNDARIAS A PROTAGONISTAS: ESCRITURA Y
CONSUMO DE *FANFICS* ERÓTICAS

Otavia Alves CÉ*
Joana Kretzer BRANDENBURG**

Resumo: O presente trabalho aborda a escrita e leitura de *fanfics*, ficção escrita por fãs, a partir de uma obra original, buscando identificar indícios de empoderamento e/ou subversão. O objeto de estudo centra-se em torno de obras oriundas do mangá Naruto, porém desenvolvidas por escritoras amadoras brasileiras, consumidoras da série. Para tanto, foi conduzida a análise de trechos de uma obra deste teor, acrescida de pesquisa exploratória juntamente a um grupo de fãs escritoras-leitoras da *fanfic* em questão, contando com observação e questionários. A arguição foi norteadada por estudos sobre cultura participativa, questões de autoria e reproduzibilidade.

Palavras-chave: Fanfic; Cultura Participativa; Apropriação; Subversão; Fandom.

Abstract: The present essay addresses the writing and reading of *fanfics*, fiction written by fans, based on an original work, seeking to identify evidence of empowerment and/or subversion. The object of study is centered around works originated from the Naruto manga, but developed by female Brazilian amateur writers, consumers of the series. For this purpose, the analysis of excerpts from a work of this content was carried out, plus exploratory research with a group of writer-reader fans of the cited *fanfic*, based on observation and questionnaires. The argument was guided by studies on participatory culture, as well as notions of authorship and reproducibility.

Keywords: Fanfic; Participatory Culture; Appropriation; Subversion; Fandom.

Résumé: El presente trabajo aborda la redacción y lectura de *fanfics*, ficción escrita por fans, basada en un trabajo original, que busca identificar evidencia de empoderamiento y/o subversión. El objeto de estudio se centra en obras originadas en el

* Doutora em Linguística Aplicada, pesquisadora convidada da Universidade Pública de Navarra. Contato: otavia.ce@gmail.com.

** Doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Contato: jooanakretzer@gmail.com.

manga Naruto, pero desarrolladas por escritoras aficionadas brasileñas, consumidoras de la serie. Por ello, se realizó el análisis de extractos de un trabajo de este contenido, más una investigación exploratoria con un grupo de escritoras-lectoras aficionadas de la *fanfic* en cuestión, hecha mediante observación y cuestionarios. El argumento fue guiado por estudios sobre cultura participativa, así como por cuestiones de autoría y reproducibilidad.

Palabras clave: *Fanfic*; Cultura Participativa; Apropiación; Subversión; *Fandom*.

O mercado editorial dos mangás – histórias em quadrinhos japonesas, que há muito se popularizaram em diversos países – em essência, é segmentado de acordo com o sexo e a faixa etária de seus leitores. Nesse cenário, dois formatos dominam a ampla maioria das publicações: o *shounen* e o *shoujo*, mangás, originalmente, destinados aos públicos adolescentes masculino e feminino, respectivamente.

Seguindo uma lógica simplista, o que diferencia e adereça esses mangás aos seus leitores ou leitoras é a abordagem da temática principal, qual o desafio que a/o protagonista deverá vencer. Dessa maneira, cabe ao *shounen* trabalhar com tópicos relacionados com amizade e ação, relegando o romance ao *shoujo*. No *shounen* “as emoções podem aflorar, [...], mas o senso de participação é físico, provocado pelo movimento subjetivo e por enquadramentos com pontos de vista vertiginosos” (McCLOUD, 2006, p. 220), enquanto “[...] as revistas femininas vendem sonho e fantasia em doses homeopáticas semanais e mensais dentro do clima de romantismo que as caracteriza” (LUYTEN, 2002, p. 51).

Contudo, esta divisão, se em algum momento serviu como guia de escolha de que títulos eleger, atualmente apresenta-se cada vez mais nebulosa; não que as temáticas tenham sofrido grandes mudanças, todavia, o público leitor não se restringe à rotulação de sexo no momento de escolher que obra comprar. Dito de outro modo, os mangás continuam sendo escritos/desenhados mirando em um público específico e seguindo convenções instauradas ao longo dos anos, porém muitos leitores não se fixam em rotulações baseadas em sexo quando consomem esses materiais.

Exemplo disso é o sucesso de vendas¹ **Naruto**, publicado entre 1999 e 2014, contando com 72 volumes, de autoria de Masashi Kishimoto. **Naruto** é classificado como um mangá masculino, porém amplamente lido, consumido e discutido por mulheres. O mangá, seguindo a fórmula *shounen*, conta a história de um garoto e sua jornada para realizar seu sonho, esta regada à violência, batalhas épicas e lições sobre amizade. E praticamente nada relacionado a romance.

Apesar de relacionamentos amorosos citados ou presumidos, a obra original não entrega nenhuma carga voltada para o erotismo, deixando lacunas a serem preenchidas pelos leitores, ou melhor, pelas leitoras. Entra em cena o conceito de *fandom*: também chamado de cultura de fãs, é o termo que descreve comunidades construídas em torno de uma apreciação compartilhada por um objeto da cultura pop, como livros, filmes, programas de TV, bandas, mangás etc.

Os *fandoms* são exemplos de culturas participativas, nas quais os envolvidos agem não apenas como consumidores, mas também como produtores e criadores de alguma forma de mídia criativa. Dentro dos *fandoms*, essas criações e expressões artísticas podem assumir a forma de *fanfics* (histórias escritas por fãs, tomando a obra original como base), *fanarts* (desenhos feitos por fãs), *cosplay* (fantasiar-se e interpretar personagens da obra admirada), entre outras interações com o universo fictício.

Tomando o *fandom* de **Naruto** como exemplo, percebemos a amplitude da criação de obras feitas por seus admiradores: são infindáveis os objetos associados a este grupo. Entretanto, um aspecto em especial nos chamou a atenção: as *fanfics* que exploram a relação entre um casal específico pertencente à obra original, formado pelos coadjuvantes Sakura Haruno e Sasuke Uchiha. Estas personagens, cujo relacionamento, pobremente desenvolvido no mangá original, está longe de ser o foco da atenção da trama, ganha novas interpretações e relevância quando ressignificado pelas autoras de *fanfics*. E, em sua grande maioria, o erotismo, ausente no mangá, é explorado como temática principal, em geral, tornando Sakura a protagonista dessas novas histórias.

¹ Mais de 250 milhões de exemplares vendidos até dezembro de 2019. Fonte: <https://www.animenewsnetwork.com>. Acesso em: 8 jul. 2020.

Com base na observação desse fenômeno, configura-se a seguinte questão: como uma obra de autoria masculina é apropriada e ressignificada em leituras eróticas de autoria feminina? Partindo da experiência de leitoras-autoras, buscamos identificar indícios de empoderamento/ subversão de valores nesse processo. Para tanto, conduziu-se uma pesquisa exploratória juntamente a um grupo de autoras/leitoras de *fanfic* de *SasuSaku* (contração dos nomes Sasuke e Sakura, identificação que o casal recebe dentro da comunidade), mediado pelo aplicativo *WhatsApp*, durante os meses de junho e julho de 2020. Integram o objeto de estudo, uma *fanfic* publicada no site brasileiro *spiritfanfiction*², complementado por observação e questionários aplicados às participantes do grupo citado.

Universo da escrita de *fanfics*

Fanfics são versões alternativas das histórias contadas em obras originais; podem ser desde perspectivas particulares sobre eventos ocorridos na trama, até versões completamente distintas do cânone. Este tipo de escrita apresenta personagens, cenários, conceitos e/ou elementos dos textos originais escolhidos pelas escritoras e modificados da maneira que melhor às serve.

Fanfics aparecem em revistas de fãs e outras formas de impressão desde a década de 1930 (COPPA, 2006, p. 42) e seu número aumentou dramaticamente desde a chegada da internet (THOMAS, 2010, p. 142), quando a cultura participativa se firmou e se espalhou. Jenkins (2009) define cultura participativa como aquela que consiste em: barreiras relativamente baixas à expressão artística e ao engajamento cívico; forte suporte para criar e compartilhar criações com outras pessoas; algum tipo de orientação informal em que os membros mais experientes transmitem seus conhecimentos aos novatos; membros que acreditam que suas contribuições são importantes e membros que sentem algum grau de conexão social entre si e se preocupam com as opiniões de outros participantes sobre suas contribuições.

Destaca-se que a prática da *fanfic* é dominada pelo público feminino, apesar da maior parte dos textos originais alvos de reescritura

² <https://www.spiritfanfiction.com/>. Acesso em: 01 jul. 2020.

serem de autoria masculina, ou seja, em essência, esta atividade se apresenta como plataforma de subversão. Tomando nosso objeto de estudo, podemos afirmar que não se sentindo representadas e nem tendo suas expectativas contempladas nas páginas dos mangás *shounen*, o público feminino encontra na reescritura um espaço de autoria, “[...] mesmo que não seja numa matéria, mas apenas no lugar que ocupa – ele ascende à qualidade de autor” (BENJAMIN, 2017, p. 88).

Quando autoras/leitoras mergulham em *fanfics*, elas são transportadas para um universo que confirma uma ampla gama de expectativas, mas também lhes oferece algo novo. Esse deslocamento proporciona vínculos com acabamento capazes de fazer com que seu público reaja emocionalmente aos eventos ali retratados como se fossem situações que tangenciam o cânone da obra original. De fato, as entusiastas do *fandom* têm a reputação de se envolverem emocionalmente com seus textos favoritos, projetando neles desejos e anseios.

As *fanfics* também são moldadas por "discursos genéricos culturais mais amplos" (STEIN; BUSSE, 2009, p. 195), ideias que produtores e consumidores formam gêneros com base nos textos que consomem, nas características textuais que percebem e reproduzem. Quando mulheres passam a ser produtoras de conteúdo de um *fandom* de uma obra masculina, há a transformação da obra pela inclusão de experiências exclusivas às autoras. Apesar da *fanfic* não ser uma reprodução técnica da obra original, sua relação com ela é similar à que Benjamin (2017) desenvolve sobre o assunto: as *fanfics* são capazes de “[...] pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original” (BENJAMIN, 2017, p. 14).

De Freud a Aristóteles o sexo feminino é percebido como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza. Visto assim, não é de se espantar que obras destinadas ao público masculino abordem essa temática (quando o fazem) de maneira que não satisfaça o imaginário feminino. No caso de *Naruto*, com base na faixa etária à qual o mangá é originalmente destinado, qualquer insinuação erótica é descartada, todavia, até mesmo interações românticas são precárias, mesmo com personagens casando-se e constituindo família.

Contraditoriamente, porém, a trama utiliza, vez ou outra, piadas machistas e de cunho sexual. A menção de sexo afastada de romance vai

ao encontro das divisões dos gêneros *shounen* e *shoujo*, bem como da indústria do pornô, dominada pela produção masculina. Ou seja, qualquer menção erótica possui abordagem de submissão, artificialidade e reafirmação de fetiches de masculinidade.

Cansadas de procurar por mangás que preencham essa lacuna, as autoras transformam e acrescentam em suas obras favoritas o que desejam consumir. Ao imbuir os universos e personagens “feitos para meninos” com erotismo, essas mulheres encontram lugar para desenvolver o tema longe do estereótipo de passividade e castidade apresentado no espaço que o sistema editorial japonês destina a elas.

Aproveitando os afetos e anseios derivados de sua experiência com a obra, bem como o universo por ela já construído, as autoras conseguem explorar a criação de um espaço onde romance, sexo e outros temas coexistem. O *fandom* costuma “defender” suas leituras e perspectivas sobre a obra original por meio das *fanfics*, embasando seus argumentos em uma série de “expectativas que já foram estabelecidas intertextualmente”, mas que também conseguem “transformar as expectativas mantidas pela comunidade” (STEIN; BUSSE, 2009, p. 197). É muito comum encontrar *fanfics* que transportem as personagens para contextos diferentes do da obra original e reescrevam acontecimentos canônicos neste novo contexto. Semelhante ao que Benjamin (2007) descreve sobre o processo alegórico de escritura da história, a citação do “passado” no “novo” realça nas *fanfics* o que havia ficado eclipsado no original.

Na *fanfic Kurushimi*³: **a gueixa e o samurai**, Sakura, mesmo saindo da posição de uma ninja (na obra original) para a de uma gueixa (na *fanfic*), é descrita como ativa e ousada. Ironicamente, é na pele de uma gueixa, imagem comumente associada ao fetiche masculino, que é permitido à personagem sentir e vivenciar o que seu original como ninja a negou. Descrições detalhadas de seu estado físico e emocional permeiam as cenas eróticas, criando um corpo a ser percebido próximo ou na posição exata da personagem. Esse corpo está situado no centro da ação, porque os pensamentos e emoções de Sakura são inspirados no mundo em que a trama do texto se desenrola. Para análise, foram selecionados dois momentos de *Kurushimi*: o primeiro, capítulo 16, atua

³ Do japonês, “angústia, dor”, conforme a autora.

como reescritura de um momento da obra fonte com pitadas de erotismo; o segundo, capítulo 25, erótico, é inédito em sua integridade.

O capítulo 16 descreve uma situação de reencontro que faz um paralelo com a cena de reencontro de Sasuke e Sakura em *Naruto*. No mangá, Sasuke vê seus antigos amigos se aproximando, mas a única coisa que ele diz é o nome de Sakura, enquanto ela o fita com os olhos arregalados. Essa cena mostra as impressões do casal um sobre o outro ao se verem pela primeira vez em idade adulta. Para as fãs, a cena carrega nas entrelinhas não só o vínculo amoroso entre as personagens, como também o despertar do elemento sexual do romance. Na *fanfic*, o não dito ganha forma pela ênfase no corpo da personagem, conforme descreveu a autora:

Em todos os seus dezoito anos de vida, jamais estive tão consciente de seu corpo como naquele momento. Sentiu um calor incontrolável tomar-lhe as ancas e o ventre, os seios enrijecerem e um delicioso tremor descer do pescoço até suas costas (LADY ALICE, 2020, online).

A cena, cujo desenvolvimento na obra original ocupa menos de duas páginas, ganha na *fanfic* um capítulo de 3793 palavras desenvolvendo as impressões, sensações, sentimentos e situações decorridas do encontro. A tensão sexual, existente na obra original como subtexto pela leitura das fãs, é trazida para o primeiro plano, estabelecendo o clima de erotismo em meio a trama. O detalhamento, além de preencher a lacuna, “válida” a leitura do *fandom* sobre a cena original. Dessa forma, a *fanfic* ao mesmo tempo em que reproduz aspectos da fonte, a atualiza. O efeito da reprodução da obra pelas *fanfics* segue o da reprodutibilidade técnica: “na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela existência em massa”, e dessa forma “permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 2017, p.15).

Por sua vez, o capítulo 25 começa com aviso da autora alertando para cenas “quase” destinadas a maiores, ou seja, cenas de “quase” sexo. Pelo texto que segue a nota, percebe-se que o “quase” faz referência à falta de penetração, todavia, taxar o ato de “quase sexo” devido a esta

ausência revela o interdiscurso do erótico padrão, invalidando o contato, as carícias, toques, beijos, sensações e até mesmo o resultante gozo. A rotulação, no entanto, é contraditória, pois um erotismo com protagonismo feminino é desenvolvido pela autora no capítulo em questão: a negação do sexo tal como é comumente apresentado em mídias destinadas a isso - sem penetração, sem gozo masculino, mas com prazer feminino, onde ela está no comando da ação. A autora retrata Sasuke como alguém preocupado em satisfazer os desejos de Sakura respeitando seus limites:

- Até onde posso...?

Ela piscou, intrigada, mas aquiesceu em um sorriso.

- Eu te mostro.

[...] Apenas um escravo de suas vontades, não ousou questionar suas decisões, grato por ser usado daquela maneira, disposto a avançar até onde ela quisesse e fazer o que desejasse (LADY ALICE, 2020, on-line).

Nesta cena, mesmo com o foco da descrição nas ações e pensamentos do rapaz, ele não rouba o protagonismo, visto que a autora evidencia este como um momento destinado à satisfação dos desejos da personagem feminina. Conforme segue o excerto:

[...] enfiando a mão por baixo do tecido, cravando seus dedos na coxa macia com tanto desespero que a mulher gemeu outra vez, movimentando o quadril. Moveu sua mão, passeando para a parte interna da coxa, próximo à virilha, e, a centímetros de distância, sentiu o calor emanar de seu sexo, cru, animalesco, arquitetado para atraí-lo, convidando-o a experimentar (LADY ALICE, 2020, on-line).

O foco no ponto de vista do rapaz, expondo seus pensamentos e sensações, faz com que ele se transforme em um segundo narrador, cedendo o espaço de protagonismo para a figura de Sakura. Apaga-se o seu corpo, para dar destaque para a construção do dela. O efeito é “quase” o do estranhamento brechtiano: ao descrever pela perspectiva masculina as nuances das mudanças do corpo feminino ao longo da cena, o que ocorre não é a simples empatia da leitora para com a imagem da protagonista, mas sim um reconhecimento em relação à personagem.

Sakura é descrita como uma mulher, sem a necessidade patriarcal da mistificação de sua sexualidade e, por isso, compartilha com outras mulheres experiências em comum.

Diferente da projeção que acontece nos *shoujos*, as leitoras não são convidadas a se projetarem em Sakura, mas a reconhecer as sensações de vivências que compartilham em comum, tornando a cena sensível e verossímil. Não há tentativa de construir a protagonista universal a fim de atingir particularmente cada leitora, há a construção de uma personagem com desejos e características particulares capazes de representar um universo feminino. Apenas no contato com as vivências de outras mulheres é que esse espaço oferecido pela *fanfic* é capaz de atuar como plataforma de construção de uma proposta de erotismo.

O que elas dizem, o que elas querem

Para aprofundar o conhecimento em relação ao tema e como as autoras/consumidoras desse tipo de *fanfic* percebem esse tipo de obra, adotamos um questionário via formulário online quali-quantativo, composto por perguntas de múltipla escolha, bem como perguntas abertas. O instrumento de pesquisa foi aplicado em um grupo específico de *WhatsApp* de leitoras da *fanfic* **Kurushimi**, do qual recebemos 107 respostas, superando a meta inicial, estipulada em 50 questionários (amostragem baseada no universo inicial da pesquisa).

A faixa etária das pesquisadas, todas mulheres, revelou situar-se entre 16 e 35 anos, sendo a maioria expressiva (54,4%) estabelecida entre 19 e 25 anos. 61,4% das pesquisadas afirmou ser tanto autora quanto leitora de *fanfics* e destas, 59,6% afirmaram publicar suas fanfics em sites de redes sociais. Tais dados corroboram com as questões de cultura participativa, apontados por Jenkins (2009) e ilustram o caráter coletivo da prática.

Quando perguntadas sobre os motivos⁴ que as levam a escrever/ler *fanfics*, a resposta mais frequente apontada (91,2%) foi a possibilidade de entrar em contato com outras perspectivas além da apresentada pelo autor da obra original. O segundo motivo indicado

⁴ Resposta com múltiplas alternativas, plausível de mais de uma escolha.

(78,9%) foi a viabilidade de leitura de histórias românticas envolvendo o casal de personagens pesquisado, seguido (63,2%) pela oportunidade de consumir conteúdo erótico envolvendo ambos.

“Amo o casal de mais (sic), e ele foi bastante injustiçado na obra oficial”, escreveu uma das pesquisadas, ilustrando seu descontentamento com a forma como o relacionamento foi demonstrado em *Naruto* – “raso”, “pouco intenso”, “superficial”, conforme apontados em outras respostas. Compactuando com essa resposta, 93% das pesquisadas apontaram romance/erotismo como a temática mais procurada em suas leituras.

Em respostas para perguntas abertas, relacionadas especificamente com a questão do erotismo, as pesquisadas apontaram como interesse a descrição e o detalhamento das cenas de sexo, sejam estas relativas tanto a aspectos físicos (exposição dos corpos, posições, sensações carnis), quanto emocionais (sentimentos, temores). Falar de sexo pode ser visto como tabu em muitos mangás, contudo, as leitoras-escritoras de *fanfic* consideram o erotismo como algo natural, pertencente à esfera saudável de relacionamentos. A desmistificação da sexualidade almejado por elas, caminha em direção à subversão dos relacionamentos estéreis e utópicos, presentes na obra original. Ainda nesse sentido, há a preocupação com um certo grau de realismo foi um apontamento constante indicada nas respostas.

Muitas manifestaram desaprovação com *fanfics* eróticas cujas cenas de sexo se assemelham ao que chamaram de “filmes pornô”, termo por nós entendido como a produção erótica culturalmente voltada ao consumo masculino. Contextualização do ato e motivações para a realização de tal são consideradas de suma importância, visto que o fazer por fazer, costuma ser classificado como apelativo e pouco atraente. “Escrevo cenas que mostram não só o sexo, mas todo o envolvimento emocional dos personagens, seus sentimentos e perspectivas no ato”, descreveu uma das entrevistadas, distanciando o conteúdo dos clichês da indústria pornográfica androcêntrica.

A romantização e o que taxaram como “falta de fidelidade” para com uma experiência de primeira relação sexual também são fatores que incomodam as leitoras. Quando algum tipo de narrativa que considerem inverídica ocorre, algumas retomam a questão do realismo, conjecturando a possibilidade de ausência de vida sexual ativa das

autoras ou embasamento em mídia pornográfica destinada ao público masculino. Exemplo que ilustra essa questão: “É muito comum achar *fanfic’s* (sic) com cenas sexuais impossíveis, tanto pro homem quanto pra mulher, a gente sabe quando a pessoa q (sic) escreve nunca transou”.

Em diversos momentos as entrevistadas mencionaram a questão do empoderamento da personagem Sakura – compreendido por elas como um rompimento do tradicional papel feminino pressuposto por uma sociedade patriarcal – tanto no que diz respeito ao relacionamento com Sasuke, quanto sobre o seu próprio corpo e sexualidade. Termos como “tomar iniciativa”, “demonstrar o que quer”, “saber explorar o próprio corpo (e o do parceiro)”, estiveram presentes em diversas argumentações. O fato das *fanfics* **SasuSaku** serem, geralmente, contadas sob o ponto de vista de Sakura contribui para que haja este protagonismo da personagem, considerado pelas escritoras/leitoras ausente na obra original. O recebimento de sexo oral pela protagonista nas *fanfics* também foi fator associado a esta perspectiva sobre empoderamento, denotando o valor que essa prática assume no imaginário das entrevistadas. “Quando escrevo, gosto de naturalizar (o sexo oral). Acho que ela tem essa intimidade e poder para requisitar do marido”, declarou uma das autoras-leitoras. Outras apontaram práticas de BDSM⁵ como fator interessante de se abordar nas *fanfics*, nas quais tanto o papel submisso quanto dominante se aplicaria de forma interessante à personagem feminina.

Por fim, um número expressivo de entrevistadas manifestou preocupação e interesse em relação a questões voltadas para educação sexual, como uso de preservativos e anticoncepcionais e desmistificações a respeito do ato sexual. Sob a alegação de que muitas garotas possam estar tendo seu primeiro contato com o tópico por meio das *fanfics* eróticas ou que levem essas narrativas como uma base para suas experiências sexuais, as entrevistadas defendem que este tipo de assunto deve ser abordado. Fica claro pelas respostas, no entanto, que as escritoras-leitoras não possuem pretensão de abordar educação sexual de maneira aprofundada, porém há preocupação com o afastamento do

⁵ Combinação de siglas do inglês: B/D *bondage/ discipline*, D/S *dominance/ submission* e S/M *sadism/ masochism*. Subcultura que compreende práticas erótico-sexuais de dominação e submissão pautadas no consentimento mútuo.

que taxam como “exemplos nocivos baseados absurdos” – o que também corrobora para a questão de coerência e aproximação com a realidade que tanto almejam. Essa busca pelo “real” indica o desejo das escritoras/leitoras de contar e compartilhar histórias pautadas em suas próprias experiências, reforçando as *fanfics* como esse espaço de reescritura do original apresentado anteriormente à luz da teoria benjaminiana.

Enfim protagonistas

As *fanfics* eróticas são artifícios utilizados por escritoras que caracterizam seus textos como reescritas de uma obra original, criando ou recriando universos transformados e ressignificando personagens e seus relacionamentos a partir de uma visão que as satisfaça. Nas *fanfics*, “a participação é mais limitada, menos controlada pelos produtores de mídia e mais controlada pelos consumidores de mídia” (JENKINS, 2009, p. 189). Enfatiza-se que esse fenômeno não se reduz à escrita, mas também ao consumo, visto que os anseios das leitoras precisam ser atendidos nessas criações. Como tal, os princípios da escrita das *fanfics* são imersivos, convidando suas adeptas a adentrar a intimidade das personagens retratadas por meio de descrições detalhadas, evocando uma construção mental na relação entre fãs e obra.

As *fanfics* fazem alusão a universos que se assemelham ao do texto original, mas que são também transformados de acordo com os impulsos criativos das escritoras e com referências baseadas em convenções genéricas e interpretativas do *fandom*. Leitoras abordam *fanfics* com conhecimento geral, domínio do texto original e os saberes de tais convenções. Tal como a fotografia foi capaz de

[...] levar às massas conteúdos que estavam excluídos de seu consumo” a *fanfic*, como nova manifestação artística, renova os universos de origem “a partir de dentro” (BENJAMIN, 2017, p. 95-96).

A ação feminina sobre um espaço masculino traz à tona a concretização de uma possibilidade que sempre esteve lá, mas que foi encoberta, tornando-se assim mecanismo capaz de subverter a tentativa do sistema de delimitar os espaços de gênero. Através dessa

transformação, as escritoras-leitoras reivindicam não só as personagens, mas também uma posição de autoria onde têm a possibilidade de construir juntas um local de compartilhamento de desejos e experiências.

“Se os antigos consumidores eram tidos como passivos, os novos consumidores são ativos” (JENKINS, 2009, p. 47) e assim as escritoras-leitoras de *fanfics*, por meio de uma cultura participativa, vestem de erotismo corpos que outrora eram negados de sexualidade, conferindo nova roupagem à obra cânone. Porém, diferente do que se poderia esperar da obra original, essa nova versão, permeada por experiências e expectativas femininas, foge dos estereótipos cristalizados pelo erotismo de autoria masculina. Nas *fanfics*, uma gueixa se liberta do imaginário de ser objeto de fetichização, para se transformar na dona de seu próprio desejo.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

COPPA, Francesca. **A Brief History of Media Fandom**. Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. Ed. Karen Hellekson; Kristina Busse. Jefferson: McFarland, 2006.

JENKINS, Henry. **Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture**. London: Routledge, 2009.

LADY ALICE. **Kurushimi: A gueixa e o samurai**. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.spiritfanfiction.com/>. Acesso em: 01 jul. 2020.

LUYTEN, Sônia. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Paulinas, 2002.

McCLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos:** os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e *graphic novels*. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2006.

STEIN, Louisa Ellen; BUSSE, Kristina. **Limit Play:** Fan Authorship between Source Text, Intertext, and Context. *Popular Communication* v.7, n.4, p. 192-207, 2009.

THOMAS, Bronwen. **Gains and Losses? Writing it All Down:** Fanfiction and Multimodality. *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. Ed. Ruth Page. London: Routledge, 2010.

Recebido em: 12 de agosto de 2020

Aceito em: 30 de outubro de 2020

O CORPO FALA EM “LUAMANDA”, “ANA DAVENGA” E “DUZU-QUERENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO¹

THE BODY SPEAKS IN “LUAMANDA”, “ANA DAVENGA” AND “DUZU-QUERENÇA”, FROM CONCEIÇÃO EVARISTO

EL CUERPO HABLA EM “LUAMANDA”, “ANA DAVENGA” Y “DUZU-QUERENÇA”, DEL AUTOR CONCEIÇÃO EVARISTO

*Paulo Antônio Vieira JÚNIOR**
*Roselene Cardoso ARAÚJO***

Resumo: O presente estudo desenvolve reflexões em torno do discurso do corpo em três contos de Conceição Evaristo: “Luamanda”, “Ana Davenga” e “Duzu-Querença”. A centralidade do corpo da mulher negra, na obra de Evaristo, surge como forma de construir um contradiscurso ao dualismo logocêntrico que engendrou a vinculação da branquitude patriarcal à mente e a negritude e a feminilidade ao corpo, entendendo estes como indispostos ao trabalho intelectual e à (auto)reflexão. As personagens de Evaristo demonstram que descolonizar mente e corpo são fenômenos equivalentes, por isso as mulheres negras representadas, em contextos sociais diversos, sofrem o trauma do racismo e do sexismo e elaboram saídas contradiscursivas a partir do próprio corpo que, antes desapropriado e controlado, adquire autonomia e passa por reconfigurações. O suporte teórico que possibilitou tais leituras reside, principalmente, sobre os estudos de bell hooks (1995), Lélia Gonzalez (1984), Djamila Ribeiro (2019), Gayatri Spivak (2010) e Michelle Perrot (2003).

¹ Este estudo encontra-se vinculado ao projeto de mestrado *As imagens da mulher afro-brasileira em Olhos d'água, de Conceição Evaristo* (2020), pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. A pesquisa foi financiada pelo programa de bolsas da CAPES. O estudo, na sua primeira versão, constituiu um tópico da dissertação, o texto ora apresentado é a versão reescrita do tópico pelo orientador, contando com acréscimos de reflexões surgidas nos debates estabelecidos entre orientador e orientanda e que não entraram na versão depositada.

* Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Professor de Literatura dos cursos de graduação em Letras da UFG e da PUC-GO. Docente no mestrado em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. No programa de pós-graduação desenvolve pesquisa e coordena um grupo de estudos sobre literatura de autoria feminina. Contato: pauloantvie@hotmail.com.

** Artista plástica. Mestre em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Contato: rosyartes@gmail.com.

Palavras-chave: Conceição Evaristo; corpo; mulher negra; contradiscurso.

Abstract: This study develops reflections about the discourse of the body in three short stories by Conceição Evaristo: “Luamanda”, “Ana Davenga” and “Duzu-Querença”. The centrality of the black woman’s body in Evaristo’s short stories comes up as a counterspeech against logocentric dualism that engendered the connection of patriarchal whiteness to the mind and blackness and femininity to the body, considering that black women are indisposed to intellectual work and to (self)reflection. Evaristo’s characters show that decolonize mind and body are equivalent and black women who suffer the trauma of racism and sexism usually elaborate counterspeech outlets from their own body that, previously expropriate and controlled, acquires autonomy and undergoes reconfigurations. The theoretical support that guides such readings are bell hooks (1995), Lélia Gonzalez (1984), Djamila Ribeiro (2019), Gayatri Spivak (2010) and Michelle Perrot (2003).

Keywords: Conceição Evaristo; Body; Black Woman; Contradiscursive.

Resumen: El presente estudio desarrolla reflexiones sobre el discurso del cuerpo en tres cuentos de Conceição Evaristo: “Luamanda”, “Ana Davenga” y “Duzu-Querença”. La centralidad del cuerpo de la mujer negra, en la obra de Evaristo, surge como una forma de construir un contra-discurso al dualismo logocéntrico que engendró la conexión de la blancura patriarcal a la mente y la negrura y la feminidad al cuerpo, entendiéndolos como reacios al trabajo intelectual y a (auto) reflexión. Los personajes de Evaristo muestran que descolonizar mente y cuerpo son fenómenos equivalentes, por eso las mujeres negras representadas, en diferentes contextos sociales, sufren el trauma del racismo y el sexismo y elaboran salidas contradiscursivas desde el propio cuerpo, que antes era expropiada y controlada, adquiere autonomía y sufre reconfiguraciones. El sustento teórico que posibilitó tales lecturas radica principalmente en los estudios de bell hooks (1995), Lélia Gonzalez (1984), Djamila Ribeiro (2019), Gayatri Spivak (2010) y Michelle Perrot (2003).

Palabras clave: Conceição Evaristo; Cuerpo; Mujer Negra; Contra-Discurso.

*O corpo da mulher negra não é dela.
Essa a sensação desde muito cedo.*
(Djamila Ribeiro)

Introdução

Olhos d’água, livro de contos de Conceição Evaristo (2019a), possui quinze narrativas que trabalham no sentido de tornar a mulher negra um corpo socialmente visível. Os enredos que compõem o livro apresentam saídas emancipatórias para mulheres negras inseridas em

contextos de exclusão. Na obra da autora, encontra-se um fenômeno que caracteriza a atitude do/da intelectual pós-colonial, pois, conforme notou a prefaciadora da edição brasileira de **Pode o subalterno falar?**, há na atuação do sujeito pós-colonial o anseio de falar “com o subalterno”, sem agenciamentos, de modo a “oferecer um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido” (ALMEIDA, 2010, p. 14).

Tal estratégia, conforme a própria Evaristo revela em entrevista, opõe-se à tradição literária brasileira que tomou o excluído por mera curiosidade intelectual, reiterando estereótipos, de modo a condicioná-lo a um destino imutável, sem fala, naturalizando a exclusão:

Uma literatura que é incapaz de imaginar criar um corpo fecundante para personagem negra a coloca como um corpo que não tem salvação ou que não pode ser multiplicado. É muito grave (EVARISTO, 2019b, p. 61).

Pode-se reconhecer alguns modos encontrados pela autora para criar um espaço discursivo para suas personagens. O discurso de resistência da escritora, entretanto, ao colocar em evidência os destituídos de representação política e legal, os que estão fora do estrato dominante e das engrenagens do capitalismo, não incorre em postura intelectual filistina que reproduz as estruturas de poder ao falar pelo subalterno, mantendo o excluído silenciado (SPIVAK, 2010), pois a própria escritora alerta: “Me perguntam se eu falo pelas mulheres negras. Eu não falo pelas mulheres negras, falo como mulher negra, com as mulheres negras” (EVARISTO, 2019b, p. 62).

Desse modo, o presente estudo surge da indagação sobre os modos encontrados por Conceição Evaristo para “criar um corpo fecundante para [a] personagem negra” (EVARISTO, 2019b, p. 62), para suplantar o apagamento e o silenciamento. O questionamento se faz, basicamente, em torno de três personagens: Luamanda, Ana Davenga e Duzu. Como essas personagens, condicionadas à exclusão social, étnica e de gênero superam o silêncio imposto a sujeitos colonizados? Como elas interrompem o silêncio estrutural desumanizador? Como seus corpos alcançam reapropriação e reconfiguração rompendo com a lógica colonial? A leitura que ora realizamos destaca Luamanda, Ana, Duzu e a neta Querença como vozes

dissonantes, confrontando o poder que as silenciou, e que abalam a hegemonia através de uma discursividade corpórea. Isso ocorre pela superação das definições pré-concebidas em torno do corpo negro-feminino, comumente situado fora do modelo estético branco, destinado à servidão e ao trabalho braçal. As personagens de Evaristo se autodefinem, pensam-se e repensam suas condições mesmo dentro da zona do silenciamento. Isto é, elas se contrapõem aos universalismos, afirmam suas subjetividades e assinalam que somos “corporificados, marcados e deslegitimados pela norma colonizadora” (RIBEIRO, 2019, p. 90), portanto, assumir uma voz pessoal, um corpo pessoal, uma identidade única e singular constitui modo de reivindicar humanidade, pois “[u]m sujeito que não tem esse poder de linguagem, está num nível de animal” (EVARISTO, 2019b, p. 61).

Apropriação e reconfiguração do corpo em “Luamanda”

O conto intitulado “Luamanda” registra episódios da vida de uma mulher de, aproximadamente, cinquenta anos, que passa por envolvimento passionais, autodescobertas, nostalgias e reflexões sobre sua condição de mulher emancipada. Na narrativa de Conceição Evaristo, a personagem rememora as diversas experiências amorosas que viveu. Luamanda exala sensualidade e erotismo e na viagem pelo “evento-tempo da sua vida” (EVARISTO, 2019a, p. 64) percebe que as diversas relações amorosas em que esteve envolvida possibilita a ela ter uma identidade múltipla, pois “se reconhecia e se descobria sempre” (EVARISTO, 2019a, p. 63). Luamanda não se atém à condição de amante, ela é um corpo fecundo, diferentemente da tradição literária brasileira com “personagens negras que representam mulheres infecundas” (EVARISTO, 2019b, p. 61), como Rita Baiana, Bertoleza e Gabriela. Luamanda é mãe de cinco filhos, três homens e duas mulheres e possui autoestima equilibrada:

Não, a sua pele não denunciava as quase cinco décadas que já havia vivido. As marcas no rosto, poucas, mesmo quando observadas de perto mentiam descaradamente sobre a sua idade. Nunca ninguém havia lhe dado mais de quatro décadas de vida. Um dia o lance mais

alto que ela orgulhosamente aceitara fora de 35 anos (EVARISTO, 2019a, p. 59).

A personagem pode ser vista como a representação das mulheres negras que constroem sua identidade na tensão entre o racismo e o sexismo. Percebe-se posicionamento contradiscursivo e autoafirmativo em Luamanda, quando vive com intensidade cada novo amor e sua sensibilidade de mulher apaixonada é explorada, constituindo sua subjetividade. Os encontros amorosos são momentos de fruição do próprio corpo, que assume uma posição discursiva. A relação amorosa não implica apagamento da sua individualidade, como é frequente nas mulheres inseridas em meios androcêntricos, mas experiências que afirmam sua individualidade.

Os amores, o corpo e os afetos de Luamanda são marcados por gritos que reverberam questionamentos como: “O amor dói?”, “O amor é terra morta?”, “O amor é terremoto?” (EVARISTO, 2019a, p. 60). Essas indagações, que encerram cada registro de uma experiência amorosa, retratam as reflexões feitas pela personagem diante de cada situação erótica vivenciada com indivíduos diferentes, seja ela bem-sucedida, trágica ou inconsequente. Tais indagações se situam como traço que assinala a reflexão da personagem diante de suas experiências e acentua que a identidade multifacetada de Luamanda decorre da aprendizagem possibilitada por múltiplas paixões. Isso se torna significativo porque, comumente, mulheres negras vivenciam a objetificação imposta por companheiros que as colocam fora das esferas da subjetividade, por enquadrá-las em modelos pré-determinados, como mães, esposas, cozinheiras, amantes. A objetificação situa, não raro, a mulher como aquela que provoca prazer no outro, enquanto a personagem de Evaristo se situa como a subjetividade fruidora.

Luamanda considera-se livre para viver cada amor que surge e se permite amar aquele ou aquela que estiver disposto a amá-la. Dentre os inúmeros amores vividos, porém, um deles deixou profunda cicatriz em seu corpo físico. A violência é extrema no término de um relacionamento em que o parceiro, não aceitando o rompimento, como podemos ver no fragmento abaixo, agride Luamanda fisicamente:

A vagina ensanguentada, perfurada, violada por um fino espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não soubera entender a solidão da hora da partida. E, durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma vinha misturar-se ao sangue e pus, dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso. E pior do que a dor foi a dormência de que foi atacada, em sua parte tão viva, durante meses a fio. Logo ali onde a vida se entranha e desentranha (EVARISTO, 2019a, p. 62).

O episódio reflete a violência sofrida pelas mulheres, sobretudo mulheres negras, no contexto patriarcal, logocêntrico e falocêntrico, que considera o corpo feminino como propriedade do masculino. Nos estudos pós-coloniais, inclusive, percebe-se o caráter significativo da colonização da mulher, tomada como território (BONNICI, 2009). Tanto que a lógica colonizadora patriarcal, comumente, assassina os homens, na tomada do território, enquanto as mulheres, como parte do próprio território violado, são estupradas. Fenômeno que assinala dimensões sádicas do projeto colonizador, pois a vítima tem seu corpo desapropriado, desfigurado e violentado a fim de consolidar o projeto colonialista, que trabalha por afirmar a condição do colonizador como possuidor e dominador.

A literatura de autoria feminina, frequentemente, assume pressupostos anti-colonialistas ao se opor à objetificação, às distorções, à homogeneização, à barbárie e à violência praticada pelo patriarcado. Luamanda se situa como esse sujeito pós-colonial que resiste às intromissões da ideologia masculina. Mesmo lesada no útero e na alma, tratada pelo parceiro como objeto, insiste em dizer que não é propriedade de alguém. A superação abre para mais um ciclo de renovação e o prazer, conforme demonstra o desfecho do conto, se mostra “uma via retornável” (EVARISTO, 2019a, p. 63).

Transformação, renovação e reconfiguração caracterizam os ciclos da vida de Luamanda. As etapas da vida da personagem encontram-se associadas às fases da lua, cuja influência se encontra presente em seu nome, nos ciclos de sua existência e no rosto dos seus filhos. Note-se que o nome da personagem é formado por um substantivo e um verbo, **Lua – manda**, o que pode indicar o caráter

incontinente do desejo. Segundo Chevalier e Geerbrant (2017, p. 561), a lua “simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e crescimento”. Essa dimensão simbólica, bastante vinculada à mitologia greco-latina, situa a lua interligada a deidades femininas responsáveis pela fertilidade. Tal fertilidade diz respeito tanto à fecundidade humana quanto vegetal. É comum, em diversas culturas, que deuses e deusas do amor estejam também ligados à natureza, como os mitos de Afrodite, Artémis, Eros, Ceres, Áthis, Freya, Oxum e Iansã, dentre diversas outras deidades. Desse modo, a lua encontra-se aliada a mitos eróticos e da vegetação, simbolizando que periodicidade, renovação, transformação e crescimento são fenômenos que tipificam a paixão e a natureza.

A transformação sem fim da lua faz com que ela seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida, pode representar o feminino e sua fertilidade, como visto no nome Luamanda, que remete a ligações e acontecimentos no ciclo lunar. Tais aspectos atuam na identidade da personagem, ou seja, a lua influencia, interfere, regula as ações e a fecundidade de Luamanda:

Era a lua a mostrar-se redonda no céu, Luamanda na terra se desminlinguia todinha. Era como se algo derretesse no interior dela e ficasse gotejando bem na altura do coração. Levava a mão ao peito e sentia a pulsação da vida desenfreada, louca (EVARISTO, 2019a, p. 59-60).

A rememoração de Luamanda aponta que, assim como a lua, a vida é feita de estágios e fases. Os estágios da vida, as experiências da existência pessoal são responsáveis por interferir e alterar a identidade dos indivíduos. Tal percepção revela o logro da objetificação que condiciona as pessoas a modelos e tipos fixos e estanques.

O coração de Luamanda coçou e palpitou, embora a cara da lua nem estivesse escancarada no céu. Não fazia mal, a lua viria depois. E veio, várias vezes. Lua cúmplice das barrigas-luas de Luamanda. Vinha para demarcar o tempo grávido da mulher e expulsar, em lágrimas amnióticas e sangue, os filhos: cinco. Navegação íntima de seu homem no buraco-céu aberto de seu corpo (EVARISTO, 2019a, p. 60-61).

A paixão pelo sexo mantém a intensidade da vida de Luamanda, que assume sem estigmas uma existência corpórea. A fidelidade a seu corpo, a iniciação à sexualidade e, desta vez, as barrigas-luas simbolizam a existência plena, a autorrealização mais completa. Diante disso, novas possibilidades afloram na representação da sua identidade. Ela subverte as situações hegemônicas da sexualidade da mulher negra, tomada pela ótica da animalização, para subvertê-la, poeticamente, em uma trajetória cheia de ternura, amores e descobertas emancipadoras. Luamanda é detentora da posse de seu corpo e o reconhece como objeto de seu prazer diante de seus direitos de liberdade.

Corpo e identidade, no conto, estabelecem interdependência de modo a superar a dualidade cartesiana, que opôs corpo e espírito. As experiências corpóreas da personagem possibilitam sua “franca aprendizagem” e suas reconfigurações. Luamanda estabelece interlocuções amorosas com homens e mulheres, jovens e velhos, o que enriquece o aprendizado sobre o próprio corpo e acentua a autonomia do seu corpo pós-colonial, por isso passa por constantes reinvenções identitárias.

As narrativas de **Olhos d’água** dão enfoque a uma diversidade de mulheres negras que, em contextos sociais diversos, sofrem o trauma do racismo e do sexismo, mas não se atém ou se limitam a essa realidade, pois elaboram saídas contradiscursivas a partir do próprio corpo que, antes desapropriado e controlado, adquire autonomia e passa por reconfigurações. Assim, símbolo de fecundação, Luamanda torna-se sujeito de seu corpo e de seu gozo, fenômeno reafirmado quando o prazer é encontrado com uma igual. As experiências homoeróticas de “Luamanda, Lua, companheira, mulher” (EVARISTO, 2019a, p. 59), autoconsciente de seu corpo, intensificam sua complexidade identitária. O ato sexual fora dos padrões tradicionais constitui oposição às normatizações. Tal fenômeno sinaliza, novamente, que a fruição erótica da personagem está vinculada à (re)constituição identitária:

E, quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seus, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, saudade alguma sentiu, vazio algum existiu, pois todas as fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra. O amor se

guarda só na ponta de um falo ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? (EVARISTO, 2019a, p. 61).

A dimensão corpórea assumida pela personagem Luamanda é significativa porque interroga o corpo da mulher afrodescendente diante de um contexto de desapropriação e uso dele pela lógica da objetificação e animalização. Note-se que a personagem de Evaristo empreende uma auto-interrogação do corpo e promove sua reconstrução fora da lógica hegemônica. Conforme observa Zhumthor (2000, p. 28) “[m]eu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo”. Não só um conjunto de tecidos e órgãos, mas também suporte da vida psíquica, social e institucional. Portanto, assumir o controle sobre o próprio corpo é, também, assumir lugar de fala, é empreender emancipação dos controles e ordenadores.

Luamanda supera as dicotomias homem-mulher, mãe-mulher e corpo-alma, encontra-se segura de seus desejos, reverbera nela a definição de Paul Zumthor (2000, p. 28) sobre o corpo, que para o teórico é “[d]otado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior”. Portanto, ao mirar o próprio corpo no espelho, Luamanda vê refletida a imagem de seu próprio ser, de sua história e de sua identidade. Interrogar a dimensão do corpo, diferentemente do que é preconizado pela filosofia cartesiana, constitui um modo de questionar o indivíduo em sua completude. Isso é importante porque o conto constitui o momento em que a personagem mira o espelho e seu reflexo conduz à reflexão sobre os ciclos e aprendizagens decorrentes das diversas experiências que viveu:

Não, ela não se envergonhava de seu narcisismo. Era com ele que ela compunha e recompunha toda sua dignidade. Encarou novamente o espelho e se lembrou de um poema, em que uma mulher, contemplando a sua imagem refletida, perguntava angustiada, onde é que ela deixara a sua outra face, a antiga, pois não se reconhecia naquela que lhe estava sendo apresentada naquele momento (EVARISTO, 2019a, p. 63).

A narrativa estabelece, desse modo, relação contradiscursiva com o poema “Retrato”², de Cecília Meireles, pois Luamanda se reconhece distinta da voz lírica cecilianiana, que reitera a cisão entre corpo e alma e a ausência de comunicação entre eles. A protagonista vê sua face refletida no espelho, envereda pelas experiências que viveu e, parodiando o poema, percebe que a mudança apresentada nos “cabelos brancos sobre o rosto negro” (EVARISTO, 2019a, p. 64), significa um longo percurso que constituiu seu corpo-identidade, por isso não se sente perdida. Se na composição de Cecília o tom é melancólico, pesaroso e angustiado, porque a voz lírica reconhece que a juventude se esvaiu, no conto de Evaristo a personagem se orgulha dos cabelos brancos que acumulou. Portanto, a presença do espelho no conto implica não em desnorteio ou autocensura, mas forma de autoafirmação, de confirmação de sua autoestima elevada, de sua identidade instituída, que passou por diversos estágios que promoveram reconfigurações em todo seu ser.

“Ana Davenga”: corpos que se (inter)comunicam

Ana Davenga, do conto homônimo, diferentemente de Luamanda, que viveu vários amores e, até mesmo, os não amores, encontra-se vinculada a um único parceiro. Evaristo apresenta na narrativa a sensualidade de Ana seduzindo e provocando Davenga e humanizando o contexto das comunidades periféricas.

O corpo de Ana estabelece relação discursiva com o mundo. Primeiramente com Davenga que, temido e violento, torna-se suscetível e sob domínio do corpo de Ana. A sensualidade do corpo da mulher, que conquistara o amante num movimento de dança de terreiro, hipnotiza-o, leva-o ao delírio e, por fim, às lágrimas:

Nuzinho. Bonito o Davenga vestido com a pele que Deus lhe deu. Uma pele negra, esticada, lisinha, brilhosa. Ela mal fechava a porta e se abria para o seu homem. Davenga! Davenga! E aí acontecia o que ela

² “Eu não tinha este rosto de hoje,/ assim calmo, assim triste, assim magro,/ nem estes olhos tão vazios,/ nem o lábio amargo.// Eu não tinha estas mãos sem força,/ tão paradas e frias e mortas;/ eu não tinha este coração/ que nem se mostra.// Eu não dei por esta mudança,/ tão simples, tão certa, tão fácil:/ - Em que espelho ficou perdida/ a minha face?” (MEIRELES, 1983, p. 63-64).

não entendia. Davenga que era tão grande, tão forte, mas tão menino, tinha o prazer banhado em lágrimas. Chorava feito criança. Soluçava, umedecia ela toda. Seu rosto, seu corpo ficavam úmidos das lágrimas de Davenga. E todas as vezes que ela via aquele homem no gozo-pranto, sentia uma dor intensa (EVARISTO, 2019a, p. 23).

A sedução exercida pelo corpo de Ana sobre Davenga inicia-se quando ele a vê pela vez primeira: “Quando Davenga conheceu Ana em uma roda de samba, ela estava ali, faceira, dançando macio. Davenga gostou dos movimentos do corpo da mulher. Ela fazia um movimento bonito e ligeiro com a bunda” (EVARISTO, 2019a, p. 24). E, assim, a figura de Ana, sensual, rebolando, girando sobre si mesma, evoca o símbolo de movimento, vida, alegria, e remete, por meio da coreografia do corpo e do balanço do samba, à dança africana que, realizada em círculo, mais do que uma expressão artística, trata-se de um poderoso meio de comunicação, é um ritual religioso: “Ela lhe lembrava uma bailarina nua, tal qual a que ele vira um dia no filme da televisão. A bailarina dançava livre, solta, na festa de uma aldeia africana” (EVARISTO, 2019a, p. 25). O corpo de Ana se comunica com a ancestralidade africana, como num ritual sagrado, por isso se revela a Davenga.

Tal fenômeno permite perceber que, se Luamanda se localiza como um corpo contradiscursivo, autônomo e emancipado, Ana, localizada no espaço mais silenciado da sociedade, sobretudo no que concerne à mulher negra, entabula comunicação com o mundo, com o passado africano e, particularmente, com seu amante através dos movimentos do seu corpo, que “dança macio” (EVARISTO, 2019a, p. 25). Note-se que a comunicação estabelecida entre Ana e Davenga não é verbal, mas gestual: “Só quando a bateria parou foi que Ana também parou e se encaminhou com as outras para o banheiro. Davenga assistia a tudo. Na volta ela passou por ele, olhou-o e deu-lhe um largo sorriso” (EVARISTO, 2019a, p. 25). Através do balanço sensual do seu corpo nos movimentos da dança e do sorriso, Ana seduz Davenga e com ele dialoga. O sorriso largo é o centro desse diálogo sem palavras. A interlocução avança quando Ana incorpora o nome do amante ao seu, estabelecendo um vínculo ao ponto de um estar no outro: “Ela queria a

marca do homem dela no seu corpo e no seu nome” (EVARISTO, 2019a, p. 27).

O silêncio impera na relação de Ana e Davenga, no entanto, a comunicação se faz pelos gestos e pela intuição. Embora Davenga não comunique à companheira que tipo de trabalho exerce, “Ana sabia bem qual era a atividade de seu homem” (EVARISTO, 2019a, p. 26). Além disso, é importante destacar outro corpo comunicativo nessa narrativa, pois o conto denuncia que “favela” e “bandido” são construções da agenda colonial, um valor excludente internalizado pelos meios midiáticos e a sociedade filistina. Conceição Evaristo quebra com tais paradigmas, evita reproduzir a outremização e humaniza os indivíduos e o grupo. Assim, encontra-se o emprego de expressões como “comunidade”, “companheiros de Davenga”; o barraco onde Ana reside era o espaço que “guardava gente e felicidades” (EVARISTO, 2019a, p. 29) e a “atividade” exercida por Davenga não é nomeada³. Ana e Davenga resistem à domesticação e assumem uma identidade cultural, ela opta por estabelecer uma aliança corpórea e afetiva com o amante; enquanto ele é o chefe dos companheiros, o homem forte e viril, porém frágil nos braços da mulher amada, o que também indica uma aliança diversa com a estabelecida com o mundo. Davenga elimina Maria Agonia justamente por ela atentar contra sua identidade ao tomá-lo como objeto de prazer: “Vê só se ela, crente, filha de pastor, instruída, iria deixar tudo e morar com um marginal, com um bandido?” (EVARISTO, 2019a, p. 28).

No desfecho trágico do conto, o silêncio e o anonimato do corpo de Ana encontra, ainda, um modo de se comunicar com o mundo. Diante da metralhadora do policial que aponta para ela, “se encolheu levando a mão na barriga, protegendo o filho, pequena semente, quase sonho ainda” (EVARISTO, 2019a, p. 30). O gesto de Ana Davenga pode ser

³ Vale lembrar que no conto “Os amores de Kimbá”, quando a personagem central deixa de ser conhecida por Zezinho, após ser nomeado de Kimbá, “apelido de um amigo rico” (EVARISTO, 2019a, p. 87), passa a viver um conflito identitário e nomeia a região onde vivia de “favela”. Assim, “Zezinho cresceu solto pelos becos do morro” (EVARISTO, 2019a, p. 89), enquanto Kimbá vive a tentação de “[d]eixar a favela” (EVARISTO, 2019a, p. 92). Esse detalhe indica que Kimbá passou pelo agenciamento colonialista, assumiu a lógica do poder hegemônico, o que não impede que sofra a exclusão e a objetificação no espaço dominante onde passa a transitar.

interpretado como um dos modos de tomada de voz dos excluídos. Michelle Perrot (2003, p. 26) percebeu que o século XX assistiu a uma revolução em termos de rompimento do silêncio em torno do corpo feminino. Entretanto, a autora ressalta que muitos outros silêncios continuam a recobrir “os sofrimentos do corpo da mulher no mundo”, o que leva à conclusão de que “[s]ão muitos os gritos na noite das mulheres”.

Quando Ana Davenga morre “ali na cama, metralhada, protegendo com as mãos um sonho de vida que ela trazia na barriga” (EVARISTO, 2019a, p. 30), o corpo da personagem exterioriza um grito agônico da mazela dos oprimidos, ela exterioriza e denuncia, num último clamor, os modos de apagamento, silenciamento e anulação dos excluídos por meio do gesto de autodefesa, o que mostra que seu silêncio é estratégico. O episódio demonstra, ainda, que a invisibilidade é genocida, pois “[o]s noticiários depois lamentavam a morte de um dos policiais de serviço” (EVARISTO, 2019a, p. 30), mas emudeceram sobre a morte de uma mulher negra grávida, impiedosamente metralhada, fato presente cotidianamente no Brasil, que une o assassinato físico ao simbólico. Maria Agonia, em contrapartida, pelo que a narrativa sugere era uma mulher branca de classe média, teve seu desfecho trágico registrado na manchete dos jornais: “Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas. Tinha ao lado do corpo uma Bíblia. A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus” (EVARISTO, 2019a, p. 28). A invisibilidade de Ana, acentuada pela visibilidade de Maria, configura um esquecimento estratégico que denuncia mais um caso de discriminação racial e social, um dos efeitos perversos da bio-necropolítica.

De Duzu para Querença: “o lixo vai falar”

Na narrativa “Duzu-Querença”, a denúncia sobre o apagamento do corpo da mulher negra é mais intenso. No entanto, esse corpo supera o silenciamento pelo devaneio e pela esperança de que as novas gerações (a neta) possam reconfigurar a localização da condição negro-feminina no espaço social. O título do conto, que parece inicialmente designar uma só personagem, associa duas figuras, a avó Duzu, marcada pela exploração do seu corpo, e a neta Querença, duplo de Duzu, não porque

irá perpetuar um histórico de desapropriação do corpo, a menina é o duplo por oposição, promessa de mudança da história de seu povo e possibilidade de “reinventar a vida, encontrar novos caminhos” (EVARISTO, 2019a, p. 36-37).

A narrativa se inicia com Duzu em idade avançada, na porta de uma igreja, em estado de mendicância, lambendo os dedos dos últimos restos de comida. A voz narradora refaz o itinerário da vida da personagem desde sua chegada à cidade até os instantes finais de sua trajetória. A mudança geográfica, juntamente com a família, não é bem-sucedida, embora o pai de Duzu carregasse “nos atos a marca [d]a esperança” (EVARISTO, 2019a, p. 32). Por razões não totalmente informadas, a menina Duzu se perde da família e passa a residir no prostíbulo de D. Esmeraldina.

O pai de Duzu havia seguido para a cidade com a família em busca de melhores condições de vida. Realidade muito comum aos imigrantes de regiões subdesenvolvidas do Brasil, que buscam trabalho e estudo para os filhos no Sul e no Sudeste do país. No entanto, o deslocamento resulta, frequentemente, em decorrência da ausência de políticas públicas que atendam a esse contingente, nos bolsões de miséria e na formação de grupos excluídos do sistema capitalista. A menina, diante do contexto de privações, é levada para a prostituição. A narrativa aborda a violência, os abusos sexuais, psicológicos e físicos a que a personagem é exposta.

Lúcia Castelo Branco e Ruth Brandão (2004, p. 45), no livro *A mulher escrita*, ao referirem-se à conhecida personagem do romance *Lucíola*, de José de Alencar, apontam o deslocamento identitário da mulher prostituída: “Criatura marginalizada, ela agora não pertence nem à sociedade de onde veio, nem à sociedade que frequenta como cortesã, exclusivo objeto de sexualidade”, isto é, a prostituta está dentro, porém fora da sociedade, pois não transita em espaços tradicionais do meio social, ela se torna um corpo carente de autonomia, exposto, encenado, explorado, mas de lábios cerrados, como uma escultura, situa-se como uma forma desapropriada, “um corpo reduzido ao silêncio da figuração muda” (PERROT, 2003, p. 15).

Duzu, ocupando um espaço marginal, cuja voz é abafada, reprimida e silenciada pelo espaço que é obrigada a ocupar, torna-se objeto de exploração sexual, fonte de lucro para a dona do bordel e os

cafetões. São diversos os elementos que reafirmam a exclusão da personagem: mulher, negra, imigrante, criança e, por fim, prostituta. A menina inocente, ao chegar ao prostíbulo, tenta descobrir onde realmente se encontra. No processo de assimilação da nova realidade, a personagem faz indagações e observa o novo território que lhe apresenta situações desconhecidas para uma criança: “A moça do quarto estava dormindo. Em cima dela dormia um homem. Duzu ficou confusa: por que aquele homem dormia em cima da moça? (EVARISTO, 2019a, p. 34). Dessa forma, Duzu (re)conhece seu novo espaço e se integra a ele.

A casa que abriga meninas determina, por fim, o caminho que Duzu irá atravessar, pois nela se torna refém da prostituição. A narrativa conduz o leitor a perceber que a personagem nunca teve escolhas, ela é compelida à função de profissional do sexo, pois presencia, cotidianamente, as cenas sexuais antes mesmo de entender porque homens e mulheres agem assim. A menina passa a ser alvo dos assédios dos homens que frequentam a casa:

E foi no entrar-entrando [nos quartos] que Duzu viu várias vezes homens dormindo em cima das mulheres. Homens acordados em cima das mulheres. Homens mexendo em cima das mulheres. Homens trocando de lugar com as mulheres. Gostava de ver tudo aquilo tudo. Em alguns quartos a menina era repreendida. Em outros, era bem-aceita. Houve até aquele quarto em que o homem lhe fez um carinho no rosto e foi abaixando a mão levemente (EVARISTO, 2019a, p. 33).

Sem entender o que acontecia, Duzu continua trabalhando na casa, transitando pelos quartos, e sua curiosidade a incita às cenas de sexo que visualizava. Até que “[u]m dia o homem estava deitado nu e sozinho. Pegou a menina e jogou na cama. Duzu não sabia ainda o ritmo do corpo, mas, rápida e instintivamente, aprendeu a dançar” (EVARISTO, 2019a, p. 33). Essa cena reflete a própria condição de mulheres negras, cujos corpos são lidos como objetos de desejo, como território colonizável e colonizado, resultando no rompimento da inocência como o divisor em sua vida, impondo o apagamento, o silenciamento e a exclusão social. A menina Duzu, silenciada desde criança, é uma personagem que representa a condição subalternizada da

mulher negra. O subalterno, conforme esclarece Spivak (2010), é o sujeito destituído de representatividade, pertencente às camadas mais baixas da sociedade, que sofre a exclusão do mercado, sendo destituído de representação política e legal, portanto, fora do estrato dominante. Dessa forma, a menina Duzu não tem espaço para constituir livremente sua identidade, nem condições de se impor contra a exploração de seu corpo por parte dos membros plenos do estrato social dominante.

Djamila Ribeiro (2019), citando um diagnóstico de Simone de Beauvoir em relação à submissão e à dominação, destaca,

sobre a categoria gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina a um papel de submissão que comporta significações hierarquizadas (RIBEIRO, 2019, p. 35)

Michelle Perrot (2003, p. 13) nota, por sua vez, que o silenciamento histórico das mulheres pesa, primeiramente, sobre o corpo, condicionado ao anonimato, à reprodução e ao gozo dos homens, situação mais intensa, conforme reitera Ribeiro (2019), no caso das mulheres negras. Portanto, “esse corpo exposto, encenado, continua opaco. Objeto do olhar e do desejo, fala-se dele. Mas ele se cala. As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade” (PERROT, 2003, p. 13). Os sentimentos e desejos da menina Duzu inexistem e a condução ao prostíbulo sentencia seu destino de miséria e invisibilidade, de sujeito sempre agenciado pelo poder externo.

Sandra Regina Goulart Almeida (2014) destaca que, para Spivak,

o processo de autorrepresentação do sujeito subalterno também não se efetua, pois, o ato de ser ouvido não ocorre. Ao concluir que o subalterno não pode falar, Spivak vai além de uma mera resposta objetiva a essa pergunta (ALMEIDA, 2014, p. 16)

Com isso, a teórica problematiza a estrutura social que até mesmo propõe que a fala do subalterno e do colonizado sofra a intermediação teórica da voz do intelectual ocidental, o que confirma a

exclusão dos sujeitos. É exatamente o que ocorre com Duzu, pois a ausência de poder a silencia, ela se torna alvo da objetificação pela sociedade, que considera a mulher prostituída inconstante, desregrada e promíscua. Entretanto, para desestabilizar essa lógica, a neta surge, no final do conto, como possibilidade de alcançar autorrepresentação, modificando a estrutura social.

No caso das mulheres afro-brasileiras, conforme destaca Lélia Gonzalez (1984, p. 225), os estereótipos que naturalizam sua exclusão são responsáveis por inseri-las “na lata de lixo da sociedade”, posto que “irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice” e predisposição para o crime, segundo as fantasias da branquitude, são características naturais de pessoas negras. Tais estereótipos condicionam a mulher negra à função de cozinheira, faxineira, servente, prostituta ou mãe preta. O mito carnavalesco da mulata, ainda de acordo com Gonzalez, oculta o outro lado da vida cotidiana da mulher afrodescendente, pois a deusa do carnaval é também a empregada doméstica, cujo engendramento se faz a partir da figura da “mucama permitida” (GONZALEZ, 1984, p. 225). Por razões sexistas, racistas e classistas, o subalterno é tomado como incapaz de passar pela mobilidade social, por ser identificado a um corpo sem mente, não predisposto à reflexão intelectual. Nesse sentido, bell hooks argumenta:

Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente (hooks, 1995, p. 469).

As reflexões de bell hooks apontam que, como herança colonial e escravocrata, as representações globais das mulheres negras continuam vinculadas ao trabalho doméstico e às funções que demandam o emprego do corpo, conseqüentemente, surge a fantasia que assevera uma indisposição delas para o trabalho intelectual. A análise de hooks, assim como a de Gonzalez, questiona não só o estereótipo, mas a própria representação dicotômica corpo-mente, que tende a enegrecer

o corpo e embranquecer o pensamento. No caso da “neurose cultural brasileira”, que insiste em reafirmar o mito da democracia racial, a afirmação da dimensão corpórea dos indivíduos negros em oposição à dimensão espiritual da branquitude incomoda Lélia Gonzalez (1984, p. 231) a ponto dela ironizar: “Pelo exposto, a gente tem a impressão de que branco não trepa, mas comete ato sexual e que chama tesão de necessidade”. A autora destaca, entre os intérpretes do Brasil, a reiterada tendência em negar a humanidade das mulheres negras, objetificadas ao ponto de serem tratada como “objeto de saber”. hooks (1995, p. 476), por sua vez, questiona o isolamento comunitário do intelectual e a sociabilidade exigida das mulheres negras, destinadas ao trabalho doméstico, e conclui que no processo de descolonização das mentes “o trabalho intelectual pode nos ligar a um mundo fora da academia, aprofundar e enriquecer nosso senso de comunidade”, resultando em “um trabalho intelectual insurgente”. Atitude muito presente na atuação das intelectuais negras pós-coloniais, como Lélia Gonzalez, bell hooks e Conceição Evaristo. O ativismo político forma uma comunidade de resistência e coalizão quando a reflexão intelectual penetra e transita por diversas esferas da sociedade, resultando em transformações sociais e políticas.

Nesse sentido, as autoras retomadas buscam a superação de um ideal caro à cultura ocidental, que separou, categoricamente, corpo e mente. No conto de Evaristo, a menina Duzu é um corpo explorado e, em silêncio, inconsciente do que está acontecendo, aceita o que lhe é determinado em troca da possibilidade de sobrevivência:

Duzu morou ali muitos anos e de lá partiu para outras zonas. Acostumou-se aos gritos das mulheres apanhando dos homens, ao sangue das mulheres assassinadas. Acostumou-se às pancadas dos cafetões, aos mandos e desmandos das cafetinas. Habitou-se à morte como uma forma de vida (EVARISTO, 2019a, p. 34).

No decorrer da narrativa, Duzu vivencia todos os dilemas da mulher objetificada, marginalizada e invisibilizada na casa de prostituição. Porém, conscientiza-se aos poucos da desigualdade de direitos que vive perante a sociedade. Como a personagem pode assumir

voz rumo à superação dessa condição? O que evidencia uma primeira saída é o retorno ao morro e a proximidade dos netos:

Dentre os seus netos três marcavam assento maior em seu coração. Três netos lhe abrandavam os dias. Angélico, que chorava porque não gostava de ser homem. Queria ser guarda penitenciário para poder dar fuga ao pai. Tático, que não queria ser nada. E a menina Querença que retomava sonhos e desejos de tantos outros que já tinham ido... (EVARISTO, 2019a, p. 34).

Os netos que abrandavam a velhice de Duzu, contudo, sucumbem às contingências. Angélico se encontra vinculado à marginalidade do pai e Tático é assassinado por um grupo de inimigos. A morte do neto, de apenas treze anos, é responsável pela evasão final de Duzu que, cansada de acumular dores, “deu de brincar de faz de conta. E foi aprofundando nas raias do delírio” (EVARISTO, 2019a, p. 35). A loucura, o delírio e a evasão figuram na narrativa como as únicas saídas para a vida de privações, violências e degradações. Pelo devaneio, pela fuga da realidade a personagem encontra conforto, materializando a expressão, em tom proverbial, que consta no início do conto: “Se as pernas não andam, é preciso ter asas para voar” (EVARISTO, 2019a, p. 32). Duzu, impossibilitada de transitar plenamente pela realidade, limitadora e opressiva, entrega-se ao devaneio, adquire asas e empreende o último voo, o que resulta no desfecho que apazigua o sofrimento:

Duzu olhou em volta, viu algumas roupas no varal. Levantou com dificuldades e foi até lá. Com dificuldade maior ainda, ficou nas pontinhas dos pés abrindo os braços. As roupas balançavam ao sabor do vento. Ela, ali no meio, se sentia como um pássaro que ia por cima de tudo e de todos. Sobrevoava o morro, o mar, a cidade. As pernas doíam, mas possuía asas para voar. Duzu voava no alto do morro. Voava quando perambulava pela cidade. Voava quando estava ali sentada à porta da igreja. Duzu estava feliz. Havia se agarrado aos delírios, entorpecendo a dor. E foi se misturando às roupas do varal que ela ganhara asas e assim viajava, voava, distanciando-se o mais possível do real (EVARISTO, 2019a, p. 35).

Os devaneios pelos quais a personagem adentra são, pelo que tudo indica, remanescentes da dor que, nesse momento, prenuncia a morte. Aliada a suas memórias, encontra saída para a ausência de direitos e a exclusão no sonho e na fantasia libertadora. A coreografia dos lençóis em sua dança pelo ar toma o corpo e a mente de Duzu, que carrega um histórico de frustrações. Trata-se de uma espécie de resposta do corpo constantemente violentado, que se entrega a “uma época em que o sofrer era proibido” (EVARISTO, 2019a, p. 35). O corpo subalternizado, violentado e marginalizado de Duzu, em sua alucinação, cria asas e no voo que empreende acredita experimentar pela primeira vez a liberdade.

É importante notar, ainda, que o devaneio da velha Duzu recupera os antepassados da personagem, igualmente inseridos num contexto de exclusão social, que reverbera na neta Querença, menina de treze anos cujo nome designa promessa:

Menina Querença, quando soube da passagem da Avó Duzu, tinha acabado de chegar da escola. Subitamente se sentiu assistida e visitada por parentes que ela nem conhecera e de quem só ouvira contar as histórias. [...]. Querença desceu o morro recordando a história de sua família, de seu povo. Avó Duzu havia ensinado para ela a brincadeira das asas, do voo (EVARISTO, 2019a, p. 36).

Os sonhos de Querença, desse modo, passam a ser alimentados pelos ensinamentos da avó e a formação escolar surge como possibilidade de ter um destino diferente dos antepassados e do primo Tático. Em Querença ecoam os anseios do pai de Duzu, que “queria caminhar para o amanhã” (EVARISTO, 2019a, p. 32) e cujos atos eram marcados pela esperança. Nela repercute, ainda, as aspirações pela cidadania de toda uma genealogia afrodescendente (Alafaia, Kiliã, Babmene) e a fantasia da avó, que emergiu como última saída para a libertação de um corpo marcado pela violência e a exploração:

Querença olhou novamente o corpo magro e a fantasia da avó. Desviou o olhar e entre lágrimas contemplou a rua. O sol passado de meio-dia estava colado no alto do céu. Raios de luz agrediam o asfalto. Mistérios coloridos, cacos de vidro – lixo talvez – brilhavam no chão (EVARISTO, 2019a, p. 37).

Querença se situa no desfecho do conto como promessa de reinventar o percurso da avó, continuar a infância de Duzu precocemente interrompida, porque encontra-se nela a construção de uma identidade subjetiva, que assume o trabalho intelectual sem que ele esteja separado da política cotidiana. O corpo magro da avó, explorado e domesticado, lixo social determinado pela lógica da dominação, incomoda a menina ao ponto dela desviar os olhos da dura realidade. Ao mirar a rua, a paisagem divisada é bastante significativa: sol, asfalto, cacos de vidro que são restos de lixo, mas brilham no chão. Parece que o exterior sofre a projeção do interior, novamente reafirmando a suspensão da dualidade matéria-espírito. Querença, neta do lixo, parte do lixo, identificada aos cacos brilhantes de vidro, em sua fragilidade sinaliza projeção para uma nova ordem: “Estava estudando, ensinava as crianças menores da favela, participava do grupo de jovens da Associação de Moradores e do Grêmio da Escola” (EVARISTO, 2019a, p. 37).

Na atitude da menina Querença ecoa a advertência de Gonzalez (1984, p. 225): “assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa”, e reflete a compreensão de hooks (1995, p. 466) de que a vida intelectual não precisa estar divorciada da vida comunitária, pois “o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passariam de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes”. O corpo frágil de Querença, a despeito de sua vulnerabilidade, assume um discurso poderoso que conduz à possibilidade de descolonização do afrodescendente.

Considerações finais

Observa-se que os corpos falam – no sentido proposto por Gonzalez (1984) – nos contos de Conceição Evaristo, em especial, nas três narrativas aqui abordadas. Em “Luamanda”, a protagonista revela-se uma mulher com identidade complexa, decorrente do seu corpo emancipado que faculta reformulações de sua identidade. Ana Davenga, mesmo diante das contingências sociais, vive a plenitude do encontro do seu corpo com outro corpo que o complementa, é também pelo corpo

que estabelece comunicação com o mundo e denuncia a invisibilidade genocida. Duzu, estuprada ainda na infância e envolvida no mundo da prostituição, a princípio, sem consciência do mundo em que se encontra, se reinventa por meio dos sonhos, do devaneio e da divagação, possibilitando à neta Querença divisar outros caminhos rumo à superação da subalternidade. Os três contos sinalizam a superação do dualismo corpo-mente, por identificar no corpo a representação do próprio ser, uma unidade indissolúvel. O protagonismo do corpo implica na humanização das mulheres negras por dar-lhe visibilidade e estabelecer uma reflexão importante para a cultura amefricana-brasileira, por demonstrar que descolonizar a mente equivale a descolonizar o corpo.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio. In: SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 07-21.

ARAÚJO, Roselene Cardoso. **As imagens da mulher afro-brasileira em Olhos d'água, de Conceição Evaristo**. Goiânia. 2020. 83f. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, PUC-GO.

BONNICI, Thomas. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: Eduem, 2009.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CHEVALIER, Jean; GEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2019a.

EVARISTO, Conceição. A autora do ano. Entrevista concedida a Pedro Henrique França. **Marie Claire**. Novembro, 2019b, p. 58-63.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Rio de Janeiro, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HOOKS, bell. Intelectuais negras. **Geledés**, ano 3, 1995. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2020.

MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 13-27.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Recebido em: 27 de agosto de 2020

Aceito em: 02 de dezembro de 2020

ALÉM DOS QUARTOS: COLETÂNEA ERÓTICA FEMINISTA NEGRA LOUVA DEUSAS: A CONSTRUÇÃO DO CORPO NEGRO POR POETAS NEGRAS

*ALÉM DOS QUARTOS: COLETÂNEA ERÓTICA FEMINISTA NEGRA
LOUVA DEUSAS: THE CONSTRUCTION OF THE BLACK BODY BY
BLACK FEMALE WRITERS*

*ALÉM DOS QUARTOS: COLETÂNEA ERÓTICA FEMINISTA NEGRA
LOUVA DEUSAS: LA CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO NEGRO POR
POETAS NEGROS*

*Raissa Lauana Antunes da SILVA**

Resumo: A produção poética, historicamente, é um espaço ocupado por homens, principalmente homens brancos. O discurso patriarcal e etnocêntrico regeu durante anos o que hoje consideramos como o cânone da poesia, evidenciando um único tipo de construção, uma única visão de mundo. Com o passar dos séculos, a poesia feminina foi adentrando esse espaço, tornando a composição poética mais inclusiva e repleta de representações. Com isso, a mulher passou a ser vista, não apenas por meio da construção poética de homens, mas também de suas próprias construções. Entretanto, quando falamos da mulher negra, pouco percebemos a existência de poemas que a trazem como alguém com subjetividade e desejos. Buscando contradizer essas narrativas pré-estabelecidas, o presente artigo tem por objetivo apresentar a antologia poética **Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra Louva Deusas** publicada em 2015 pelo Louva Deusas: Coletivo Feministas Negras. Este artigo tem como motivação a apresentação de novas possibilidades de se fazer poesia, pensando no corpo feminino negro a partir da subjetividade da mulher preta e da coletividade social que a cerca.

Palavras-chave: Corpo negro; Erotismo; Sexualidade; Desejo.

Abstract: Historically, poetic production is a space occupied by men, mainly white men. Patriarchal and ethnocentric discourse ruled for years what today is considered the canon of poetry, evidencing a single type of construction, a single view of the world. Over the centuries, female poetry has entered this space, making the poetic composition more inclusive and full of representations. With that, the woman came to be seen, not only through the poetic construction of men, but also through her own constructions. However, when we talk about the black woman, we hardly notice the existence of poems that bring her as someone with subjectivity and desires. Seeking to contradict these pre-

* Mestranda em Teoria da Literatura pela PUC-RS e Bolsista CNPq. Contato: rlauana5@gmail.com.

habitual narratives, this article aims to present a poetic anthology **Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra Louva Deusas**, published in 2015 by Louva Deusas: Coletivo Feministas Negras. This article is motivated by the presentation of new possibilities of making poetry, thinking about the black female body from the subjectivity of the black woman and the social collectivity that surrounds her.

Keywords: Black body; Eroticity; Sexuality; Desire.

Resumen: Históricamente, la producción poética es un espacio ocupado por hombres, principalmente hombres blancos. El discurso patriarcal y etnocéntrico gobernó durante años lo que ahora consideramos el canon de la poesía, mostrando un solo tipo de construcción, una sola cosmovisión. A lo largo de los siglos, la poesía femenina ha entrado en este espacio, haciendo la composición poética más inclusiva y llena de representaciones. Con eso, la mujer pasó a ser vista, no solo a través de la construcción poética del hombre, sino también a través de sus propias construcciones. Sin embargo, cuando hablamos de la mujer negra, apenas notamos la existencia de poemas que la traen como alguien con subjetividad y deseos. Buscando contradecir estas narrativas preestablecidas, este artículo tiene como objetivo presentar la antología poética **Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra Louva Deusas**, publicada en 2015 por Louva Deusas: Coletivo Feministas Negras. Este artículo está motivado por la presentación de nuevas posibilidades de hacer poesía, pensando en el cuerpo de la mujer negra desde la subjetividad de la mujer negra y la colectividad social que la rodea.

Palabras clave: Cuerpo negro; Erotismo; Sexualidad; Deseo.

Introdução

Escrever e ler sobre o corpo é pensar no que está expresso no texto e também nas sensações que este provoca. É permitir um momento de maior conexão com nós mesmas, o qual pode ser possibilitado pela poesia. No entanto, ao focar meus estudos na produção poética, deparei-me com uma visão de corpo que me é estranha, distante, que não comporta por completo o meu corpo e o corpo de outras pessoas negras que conheço, que não evidencia a essência desses corpos belos e díspares. Tomando tal fato como base, justifico, inicialmente, que este artigo será pessoal, em algum nível. Será, de certa forma, uma amostra do que é a representação do corpo da mulher negra na literatura considerada canônica e do que pode ser por meio da poesia afrofeminina, pois, pensar o corpo da mulher negra e a representação do corpo da mulher negra, mais especificamente, é algo complexo dentro

da produção poética. Por isso, os poemas eróticos analisados no presente artigo constituem um ato político de resistência, que segundo Rocha, Melo e Santos (2019, p. 362):

são, em si, estéticas de resistências que se opõem à excessiva formalização, ao dualismo esquemático e à razão instrumental, rompendo, assim, com a referência única – o homem, branco, heterossexual – para questionarem sobre a diferença na multiplicidade, a partir de múltiplas identificações.

Entretanto, para analisarmos esta renovação ocorrida graças ao feminismo negro, devemos considerar que, historicamente, o corpo negro vem sendo desabilitado de qualquer subjetividade, de qualquer desejo, de qualquer eroticidade. Esses corpos animalizados, vistos como não-pessoas, foram estigmatizados como seres sem qualquer direito de posse sob seus próprios corpos e seus próprios desejos. Restritos ao trabalho braçal, à procriação e ao trato com a casa grande, eram e ainda são reduzidos a não-pessoas, sem conhecimento de suas subjetividades ou de suas vivências diárias.

A partir dessa política de deslegitimação desses corpos, implantou-se no imaginário social a animalização e exarcebada sexualização de mulheres negras. Essas narrativas determinadas para corpos negros femininos se dividiam de acordo com a ideia subjacente “Branca para casar, mulata para foder e negra para trabalhar” (FREYRE, s/d, p. 48), criando um imaginário social estereotipado. Às mulheres consideradas “mulatas”, negras com características mescladas entre negros e brancos, cabia-lhes, muitas vezes, o papel de mucamas. Essas serviam como objetos de práticas sexuais por seus senhores e de práticas de tortura por suas sinhás. Às negras, delegava-se o papel de seres animalizados, algumas procriadoras de mais indivíduos a serem escravizados, outras restritas aos trabalhos das cozinhas e dos campos.

Essas narrativas produzidas ao longo de nossa literatura construíram um imaginário para o corpo negro, que não era nada mais além do que o que os dominadores desejassem que fossem, narrativas que se perpetuam até hoje, pois, como afirma hooks “[...] essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente.” (HOOKS, 1995, p. 469).

Pensando na necessidade de reformulação dessas narrativas, percebi que analisar poemas, fora da literatura canônica, sobre o corpo e a sexualidade da mulher negra seria um trabalho apropriado para o atual momento em que, frequentemente, vemos corpos negros tratados muitas vezes sem qualquer sentimento, em que a morte ou o abuso desses indivíduos significa apenas uma estatística. Seguindo essa premissa, Mbembe (2014) dirá que reconstruir suas próprias histórias e seus próprios corpos é reformular o negro, assim como as demais sociedades e os demais sujeitos. A moralidade é a base para essa reconstrução, que se baseará em princípios de segregação, de violência e de terror racial para evidenciar a presença de seres complexos.

A partir disso, procurei por coletâneas de poemas que evidenciassem a reconstrução da sexualidade da mulher negra, de seu corpo e de sua essência, a fim de reforçar a necessidade de pensarmos o corpo negro na literatura. Feita a pesquisa, encontrei poemas produzidos pelo Coletivo Louva Deusas, o qual desenvolveu, entre suas diversas edições, a Coletânea **Além dos quartos: coletânea erótica negra Louva Deusas** (2015). Essa coletânea, organizada por 41 escritoras e 11 desenhistas feministas negras, apresenta novas possibilidades de versificação sobre o corpo negro. O trabalho do coletivo mantém-se a partir de financiamentos e empenhos das próprias escritoras, as quais buscam perceber e conceber a mulher negra na poesia como proprietária da sua sexualidade, extrapolando as perspectivas de constituição de cada mulher impostas pelo racismo e pela coisificação do sujeito. Para fundamentar teoricamente a desconstrução possibilitada por esses poemas, trarei as vozes de Isaldinha Nogueira, Bell hooks, Miriam Alves, Conceição Evaristo e Audre Lorde, em conjunto com artigos produzidos sobre a temática apresentada.

O corpo da mulher negra na poesia branca

Isaldinha Nogueira (1999), em seu texto **O corpo da mulher negra**, propõe a visão do corpo como um signo construído pelos sistemas sociais que o cercam, ou seja, determinado pela sociedade em que está inserido. Analisar um corpo nada mais é do que analisar uma sociedade. Entretanto, devemos sempre pensar sobre qual corpo estaremos analisando. Como esse corpo será visto pela sociedade? Qual

a leitura que o social fará sobre ele? Essas são questões inquietantes que passam a cabeça de diversos críticos das mais variadas áreas.

Podemos conceber que analisar o corpo em um texto poético é perceber a tensão existente entre sociedade e corpo representado. É ir além do que está posto, é relacionar e pensar no contexto que cerca o sujeito representado, uma vez que

O poema se nutre da linguagem viva de comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas. O poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se depara com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira (PAZ, 1982, p. 50).

A partir dessa visão imbricada entre poesia e sociedade, feita por Paz, percebemos que o eu lírico não falará apenas do subjetivo, mas também do corpo como coletivo social. Falar de si será exteriorizar a si, ao outro, a nós. O poema revelará o eu que escreve e seu entorno. Logo, é notável como essa visão do corpo está interligada com a poesia e com a sociedade, as quais, comumente, representaram mulheres negras como

a mãe preta, perfil da generosa mãe-de-leite, sempre sorridente e amável, sempre alimentando e ninando a criança branca; a empregada doméstica, uma espécie de força bruta assexuada, de rosto indiferenciado, na função reificada de objeto do lar; e a insinuante mulata, corpo erotizado em excesso, objeto dos desejos "ocultos" do homem branco (SALES, 2017, s/p.).

Entre os poetas brasileiros que, em seus poemas, abordaram especificamente o corpo negro, temos Gregório de Matos, Castro Alves, Olavo Bilac, Jorge de Lima. Em todas as produções poéticas desses escritores, observa-se a composição de imagens e de corpos, regidos por terceiros. A partir de seus períodos específicos, esses poemas desenvolveram ideias sobre os corpos femininos, não apenas de mulheres brancas, mas também de mulheres negras, as quais eram inseridas em moldes estabelecidos pelo contexto social.

Jorge de Lima, em “Essa nega fulô”, versou sobre o corpo da mulher negra de forma romantizada, porém não menos prejudicial, uma

vez que, a partir da noção de mulher negra fogosa, deu-se a fundamentação de uma construção sexualizada e mantenedora de violações aos corpos de mulheres negras. A objetificação do corpo da mulher negra sem nome simboliza o esvaziamento do sujeito, ou seja, de sua anulação enquanto pessoa. A mulher escravizada, em seus versos, é concebida a partir da visão de sua época de produção, vista como alguém dominado pela sociedade, gerando desejo em seu senhor e inquietação na mulher que comanda a casa. A seguinte passagem pode exemplificar essa visão, uma vez que o eu lírico fala “A negra tirou a saia e tirou o cabeção, de dentro dele pulou nuinha a negra Fulô” (LIMA apud COUTINHO, 1958, p. 291). O trecho mostra uma pequena passagem em que a mulher negra é hipersexualizada por meio dos versos do poeta, sendo esse apenas um dos episódios do poema em que a mulher negra é posta em uma situação de vulnerabilidade perante seus “senhores”.

Evaristo (2005) dirá que a literatura brasileira frequentemente promoveu a produção simbólica da mulher negra de forma pejorativa, escondendo-a como um sujeito. Ao analisarmos as produções dos poetas que versaram sobre a mulher negra, ainda é visível sua relação com a escravidão e com o período em que essas produções estavam inseridas. Sobre isso, Sales (2017), ao analisar a poesia de Miriam Alves, também dirá que esses corpos vistos pelo cânone são codificados por afirmações e comportamentos sociais que regem e definem quem são essas mulheres. Sua sexualidade, sua erotividade, seus corpos ficam à mercê da visão patriarcal que irá regê-los.

Essas opiniões sociais que perduram a compreensão dos corpos negros, de acordo com Nogueira (1999), produzem efeitos negativos na compreensão do próprio corpo desses sujeitos fora de sua representação. Tomando por base essas narrativas ultrapassadas, a mulher negra, muitas vezes, é inibida da formação de sua própria constituição como indivíduo social. Com essa tipificação do corpo da mulher negra, podemos pensar a posição que essa mulher já ocupou na sociedade, em contraponto com a posição que ocupa na atualidade. Existem diferenças? Existem similaridades? Para fugir disso, ela, como poeta, busca se compor através do nós, não apenas do eu, metamorfoseando a composição corpórea da mulher negra através da poesia afrofeminina.

O corpo da mulher negra na poesia afrofeminina

Apesar das transformações históricas, o corpo da mulher negra ainda é comportado em certos moldes que devem ser desconstruídos. Socialmente, esses corpos ainda carregam estigmas, em que a narrativa dominante ainda perpetua, através de representações, conceitos equivocados que podem influenciar diretamente na saúde física e mental de mulheres negras. Segundo Santos-Febre (*apud* CASTRO, 2010, p. 92),

As mulheres e o corpo sempre estiveram em uma relação problemática. Às vezes vivemos fechadas em seu limite, sem poder sair do corpo. Em outros momentos, vemo-nos como oferta para a demanda de homens tanto que queremos nos converter em donzelas puras, honradas, bonitas e amantíssimas. Ou nas sedutoras famintas. [...] O século passado, o XX, ofereceu-nos mais. Ofereceu-nos a possibilidade de profissões, poderes de aquisição, mobilidade, controle de natalidade, leis que nos protegem, a declaração legal da igualdade. Abriu-nos a definição do que é ser mulher. Mudou-nos os remetentes. Mas esta mudança não nos libertou do paradoxo do que é o corpo. Acontece que ainda nos sentimos asfixiadas, presas pelo corpo e pela rede de significados que este tece. É como se agora, no princípio do século XXI, não pudéssemos sair da estreita prisão dos corpos (SANTOS-FEBRE, 2010, p. 82).

A necessidade de produções artísticas que construam uma auto-imagem autêntica, sem fixar estereótipos deterministas, é a base para essa transformação. Segundo CRUZ (2015, n.p.), faz-se necessário “[...] aprender sobre sexo (sensualidade e sexualidade) com nosso próprio corpo – campo individual – e com as experiências partilhadas por nossas companheiras (sensualidade, sexualidade e emancipação), no campo político”, ou seja, possibilitar recuperações desses corpos através do individual e de movimentos artísticos e sociais que permitam uma integração entre mulheres negras, a fim de que essas aprendam sobre a emancipação de seus corpos em comunidade.

Audre Lorde (1984), em seu texto **Os usos do erótico: o erótico como poder**, vê tal tema como uma “força revigorante e provocativa à mulher que não teme sua revelação.” (LORDE, 1984, p.1). Para a

teórica, o erotismo é uma força poderosa que pode e deve ser explorada pela mulher negra. No entanto, para evitar que tal uso ocorra, forças dominadoras, frequentemente, distorcem o uso do erótico, tornando-o negativo e pornográfico, tirando-lhe todo o poder que deveria ser verdadeiramente atribuído. Segundo Lorde (1984),

Quando desviamos o olhar da importância do erótico no desenvolvimento e sustentação de nosso poder, ou quando desviamos o olhar de nós mesmas ao satisfazer nossas necessidades eróticas em acordo com outras, nós usamos umas às outras como objetos de satisfação ao invés de compartilharmos nosso gozo no satisfazer, ao invés de fazer conexão com nossas similaridades e nossas diferenças. Nos recusamos a ser conscientes do que estamos sentindo a qualquer momento. Por mais confortável que possa parecer, é negar uma grande parte da experiência, e permitir que nós mesmas sejamos reduzidas ao pornográfico, o abusado e o absurdo (LORDE, 1984, p. 4).

Sentir e experienciar o erótico, seja individual, seja socialmente, implica emancipar-se de uma visão eurocentrada e falocêntrica. O erótico exige uma grande conexão com a interioridade e com a coletividade para que haja uma auto-afirmação que se oponha ao que a sociedade atual perpetua.

Ao abordarmos a produção de poemas eróticos, estamos testemunhando a reinvenção do corpo de mulheres negras no imaginário social e no campo político pela poética. Segundo Sales (2017), poetisas negras ao escreverem sobre seus próprios corpos

[...] investem e buscam inserir outras formas de escrita do corpo feminino negro, no atual contexto da literatura afrobrasileira, diferenciando o(s) seu(s) discurso(s) poético(s) das imagens, dos sentidos e das representações depreciativas (sutis, veladas ou explícitas) disseminadas em inúmeros textos da literatura nacional (SALES, 2017, s/p).

Com essa postura, essas poetisas buscam reescrever a história das mulheres negras e se reinserir na escrita e na sociedade. A proposta desses sujeitos é de denunciar, de acordo com Miriam Alves (2010), as concepções ultrapassadas sobre os corpos negros, a fim de quebrar com

as barreiras impostas à poesia pelo cânone, criando, por fim, uma nova concepção do que é ser uma mulher negra. Apesar de ser considerada uma forma de expressão poética intimista, a particularidade dessa poesia que reconstrói o que é ser uma mulher negra é dar voz àquelas mulheres que estão subordinadas, exibindo alternativas para representar os sujeitos abordados e para que esses possam existir. Essas poetas consideram a vida negra em sua plenitude, evidenciando “amores, desamores, sabores, dissabores, dores, ódios, esperança, desesperanças, sonhos, medos, desejos, risos e choros, sons e silêncios, conquistas e derrotas – que são amálgamas para textos literários poético-ficcionais” (ALVES, 2010, p. 185). Para reafirmar isso, Evaristo (2005) dirá que a poesia de escritoras negras não se ancora em estereótipos, pois,

assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira (EVARISTO, 2005, p. 54).

Seguindo essa reflexão, a construção de uma poesia que pense na relação “sujeito-mulher-negra” revela a importância do autoconhecimento do próprio corpo que está atrelado a produções artísticas que prospectam o desenvolvimento da auto-estima e da auto-imagem para. O movimento **Black is Beautiful**, por exemplo, teve por objetivo intensificar a auto-imagem de pessoas negras, evidenciando sua beleza única e singular. Da mesma forma, a criação de poemas que pensem o corpo da mulher negra, sua sexualidade, sua eroticidade e seu desejo, fundamenta uma nova perspectiva para além da dominação, em que “a sensualidade é não só uma vivência individual, mas também uma vivência política coletiva.” (CRUZ, 2015, s.p).

O corpo negro será um “espaço” em que as violências, o racismo e as opressões estarão interseccionados; logo, ele representará resistência frente a uma sociedade branca e patriarcal capaz de inviabilizar uma auto-imagem saudável. A sensualidade e a eroticidade estarão

diretamente relacionadas com a auto-estima, quando falamos principalmente de mulheres negras. Por este motivo, o Movimento Negro pautará a importância de uma auto-imagem capaz de reconstruir as marcas deixadas pelo racismo, gerando um empoderamento em pessoas negras como um todo.

Ao tomar como base as reflexões expostas acima, os poemas da *Coletânea* serão analisados a fim de identificar as novas possibilidades de representações poéticas e de existência para mulheres negras. Por meio deles, prospecta-se constatar uma espécie de exílio para grupos que com determinadas palavras falam sobre sensações ou valores que compartilham. A revelação desses valores evidencia uma quebra, um rompimento dos valores heterogêneos de uma sociedade e, até mesmo, “uma rebelião contra os valores de uma sociedade determinada” (PAZ, 1982, p. 54). Neles, buscar-se-á encontrar novas representações de corpos negros que incluam a sexualidade, a eroticidade e a sensualidade sem adentrar nos moldes criados pelo eurocentrismo, pelo falocentrismo e pela escravidão.

Além dos quartos: Coletânea Louva Deusas

O trabalho **Além dos quartos: coletânea erótica negra Louva Deusas** foi a primeira produção do coletivo de poetisas, desenhistas e contistas negras, que recebeu trabalhos de todo o Brasil, além de uma artista franco-marroquina e outra franco-sudanesa. Com o objetivo de colocar a mulher negra no centro de sua própria sexualidade e das dinâmicas que envolvem seu corpo e o social, o coletivo lançou o compilado de trabalhos, distribuído sem custos no site oficial da organização.

Refletindo sobre a temática abordada, devido à extensão do presente artigo, foi necessária a seleção de alguns poemas específicos que serão apresentados nos próximos itens. Contudo, é significativo pontuar que a coletânea também contém contos e desenhos referentes ao corpo e à sexualidade feminina, que também merecem destaque.

Tula Pilar

O poema de abertura da coletânea chama-se “O amante secreto”, da escritora Tula Pilar Ferreira. A poeta paulista foi, além de babá, empregada doméstica e cozinheira, uma artista que lutou contra as opressões. Seguidora de Carolina Maria de Jesus, Tula Pilar, por meio da poesia, buscou revelar mais sobre si e sobre a realidade em que os corpos negros estão inseridos diariamente. A artista era conhecida por participar de saraus periféricos e por suas publicações **Palavras acadêmicas** (2004) e **Sensualidade de fino trato** (2017).

Em sua participação na coletânea, a partir de seu título, percebemos o mistério da relação do sujeito lírico com o objeto de seu desejo. O homem não identificado está perdido “nas mazelas da vida” (FERREIRA, 2015, p. 8). O eu lírico feminino recebe o afeto dado pelo homem negro, o que contradiz de certa forma a narrativa da solidão atribuída à mulher negra (PACHECO, 2013), visto que a poeta cria uma contranarrativa para esses dois corpos que, apesar dos medos e das ressalvas que encontram em amar e desejar, deram-se em afetividade

Com um arrepio pelo corpo aconcheguei-me
Retribuí-lhe um beijo ousado, carente e cuidadoso mas,
um medo de amar endureceu meu coração
Liberto em seguida pela confiança de seu toque
Em um barraco precário, uma condição desumana
O telhado de zinco, nem tão alto a nos espreitar com remendos de
cimento branco,
encardidos talvez da poluição da cidade
(FERREIRA, 2017, p. 8)

Nesse trecho do poema, observamos dois corpos repletos de afetuosidade. Apesar do cenário que os cerca, ambos se perdem entre as possibilidades de suas emoções, perdem-se em si e no outro. Essa mulher vê em seu igual o medo de amar e o desejo que o impele a isso. Ambos, ultrapassando uma barreira silenciosa, amam-se mutuamente, reconhecendo os castigos e os estigmas que suas peles e seus desejos carregam.

No trecho a seguir, observa-se uma continuidade dessa sensação expressa pelo eu lírico, em que o homem não apenas goza, mas goza um

gozo “há muito oprimido”. Uma leitura possível está ainda na relação entre a necessidade de reprimir um prazer, escondê-lo do social, encontrando em sua igual um refúgio, um local seguro em que seja possível amar e ser amado.

E o amante secreto, gemeu alto, espalhando seu gozo quente, há muito oprimido, por sobre meu ventre
Amanheceu o dia!
A claridade penetrante pelas frestas do barraco
Ao longe, um cantar de Sabiá...
Barulho de fábricas funcionando,
Barulho de homens, bem cedinho, jogando bola na quadra ao lado da favela
O coração do amante, pulsava ofegante junto de meus ouvidos, junto de meus cabelos desgranhados...[sic]
Um momento perfeito para que duas pessoas trocassem seus desejos
(FERREIRA, 2017, p. 9)

Ao aproximarmos esse poema da fala de hooks (2000) sobre a dificuldade de pessoas negras amarem-se mutuamente, observamos no poema de Tula Pilar a tentativa de reverter essa realidade. Mesmo que a exploração e a opressão sejam responsáveis pelo desmantelamento do amor entre corpos negros, a poeta busca curar as feridas que permeiam os corações negros. Em seu poema, a possibilidade de amar entre tantas mazelas representa um ato de resistência. Com o término da noite e o início de um novo dia, o eu lírico termina sua canção ao sujeito amado ao afirmar que tal momento era “perfeito para que duas pessoas trocassem seus desejos” (FERREIRA, 2015, p. 9); contudo, não quaisquer pessoas, mas sim aqueles corpos que na troca de carícias desautomatizaram a visão que outrem tem sobre o corpo negro e a visão de o negro sobre si.

Raquel Almeida

Em contraponto ao desejo pelo outro, expresso nos poemas anteriores, o eu lírico, em “Meu eu”, de Raquel Almeida, fala sobre seu próprio corpo. A poeta, assim como as demais, versa sobre a feminilidade preta. Fundadora do Sarau Elo da Corrente, Raquel

Almeida é ativa no movimento de literatura periférica. Entre seus trabalhos estão: **Sagrado sopro: do solo que renasço** (2019) e **Elo da corrente edições e duas gerações sobrevivendo ao gueto** (2018). Além de suas obras individuais, Raquel Almeida contribuiu na coletânea com o poema “Meu eu”, centrando-se no corpo do eu lírico

Meu ser transborda
Afinidades com meu corpo
Com meu EU
Necessidade de amar
De sentir EU desejo!
Desejo viver meus momentos
In-ten-as-men-te [sic]
Eu mulher
Me olho, me acaricio, me deu prazer [sic]
E não me sinto só.
(ALMEIDA, 2015, p. 20)

Nesse poema, o eu lírico fala sobre seus próprios desejos, utilizando, até mesmo, letras maiúsculas para enfatizar seu próprio ser, sua individualidade. A relação do sujeito lírico com seu corpo distingue-se do poema anterior, em que o sujeito desejado é o foco do eu lírico. A solidão, para o sujeito feminino, é substituída pelo auto prazer. Sobre a masturbação, Cruz (2015) aborda em seu estudo uma análise de Muraro (1983). Nele, a masturbação para mulheres de classe baixa, negras e não intelectualizadas era vista como um estigma. Buscando quebrar esse paradigma social, o poema de Raquel de Almeida aborda a masturbação para além do tabu estabelecido. Com isso, evidencia-se a subjetividade do sujeito, sobre a qual o poema é construído, não apenas pela exterioridade, mas de sua interioridade, evidenciando desejos. A palavra “Intensamente”, escrita errada no poema, é enfatizada, por meio da soletração, a qual, assim como a letra maiúscula, ressalta a relação do sujeito com seu próprio corpo.

Pabline Santana

Para encerrar as análises dos poemas da coletânea **Além dos quartos**, selecionei o poema da poeta Pabline Santana. A produtora cultural, estudante de cinema audiovisual e poeta considera-se uma mulher negra da diáspora que trabalha com o empoderamento das favelas e busca difundir a cultura afrobrasileira. Em seu poema “Corpo”, a poeta reuniu todos os contextos corpóreos até aqui abordados no presente trabalho. Para fins de análise, o poema será integralmente exposto para o encerramento da temática abordada pelo presente trabalho.

Corpo!

Há nesse corpo de pele preta
uma mulher que anseia por prazer!
Mulher de sentimento sublime que se acaricia lentamente
ao sentir uma necessidade corporal.
Há nesse corpo de pele preta
uma mulher que anseia por vulgaridade! Mulher de sentimento carnal
que acelera pelo corpo as prazerosas carícias.
Há nesse corpo de pele preta uma mulher que se deita e geme!
Mulher que se cala e sente!
Há nesse corpo de pele preta
uma mulher que deseja outro corpo!
Mulher que relaxa sensualmente ao sentir em seu corpo a saliva de
um beijo molhado
Há nesse corpo de pele preta uma mulher sexy e exótica!
Mulher que descansa ao chegar ao ápice da exaustão de um orgasmo
bem sentido
Há nesse corpo de pele preta uma mulher humana, natural! Uma
mulher doce e perigosa dotada de um corpo que deseja de um corpo
que sente
de um corpo que pede de um corpo que faz ao sentir necessidade!
Mulher de sentimento carnal que deseja o erotismo de uma noite
gozada de prazer! Há nesse corpo de pele preta! (SANTANA, 2015,
p. 52-53)

No poema acima, o termo “corpo” é quinze vezes repetido desde o título até o último verso da construção poética. Por meio desse termo, o eu lírico reitera a existência do eu subjetivo, o qual deseja de forma latente e efusiva. As marcas de seu corpo são reforçadas para quebrar os paradigmas construídos socialmente em outras produções. Ao repetir, “Há nesse corpo de pele preta/uma mulher”, o eu lírico reafirma a cor de sua pele, a qual, em diversas situações, não está ligada ao prazer, à vulgaridade, ao erotismo, ao menos de uma forma não objetificada e superficial. Sobre essa visão diferenciada sobre o corpo, Florentina da Silva Souza dirá que:

[...] na tradição de origem africana, o corpo tem papel e função bastante diferente daquele proposto pela tradição ocidental e pela tradição religiosa judaico-cristã. O corpo móvel, elástico e gingado será visto como exótico e imoral por uma cultura na qual é trabalho, desde a infância, para a imobilidade, tolhido em seus movimentos e na expressão de seus desejos (SOUZA, 2005, p. 101).

Seguindo essa premissa, o eu lírico, ao falar sobre o próprio prazer, o qual pode ser sanado por si, evidencia que essa mulher é detentora de desejos. Sua visão de corpo já não é mais a visão de corpo eurocentrada, mas uma visão que retoma o corpo a partir de sua ancestralidade. O eu lírico “se deixa e geme! /Mulher que se cala e sente!” (SANTANA, 2015, p. 52). Essa voz feminina se categoriza como uma mulher humana e normal, nem objeto, nem sujeito sem desejos. Ela retoma em seus últimos versos o corpo que será proposto pela proposição “de um corpo que”. Com essa introdução, ela interioriza a mulher, afirma e reafirma que ela sente, pede e faz, finalizando que este corpo não é um corpo qualquer, mas um corpo de pele preta.

Conclusão

Ler e analisar a escrita sobre o corpo da mulher negra percebendo-o como uma forma política de resistência, evidenciou a recriação de uma representação outrora estereotipada. Com o apoio de teóricas como Isaldinha Nogueira, Bell hooks, Miriam Alves, Conceição Evaristo e Audre Lorde, foi possível desconstruir visões hegemônicas e

construir visões que mostram a mulher negra em sua expressão própria. A análise desses poemas possibilitou a percepção da marca de uma identidade para essa mulher negra. Analisá-los, para mim, foi uma oportunidade para marcar a existência de minha própria subjetividade e a subjetividade daquelas que me cercam. Foi pensar no nós, comunidade, e na quebra de estereótipos perpetuados sobre mulheres negras na literatura. Infelizmente, por causa da extensão do trabalho, não foi possível analisar todos os poemas da coletânea **Além dos quartos: coletânea erótica feminista negra Louva Deusas** (2015), mas foram selecionados poemas que poderiam abordar a apresentação e a análise do tema de forma satisfatória.

Para finalizar, trago um pensamento de Gonçalves (2010, p. 269) que, ao analisar a poesia feminina dos **Cadernos Negros**, afirmou que a representação da mulher negra na escrita poderia ser modificada através da poesia erótica. Ao pensar nisso, o presente trabalho, teve por objetivo analisar novas possibilidades de produções poéticas que falassem sobre o corpo negro através da sensualidade, da eroticidade e da sexualidade, pois, em busca da emancipação do corpo negro encontra-se o futuro de toda uma sociedade.

Referências

ALMEIDA, Raquel. **Raquel Almeida: quem sou eu**. Disponível em: <http://rakaalmeida.blogspot.com/p/blog-page.html>. Acesso em: 17 jun. 2020.

AFONSO-ROCHA, Ricardo; MELO, Iago Moura; SANTOS, Celina Rosa dos. Mamacita fala, vagabundo senta: ativismo, construção identitária e resistência em Karol Conka. **Entreletras**, Araguaína/TO, v. 10, n. 1, p. 352-376, 2019.

NEGRÍNDIA, Aline Soares. **Blogueiras Negras**, 2015. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/au-thor/aline-soares-negrindia/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil: pensando na existência. **Revista ABPN**, p. 181-189, v.1, n. 3, p. 181-189, 2010.

CASTRO, Fabiana. **Negras jovens feministas: sexualidade, imagens e vivências**. 2010. 131 f. Dissertação (Mestrado Programa em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2010.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **Jorge de Lima. Obra Completa**. vol. I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. p. 291-293.

CRUZ, Isabel C. F. da. Sensualidade, sexualidade e emancipação: subsídios para a discussão sobre a subjetividade da mulher negra. **Boletim NEPAE-NESEN**, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 227-232 2015. Disponível em: <http://www.jsncare.uff.br/index.php/bnn/article/view/2791/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

DUARTE, Mel. **Sobre a poeta**. Disponível em: <http://www.melduartepoesia.com.br/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**, 2015. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a>. Acesso em: 17 jun. 2020.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

LINHARES, Kleiton. **O corpo da mulher negra: a dualidade entre o prazer o trabalho**. Simpósio Internacional de educação: Feminismos, identidades de gênero e políticas públicas, 2015. Disponível em: [http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/623 .pdf](http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/623.pdf). Acesso em: 17 jun. 2019.

GONÇALVES, Virgínia Maria. A poética de inscrição feminina dos Cadernos Negros. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org). **Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 266-267.

hooks, bell. Intelectuais negras. **Revistas Estudos Feministas**. IFCS/UFRJ & PPCCIS/UERJ. Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.

hooks, bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (Org.) **O livro da saúde das mulheres negras**: nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2000, p. 188-198.

LORDE, Audre. **Sister Outsider: essays and speeches**. Freedom: Crossing Press, 1984.

LOUVA DEUSA (Org.). **Além dos quartos**: coletânea erótica feminista negra. São Paulo, 2015.

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. **Pulsional Revista de Psicanálise**, ano XIII. Disponível em: <http://www.negromidiaeducacao.xpg.com.br/artigos/O%20corpo%20da%20mulher%20negra%20%20Isildinha%20Nogueira.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2020.

PAZ, Octavio. A imagem. PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SAFO, a poeta da ilha de Lesbos cuja visão sobre amor e sexo atravessou 2.600 anos. **BBC News**. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/gera-479_55780. Acesso em: 06 jul. 2020.

SALES, Cristian Souza. **Expressões do erotismo e sexualidade na poesia feminina afro-brasileira contemporânea**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/MiriamAlvesArtigoCristian.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2020.

SANTANA, Pabline. **Blogueiras Negras**, 2015. Disponível em: [http://blogueirasnegras.org/author/pab line-santana/](http://blogueirasnegras.org/author/pab-line-santana/). Acesso em: 17 jun. 2020.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VICENTE, Adalberto Luís; ANDRADE, Rangel Gomes. Considerações sobre a poética afrofeminina de Mel Adún: afetividade, erotismo, emancipação feminina e misticismo. **Revista Travessias**, Cascavel, v.12, n.1, p.113-130, jan./abr., 2018. Disponível em: <http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/19102>. Acesso em: 17 jun. 2020.

Recebido em: 30 de agosto de 2020

Aceito em: 29 de outubro 2020

O IDEÁRIO DA PORNOGRAFIA LIBERTINA NO CONTO “CONFLITOS DE UMA VIRGEM”, DE ANA ELISA RIBEIRO

THE IDEARY OF LIBERTINE PORNOGRAPHY IN THE TALE
“CONFLITOS DE UMA VIRGEM”, BY ANA ELISA RIBEIRO

LA IDEARIA DE LA PORNOGRAFÍA LIBERTINA EN EL CUENTO
“CONFLITOS DE UMA VIRGEM”, POR ANA ELISA RIBEIRO

Rosana Letícia PUGINA¹

Resumo: O conto “Conflitos de uma virgem”, de Ana Elisa Ribeiro (2006), é o objeto de análise desta pesquisa. O objetivo é verificar a construção do discurso pornográfico libertino com vistas a atingir a crítica social. Como apoio teórico, serão utilizadas as reflexões Dominique Maingueneau (2010), em **O discurso pornográfico**, com referência à tradição erótica na arte romanesca. A metodologia aplicada, quanto à abordagem, é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico. Como resultado, espera-se observar de que forma a pornografia e a exposição de uma linguagem chula são meios de resistência ao discurso patriarcal que teima em ser reproduzido na cultura que gerou o conto em questão.

Palavras-chave: “Conflitos de uma virgem”; Conto Brasileiro; Discurso Pornográfico; Ideário Libertino.

Abstract: The tale “Conflitos de uma virgem”, by Ana Elisa Ribeiro (2006), is the object of analysis of this research. The aim is to verify the construction of libertine pornographic discourse with a view to reaching social criticism. As theoretical support,

¹ É doutora (CNPq) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (FCLAr). Fez doutorado-sanduiche (CAPES) na Universidade Nova de Lisboa em Portugal. Além de diversos artigos publicados, tem ainda capítulos nos seguintes livros: *Linguagem, sentido e sociedade* (2017); *Mulheres contemporâneas: discurso e produção de sentidos* (2019); *Literatura erótica e pornográfica: estudos teóricos e críticos* (2020) e *Ciências da linguagem em perspectiva* (2020). Participa do Grupo de Estudos Bakhtinianos de Gêneros do Discurso (GEBGE), da Universidade de Franca (Unifran) e do Grupo de Estudos Filhas de Avalon, da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Publicou a sua tese em livro em 2020: *Um ‘depoimento sócio-histórico-lítero-pornô’: relações dialógicas, carnavalização e corpo grotesco em A casa dos budas ditos, de João Ubaldo Ribeiro*. No Instagram, em seu perfil @letra_erotica, trata da literatura e da crítica no campo da pornografia. Contato: professora-rosana@live.com.

Dominique Maingueneau's reflections (2010), in **O discurso pornográfico**, with reference to the erotic tradition in romanesque art, will be used. The applied methodology, in terms of approach, is exploratory, qualitative, and bibliographic. As result, it is expected to observe how pornography and the exposure of a foul language are means of resistance to the patriarchal discourse that insists on being reproduced in the culture that generated the tale in question.

Keywords: “Conflitos de uma virgem”; Brazilian Tale; Pornographic Discourse; Libertine Ideal.

Résumen: El cuento “Conflitos de uma virgem”, de Ana Elisa Ribeiro (2006), es el objeto de análisis de esta investigación. El objetivo es verificar la construcción del discurso pornográfico libertino con miras a alcanzar la crítica social. Como soporte teórico, serán utilizadas las reflexiones de Dominique Maingueneau (2010), en **O discurso pornográfico**, con referencia a la tradición erótica en el arte románico. La metodología aplicada, en términos de enfoque, es exploratoria, cualitativa y bibliográfica. Como resultado, esperase observar cómo la pornografía y la exposición de un lenguaje grosero son medios de resistencia al discurso patriarcal que insiste en ser reproducido en la cultura que generó el cuento en cuestión.

Palabras clave: “Conflitos de uma virgem”; Cuento Brasileño; Discurso Pornográfico; Ideal Libertino.

Introdução

Em princípio, vale mencionar o título do livro do qual o conto *corpus* desta pesquisa foi retirado: **69/2 Contos eróticos**. Nas palavras de Ronald Claver (2006), organizador da antologia, foram feitos muitos encontros e debates entre 15 autoras e autores até que se chegasse a um consenso acerca do nome da obra. Curiosamente, continua ele, “15 é a soma de 6 e 9”, o que, por pura casualidade, leva ao número “69”, que dá nome a uma conhecida posição sexual digna de **Kama Sutra** (1975). Além disso, o último conto está incompleto porque aguarda a cumplicidade do leitor para terminá-lo, por isso, o título deve ser lido como “69 e meio contos eróticos”, o que também contempla o ideário libertino, uma vez que, no erotismo, a força impulsionadora dos indivíduos é a vontade de viver uma fusão momentânea com o outro, segundo Georges Bataille (1980), na obra **O erotismo**.

A coletânea **69/2 Contos eróticos** (CLAVER, 2006) foi escolhida devido ao fato de ser composta por narrativas escritas por

autoras e autores da literatura erótica brasileira do século XXI. Dentre os contos da obra, “Conflitos de uma virgem” (RIBEIRO, 2006) foi selecionado por ter sido escrito por uma mulher, por ter uma protagonista e por apresentar elementos cabíveis às análises propostas nesta pesquisa, cujo objetivo é verificar a construção discursiva da pornografia e da crítica social aos costumes patriarcais e conservadores que teimam em existir na sociedade que originou a narrativa, à moda da escrita da libertinagem de matriz francesa.

Como tema da pesquisa, pretende-se perfilar a tradição libertina na literatura como forma de questionamento dos padrões impostos às mulheres com base na legitimação do patriarcado, por meio da qual se edifica a ideologia de supremacia do homem em relação à mulher. Como apoio teórico, serão utilizadas as reflexões da obra **O discurso pornográfico**, de Dominique Maingueneau (2010), dentre outras, com referência à tradição erótica setecentista francesa na arte romanesca.

O pesquisador (MAINGUENEAU, 2010), a partir da análise das obras libertinas, delineou o dispositivo pornográfico por meio da observação de sua base discursiva em um vasto *corpus* de análise, principalmente a 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 no âmbito social. Ao lado dessas marcas, está o ideário do movimento libertino: por meio de uma escrita carregada de 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.

Neste trabalho, a metodologia aplicada, quanto à abordagem, é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico. Como resultado, espera-se observar de que forma a pornografia na literatura e a exposição de uma linguagem chula são meios de crítica ao discurso coletivo nos moldes setecentistas.

O dispositivo pornográfico

Historicamente, o conceito de erotismo nos remete à Antiguidade Clássica. A obra **O Banquete**, de Platão (1995 [385-380 a.C.]), é o mais antigo texto sobre a escrita de Eros de que temos notícia no Ocidente. Séculos depois, a pornografia na literatura teve a sua

sistematização feita pela escola libertina, sobretudo a francesa. Em seu início, a escrita erótica possuía um caráter crítico frente à sociedade. Muitos autores usavam-na para atacar a hipocrisia de uma sociedade que se estruturava em valores e princípios distanciados daquilo que se vivia cotidianamente.

Sobre isso, Eliane Robert Moraes (2014), em **A prosa degenerada**, diz que o potencial subversivo das obras eróticas está nitidamente relacionado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos morais vigentes, muitos deles espelhados na literatura, desestabilizando e desordenando os discursos a partir dos quais as culturas se estabelecem. Devido a suas temáticas insubmissas, estes livros sofreram a marginalidade que condenava esse tipo de literatura, por isso, foram postos na parte mais inferior de todas as hierarquias de textos, sendo considerados como de menor valor estético. Mesmo sendo censurada e perseguida em diversas sociedades, a literatura erótica é uma produção tolerada e clandestina que acontece debaixo dos olhos inquisidores da coletividade: de um lado, 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.

Nos séculos XVII e XVIII, paralelamente ao desenvolvimento da escrita pornográfica, com base na ciência renovada da época, surgiu o movimento da libertinagem como uma forma de expressão da revolta da aristocracia contra a pregação moral e o fechamento ideológico religioso, o que, basicamente, segue a trajetória da pornografia. A este respeito, Adauto Novaes (2006, p. 11), na introdução da obra **Libertinos e libertários**, atesta que o pensamento libertino vai sendo moldado a partir do final da Idade Média, se levarmos em consideração as suas várias nuances semânticas: “desregramento de costumes, indiferença às coisas da religião, aquele que não respeita as interdições e segue as inclinações do corpo e do espírito, a liberdade sexual, o ímpio ou ateu, ou o livre-pensador”. O movimento nasceu simultaneamente à reforma religiosa, a qual causou crise entre católicos e protestantes. Como marca, os libertinos colocavam-se contra o conflito, mostrando-se intolerantes com os dois lados, segundo apontou Sarane Alexandrian (1993) na obra **História da literatura erótica**.

Neste contexto, o ideário do movimento era reconhecer, na Natureza, os mesmos “poderes” que os crentes atribuíam a Deus. Como máxima, tinham:

Não há nenhuma outra divindade nem potência soberana no mundo além da Natureza, à qual é preciso contentar em todas as coisas, sem nada recusar ao nosso corpo, ou aos nossos sentidos, do que eles desejam de nós no exercício de suas forças e faculdades naturais (GARASSE, 1624, *apud* ALEXANDRIAN, 1993, p. 127).

Já o termo “libertino” (do latim *libertinus*, escravo posto em liberdade no Império Romano) serviu para nomear, a partir do século XVI, o sujeito que questionava as normas sociais estabelecidas, recusando regras por meio da manifestação de uma grande independência de ideias e abertura de pensamento. Por isso, a palavra “libertino” é utilizada para estigmatizar todas as opiniões e condutas que se afastam da norma oficial. E “libertinagem” relaciona-se à corrupção dos costumes, enfaticamente quanto ao comportamento desregrado pela busca do prazer sexual sem limites morais. No senso comum, o vocábulo é sinônimo de devassidão e depravação.

Os libertinos eram, portanto, pensadores livres das amarras sociais, conseqüentemente, abertos à experimentação sexual e literária. Assim, no final do século XVIII, com os libertinos como “fios condutores”, a tradição pornográfica estava solidificada e se associava fortemente ao romance como forma literária. Neste período, a literatura pornográfica francesa era cada vez mais política. Surge, deste movimento, a filosofia praticada na alcova, conforme a qual as pessoas envolvidas na cena erótica deveriam mostrar que domavam os seus instintos e as suas paixões ao mesmo tempo em que não reprimiam os seus desejos. Como expoente máximo, temos a vasta obra do Marquês de Sade. Em resumo, a escola coloca a ilustração aristocrática a serviço do prazer.

No cânone libertino, a respeito da gênese das personagens femininas, o seu exercício sexual equipara-se parcialmente às práticas masculinas, haja vista que a proposição de múltiplas configurações carnavais nas cenas eróticas favorece a quebra de tabus opressores quanto aos cerceamentos impostos às mulheres pelo senso comum, em especial

com relação à castidade ou a algumas posturas assumidas na cama. Como exemplos, temos as protagonistas femininas que povoam as obras libertinas **As ligações perigosas** (1980), de Choderlos de Laclos (1741-1803), e **A filosofia na alcova** (1988), do Marquês de Sade (1740-1814): tanto a marquesa de Merteuil (LACLOS, 1980), a qual usa a libertinagem para empreendimentos de manipulação e subjugação, ocupando um lugar de mulher emancipada, quanto Mme. de Saint-Ange (SADE, 1988), que é a dona do *boudoir*², e, por isso, comanda os encontros eróticos mediante a sua vontade, são “mulheres de papel” vanguardistas, algo raro na época. Como efeito, no cânone, por meio da emersão de novas formas de viver, criam-se possibilidades para que as mulheres possam exercitar a sua sexualidade de maneira mais natural e pautada em suas próprias fantasias através da revelação de uma capacidade fornicadora insaciável, a fim de descortinar o que se mantém escondido sob o manto da hipocrisia na sociedade em que vivem. Contudo, tal liberação fica restrita às paredes da alcova, pois, uma vez fora delas, as libertinas eram levadas a obedecer às limitações sociais impostas a elas como mulheres. Ademais, a retratação dessas personagens sempre foi feita por mãos masculinas, uma vez que a pena milenarmente está com os homens.

Acerca da autoria feminina, a escassez de assinaturas de mulheres na tradição literária confirma a distância entre elas e a pena no decorrer dos tempos. Até o século XX, as mulheres foram sempre postas como objetos e não como agentes na construção da cultura em virtude de seu afastamento da escola e da alfabetização, assim como pela sua contenção ao ambiente doméstico, pela imposição do casamento e da maternidade e pela sua dependência financeira e emocional (BEAUVOIR, 1967). Na atualidade, tal quadro não se alterou muito em

² “O *boudoir* – termo intraduzível, meio quarto de dormir, meio alcova – que aparece como ‘a síntese da libertinagem’. [...] Pelo caráter ‘galante’ que acaba adquirindo, o *boudoir* passar a ser visto cada vez mais como território essencialmente feminino. Sua decoração pedia requinte e atenção aos mínimos detalhes. A combinação de espelhos, pinturas licenciosas e iluminação calculada criava uma *mis em scène* que inspirava o deleite. Além disso, a mobília incitava a languidez: o *canapé*, o *sofá*, a *délassante*, a *duchesse*, espécies de divãs com nomes sugestivos, davam aos corpos ali recostados formas sensuais. Na literatura libertina e licenciosa, o *boudoir* se torna o local privilegiado da expressão das fantasias, dos segredos amorosos e também do autoerotismo” (MARQUES, 2015, p. 72-73, grifos da autora).

várias áreas da vida feminina. Logo, quando encontramos uma autora no campo da pornografia literária, verificamos o seu enfrentamento aos enquadramentos de gênero, sendo que essa conduta é desafiadora quanto ao cânone, invertendo os papéis masculinos e femininos no jogo erótico.

Com base na escrita pornográfica libertina, para Maingueneau (2010), o dispositivo erótico se estabelece em alguns pilares, na tríade: composição, estilo e temática. Utilizaremos esses pilares para tentar nos aproximar do conceito de escrita pornográfica.

Apesar de que todas as narrativas libertinas terem sido escritas por homens, a maioria das cenas se organiza em torno de uma heroína: as narrativas têm mulheres como narradoras ou como personagens principais. Sobre isso, Rubén Solís Krause (2007), na obra **Erotismo: a cultura libertina**, diz que o uso da libido feminina como ponto de vista servia para injetar realismo e erotismo aos relatos setecentistas. Tal mecanismo, continua o autor, foi empregado desde os primeiros escritos deste tipo de literatura. Já Mariana Teixeira Marques (2015), em **Fanny e Margot, libertinas**, afirma que era uma forma de afronta ao espírito do tempo criar uma personagem feminina suficientemente liberada das imposições sociais para ousar desafiá-las no campo da literatura pornográfica. Essa mulher, caso existisse, teria sido condenada à desonra geral. Em decorrência disso, as narradoras são, em sua maioria, prostitutas ou “mulheres perdidas”. No caso dos homens, os dogmas sociais lhes permitem ter uma libido liberada, o que tornaria a leitura enfadonha e sem “novidades”.

Quanto à composição, neste tipo de escrita, há um superaclaramento dos afetos eufóricos de um sujeito focalizador e uma busca pela transparência referencial (explicitação do corpo e superexposição do ato sexual). 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 – narrador focalizador –, na qual o narrador, e também personagem da história, narra as suas aventuras sexuais a um terceiro; ou pela estrutura em forma de diálogo face a face – típico da escrita do Marquês de Sade –, tais escolhas dão verossimilhança e efeito de verdade ao universo romanescos (MAINGUENEAU, 2010). Em **Esses livros que se leem com uma só mão**, conforme Jean-Marie Goulemot (2000, p. 154), são exemplos de romances libertinos escritos em primeira pessoa: **História de dom**

Bougre, Anandria ou confissões da senhorita Safo, Anti-Justine, Teresa filósofa, A bela alemã, O canapé cor de fogo, Felícia ou minhas extravagâncias, Margot a remendeira etc.

Quanto à transparência referencial, no texto literário, a pornografia é o fenômeno do exagero de luz, ou da “luz absoluta”, porque ela se define pelo excesso de visão, de iluminação e de exposição das reentrâncias do corpo. Assim, é a expressão máxima da pulsão visual, o que acentua a representação “denotativa” da cena em oposição ao que é metafísico ou abstrato por não permitir ambiguidades em seus signos. Deste modo, joga com a eficiência máxima da linguagem: enquadramento das partes corporais essenciais ao sexo (geralmente por baixo), montagem das cenas, aceleração progressiva do ritmo e hiper-realismo na representação, o que revela que, na arte da libertinagem, o verbo é a ação, a palavra é a própria coisa. O intuito é causar, no leitor, um impacto calculado antecipadamente, o que irá permitir-lhe escapar, por um período, para outra dimensão, em que há total liberação das restrições do mundo ordinário. Como resultado dessa explicitação do sexo, o texto pornográfico deve fazer surgir a vontade de gozar, colocar o leitor em um estado de desejo e de abstinência, do qual ele somente irá se libertar por meio de um “recurso extraliterário”. Logo, de forma exorbitante, aproxima o leitor do texto. É uma escrita que se dá como desvestida – uma fotografia –, sem artificialidades, 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.

Com referência à linguagem, no extremo da escrita pornográfica, está a obscenidade. Pronunciar algo obsceno é revelar aquilo que deveria estar escondido. Por isso, o erotismo faz-se no *pôr em cena* do obsceno ou daquilo que está fora de cena. Em decorrência de seu caráter denotativo, a obscenidade torna-se um veículo difusor da pornografia: a exibição do indesejável, o sexo fora do lugar. 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. Assim sendo, a obscenidade responde positivamente à plena realização da pornografia, sobretudo pela relação que faz entre o corpo (orifícios, funções orgânicas, alto e baixo corporal,

superexposição do corpo e do ato sexual), entendido secularmente como objeto de exaltação, desejo, nojo ou sarcasmo, e a linguagem.

Ainda acerca da linguagem, o estatuto da escrita pornográfica ocorre por meio de um “léxico da sexualidade”, uma vez que as cenas eróticas são construídas com palavras. Devido ao fato de o vocabulário médico não combinar com a cena pornográfica, pois ficaria estranho se uma pessoa envolvida no ato sexual falasse “felação”, outro tipo de vocabulário foi criado a partir de termos que recaem amplamente sob o domínio de tabu: “a manipulação de termos marcados (‘buceta’, ‘bater punheta’, ‘caralho’...) tem como efeito tornar natural seu uso” (MAINGUENEAU, 2010, p. 84, grifos do autor). Assim, o vocabulário pornográfico estabelece como “normal” o que é proibido na vida cotidiana. Nota-se, por trás disso, uma idealização de se poder exibir abertamente a sexualidade em sociedade. Por outro lado, o efeito causado pela pornografia só é afrodisíaco porque é transgressor: se esse léxico fosse diariamente usado, perderia o seu poder de catarse e de estimulação sexual.

Sobre as personagens, elas são reduzidas a sua funcionalidade erótica, daí não serem amplamente descritas, nomeadas ou apresentadas profundamente ao leitor, portanto, são tipos, não indivíduos:

a ausência de análise psicológica das personagens, e até simplesmente a unicidade da voz narrativa, são alguns dos elementos graças aos quais chega-se a construir o efeito de leitura do romance pornográfico (GOULEMOT, 2000, p. 157).

Em vista disto, as únicas características que interessam são aquelas que têm peso na cena sexual. A pornografia sadiana, por exemplo, é regida por uma regra de exaustividade, uma vez que as personagens estão sempre sexualmente disponíveis, independentemente de quaisquer condições, sendo que os homens são representados apenas através de seus falos enormes e sempre entumecidos. 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.

Outrossim, na pornografia libertina, a sexualidade feminina está à altura da sexualidade masculina. A virgindade não interessa ao ideário

do movimento, em virtude disso, o esquema da iniciação sexual de meninas é recorrente nesta estética. Deste modo, a “perda” da virgindade faz a sexualidade desabrochar de uma forma menos conflituosa do que acontece com a maioria das moças, pois, por meio da libertinagem, a personagem feminina apodera-se de seus desejos. Para isso, há um afastamento das práticas sexuais comuns, as quais são opressoras e cerceadoras da liberação sexual. Como resultado, tem-se uma nova forma de viver a partir da aceitação dos desejos e do exercício natural da sexualidade. Entretanto, tal liberação está limitada às paredes da alcova, conforme já foi mencionado.

A respeito dos temas, Maingueneau (2010) classifica a pornografia em: canônica, tolerada e interdita. A primeira mostra o sexo conforme os dogmas da coletividade, sem “anormalidades”: a pornografia canônica está destinada a ser dominante. A segunda retrata práticas sexuais lícitas – do ponto de vista legal –, apesar de que, majoritariamente, o ato sexual será realizado fora das interdições sociais, ele 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.

Enfim, como pôde ser notado, a principal marca da tradição libertina, além da exposição do sexo, é a sua potência insubordinada e devastadora, encharcada de olhar crítico. Seguimos para a análise do conto “Conflitos de uma virgem” (RIBEIRO, 2006) à luz do aporte teórico apresentado.

A libertinagem no conto “Conflitos de uma virgem”, de Ana Elisa Ribeiro

Em atenção ao fato de que uma mulher é a protagonista do conto *corpus* desta pesquisa, é imprescindível que sejam feitas algumas observações acerca da edificação social dos papéis de gênero. No seio

de uma dada coletividade, as identidades da mulher e do homem são construídas por meio de obrigações discriminadas a partir das diferentes categorias de gênero. A sociedade, por sua vez, delimita as ações humanas precisamente na busca de que tais incumbências sejam cumpridas nos espaços dedicados a cada um dos gêneros. Portanto, devido à capacidade fisiológica feminina de dar à luz, cabe à mulher a ocupação do ambiente doméstico e como desdobramento, todas as outras atividades além da maternidade, tais como a manutenção da ordem da casa e a educação dos filhos. Já ao homem, considerado o provedor do lar, cabe a ocupação do ambiente público, essencialmente pela via do trabalho e das relações sociais inerentes ao seu emprego. Para que esta engrenagem funcione, a sociedade investe muito na naturalização desses papéis. Logo, pela repetição destes “lugares sociais”, naturalizam-se as condutas de gênero, daí a sua reprodução histórica, a qual inscreve, na cultura, o que é pertencente à “natureza” feminina ou masculina. Obviamente, como meio decisivo, está o discurso religioso, o qual determina que, a partir do pecado de Eva, todas as mulheres são originalmente pecadoras. Neste contexto de desvalorização da feminilidade e de binarismo entre “santa” *versus* “puta”, a virgindade é colocada como um “bem” indispensável para que a mulher possa conquistar um homem e se casar, saindo da dominação paterna para o jugo marital, principalmente no caso de mulheres pobres e de pouca escolaridade. A partir desta ótica, a célebre frase da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1967, p. 9), citada em seu livro *O segundo sexo*, elucida-se: “Ninguém nasce mulher; torna-se mulher”.

Em princípio, destaca-se o título do conto como fonte de pistas que levam o leitor a perceber a tensão estabelecida na narrativa: “Conflitos de uma virgem”. Os “conflitos” que virão – manter o hímen, sujar-se de sêmen, refazer a “chapinha”, etc. – já estão anunciados. E “de uma virgem”, em uma sociedade patriarcal, o hímen é uma marca “valiosa” para as mulheres que buscam o enquadramento social de gênero por meio do casamento cristão, mesmo que inconscientemente: “[bater punheta neles]. Me dava a segurança de manter-me virgem” (RIBEIRO, 2006, p. 73). Agora, imaginemos uma troca de gênero: “Conflitos de *um* virgem”. O estranhamento deste título hipotético é nítido, o que confirma as palavras de Rubén Solís Krause (2007) e de Mariana Teixeira Marques (2015) acerca da recorrência de personagens

femininas nas narrativas pornográficas setecentistas: a sexualidade das mulheres – devido ao desconhecimento e à interdição – é muito mais “curiosa” e atrativa do que a representação de aventuras sexuais masculinas em sociedades em que a libido dos homens não é discutida nem cerceada.

Acerca da narração, a voz é feminina, como na literatura libertina, contudo, a autora também é mulher, o que contraria o cânone, uma vez que, no Século das Luzes, as mulheres estavam presas às atividades do lar, logo, eram impossibilitadas de escrever, sendo que a grande maioria nem chegava a ser alfabetizada. Desta forma, a “pena” era exclusivamente um objeto de trabalho masculino. Na contemporaneidade, a emancipação das mulheres é motivo de debate sistemático, principalmente depois do final do século XIX, com o movimento sufragista, quando as mulheres começaram a ocupar um lugar bem maior em comparação aos séculos anteriores. Deste modo, devido ao caminho traçado pela sua libertação social, as mulheres, hoje, podem votar, têm acesso à escola, participam da política e da ciência, trabalham e transitam pelo ambiente público e pela universidade, dentre outras atividades, todavia, ainda têm a sua liberdade cerceada, singularmente a sexual, daí o questionamento feito no conto estudado.

Sobre o sujeito focalizador, esta baliza surge no tom confessional e efêmero do relato, o qual se estabelece pela explicitação das memórias e do fluxo de consciência da personagem central: “Só não podia pregar porra no meu cabelo. Dá muito trabalho fazer a chapinha tudo de novo. Uma merda. O cabelo eu segurava assim, atrás, e deixava o pinto cuspir” (RIBEIRO, 2006, p. 73). Sendo assim, o foco narrativo está em primeira pessoa, o que aproxima quem narra do que narra, potencializando a verossimilhança discursiva, principalmente quanto à temática tratada: o combate entre o ímpeto carnal da moça e as interdições sociais feitas ao gênero feminino em relação à virgindade. Sobre o tempo, é psicológico, estabelecendo-se pelas lembranças da protagonista, por isso, o pretérito predomina. Quanto ao espaço, assim como as personagens, não é descrito, surge apenas a expressão “Quando ele me deixou na porta” (RIBEIRO, 2006, p. 74), que faz referência “à porta de casa”.

A respeito da transparência referencial, o hiper-realismo almejado pelo discurso pornográfico, numa primeira leitura, busca

excitar o leitor pela subversão da exibição crua da prática e dos fluidos sexuais e do enquadramento das partes erógenas do corpo humano, o que não é habitual, já que o sexo ocorre, normalmente, com privacidade e sem “espectadores”. No conto, a narradora, ao traçar os seus conflitos existenciais, utiliza um vocabulário chulo e obsceno, estabelecido pelo “léxico da devassidão”. Como exemplos, há as palavras “pinto”, “merda”, “punheta” e “porra”, as quais também fazem referência ao baixo corporal (aparelhos excretório e reprodutivo): “**Porra**, para mim, não tinha cheiro nem gosto. Engolia de uma talagada. Parecia assim uma goma” (RIBEIRO, 2006, p. 73, grifo nosso). Além disso, no trecho: “O liso preto dá lugar ao verdadeiro encaracolado. **Porra nenhuma**. Cabelo a gente refaz” (RIBEIRO, 2006, p. 74, grifo nosso), há a expressão “porra nenhuma”, por meio da qual se constrói uma polissemia entre “nada”, em linguagem coloquial, e o próprio sêmen que grudou no cabelo da narradora, isto é, a “porra”. Verifica-se, nos excertos, a utilização de um vocabulário “fora da cena” e “inadequado” às mulheres segundo a norma social.

Em contrapartida, são usados substantivos no grau diminutivo, como “mãozinha” e “novinha”, cujo efeito de sentido, além de mostrar que a narradora é uma adolescente, associa-se à afetividade: “Mas me dava o prazer de ver os caras gozarem. Na minha **mãozinha**, na minha cara, na minha roupa” (RIBEIRO, 2006, p. 73, grifo nosso). Portanto, há um títubeio entre a caracterização da narradora como uma mulher, que usa um vocabulário “pesado”, e uma menina, que se expressa carinhosamente, o que coloca a dicotomia lascívia *versus* pureza em jogo no processo de representação da personagem, a qual, montada como “puta”, tem forte apelo erótico, já montada como santa, demonstra inocência. Entrevê-se, aqui, outro dogma patriarcal: a atração física masculina por pubescentes, obviamente dada pelos contornos de um corpo em formação e pela facilidade de dominação do homem, tal qual observa-se em *Lolita*, de Vladimir Nabokov (2003), obra que esclarece, ao leitor, o conceito de ninfeta, cuja raiz está em “ninfá”, ser mitológico que habitava as florestas, sendo sempre do sexo feminino porque se associa com a fecundidade da natureza e, embora não fosse imortal, mantinha-se sempre jovem.

Acerca da funcionalidade erótica das personagens, a própria narradora se autodefine somente a partir de suas “características

sexuais”, para ilustrar, a sua capacidade de fazer sexo oral, como está evidenciado no excerto: “Mas eu fiquei famosa na cidade, desde menina, **porque sabia chupar como se fosse banguela**. Ficaram todos admirados com o **tamanho da minha goela. Quente e novinha**” (RIBEIRO, 2006, p. 73, grifos nossos). Fora isso, o leitor não sabe mais nada sobre ela. Já o homem com quem a narradora interage no conto, um “cara”, é caracterizado apenas pelo tamanho exagerado do carro e do pênis, o qual fica ereto por boa parte da narrativa. Nada mais se sabe sobre ele. Verifica-se, neste quesito, a repetição de uma associação recorrente entre o pênis e outros objetos, como a lança e o carro:

Mas este [pinto] de agora era feito uma **lança. Tão grande** e tão certo, que a porra grudou no meu cabelo e eu demorei a chegar em casa. Quando ele me deixou na porta, o **carrão** azul, eu entrei feito uma sombra e me tranquei no banheiro (RIBEIRO, 2006, p. 74, grifos nossos).

No caso do carro, o automóvel é sinônimo de *status* social e de “poder” para quem tem uma boa conta bancária, além disso, historicamente, é associado ao gênero masculino devido à identificação do “ser homem” – como papel socialmente construído –, com virilidade, velocidade e potência, marcas que são elucidadas pelos “cavalos” que medem a força do carro, desta forma, o veículo passa a ser uma extensão do corpo do homem na sua busca incessante por afirmação em uma sociedade patriarcal que não aceita a falha masculina, singularmente no sexo. Sobre isso, no conto, a narradora zomba da impotência “dos caras” ao afirmar: “Coisa que desanima é quando a gente começa a rir bem no meio da função. Aí é esquisito, porque **tem cara que não sustenta**. Tem que começar tudo de novo” (RIBEIRO, 2006, p. 75, grifo nosso). Outro dado histórico importante é o de que, apesar de os carros terem chegado ao país em 1891, as mulheres apenas tiveram autorização para dirigir em 1932, um pouco antes do início do sufrágio feminino, que ocorreu em 1934. Por conseguinte, as mulheres estiveram, por muito tempo, afastadas do objeto “carro”, o que não ocorreu com os homens.

Quanto à lança, lê-se: “Uma *lança*. Era tão **duro** e tão **certo**, que parecia uma **lança**. Nunca eu havia visto coisa igual. Já tinha visto muito **pinto duro** na vida” (RIBEIRO, 2006, p. 73, grifos nossos).

Devido à construção social do papel do homem, ele tem a função de “caçador” no sexo, ao passo que a mulher é a presa. Esta relação está também nas denominações dadas ao falo, conforme mostrado por Dino Preti (1983) na obra **A linguagem proibida**. A partir da palavra **pênis**, o estudioso analisou os seus sinônimos, como resultado, percebeu que, neles, estão presentes os sentidos de violência, força e agressividade (cano, chuço, ferro, lança, malho, músculo, pau, pistola, trabuco, vara e varão), de guerra (cacete, espadarte, florete, lança e lancete), de resistência e rigidez (eixo, ferro, jacarandá, nabo e peroba), de agilidade e esperteza (bagre, gato e músculo) e de dimensão (banana, bisnaga, cano, espiga, linguiça, paio, nabo e travão). Esta sinonímia expressa o significado de luta que é dado ao ato sexual, definido, deste modo, como uma atitude heroica de conquista de uma mulher em uma batalha. O autor ainda diz que, desde a Antiguidade, os poetas usavam metáforas alusivas à guerra para descrever o amor e o sexo. Não é sem propósito que o Cupido é um arqueiro que lança as flechas mortais da paixão. Em vista disso, observa-se que há uma ligação fisiológica entre os instintos sexual e combativo, fato este que se relaciona com a violência masculina quanto a estupros e feminicídios.

Em oposição ao cânone libertino, no qual a virgindade é desinteressante, está a necessidade mostrada, pela narradora, em conservar a sua virgindade, aliás, em conservar o seu hímen: “Importante é casar virgem” (RIBEIRO, 2006, p. 74). Como o conto registra, ela já tinha praticado sexo oral em vários homens, apesar de nunca ter tido uma relação com penetração vaginal: “Mas não tinha sexo, não. Sem penetração. E nem precisava” (RIBEIRO, 2006, p. 73). Para a protagonista, talvez por ser muito jovem e inexperiente ou por ter sido educada desta forma, o sexo só ocorre quando há penetração. No caso, o ato apenas irá acontecer em sua noite de núpcias. Assim, ela nega o seu prazer pessoal para satisfazer o desejo do outro. Como é notável, o “outro” é sempre mais importante: “O cabelo na lambreca. Sem cheiro, **mas diz que outro homem reconhece**” (RIBEIRO, 2006, p. 74, grifo nosso), pois chega a definir as suas atitudes. Tudo isso “só” para se manter virgem e poder se casar de vestido branco, símbolo de pureza na nossa cultura.

Sobre a virgindade, Dino Preti (1983) faz uma lista de sinônimos para a palavra **hímen**: “três vinténs”, “três”, “sessenta réis”,

“cobre” e “dinheirinho”. A base metafórica da expressão “perder a virgindade” é “perder três vinténs” ou “tirar os três vinténs” de alguém, ditos populares de origem portuguesa, cujo significado faz alusão à perda de dinheiro ou de algo valioso. Por isso, “perder a virgindade” é, para a mulher, uma perda significativa de *status* social em uma coletividade em que o casamento é imposto e, na maioria das vezes, meio de sustento de mulheres sem estudo ou trabalho. Em **Locuções tradicionais do Brasil**, Luís da Câmara Cascudo (1977, p. 27, grifo do autor) afirma que os “três vinténs” eram moedas furadas, usadas como pingentes, que serviam, em Portugal, como amuletos: “o desvirginamento correspondia à perda dos talismãs defensores. Daí a insistência dos vocábulos **perder, perdida, perdição**”. Em vista disso, sem os “três vinténs”, a moça não era mais donzela, o que a impedia de ter um “bom casamento”, pois era vista como “uma mulher perdida”.

A respeito da palavra hímen, na obra **Léxico do erótico**, os dicionaristas Ludwig Knoll e Gerhard Jaeckel (1976, p. 187) dizem que é igualmente o nome do deus grego do casamento, sendo que, em honra a esse deus, a virgindade da noiva era sacrificada. Fisiologicamente falando, o hímen é uma membrana que tapa a entrada da vagina. Há uma abertura, normalmente em forma de anel ou de meia lua, para que o sangue menstrual possa passar. Na primeira relação sexual da mulher, no geral, o hímen é rasgado pelo pênis ereto. Historicamente, ele significa, em sociedades patriarcais, “um selo de garantia de virgindade”, ou seja, uma prova física de pureza da mulher para o casamento. Desta crença, surge a tradição de usar um lençol branco na noite de núpcias para que o sangue oriundo do rompimento do hímen fique evidente, comprovando a virgindade da esposa. Após o coito, o marido colocava o lençol na janela do quarto para que toda a sociedade soubesse da castidade da mulher e também da sua virilidade, como vimos em **Gabriela, cravo e canela**, de Jorge Amado (1958).

No *Dicionário sexual*, de acordo com Georges Valensin (1976, p. 143), as tentativas de dar uma segunda virgindade à mulher solteira ocorreram em todos os tempos por meio de sutura da membrana. Os médicos especialistas em reconstrução de hímen, continua o dicionarista, “estimam que é injusto fazer pagar um momento de loucura pelo fracasso de seu casamento para as moças solteiras”, opinião esta que revela a hipocrisia da coletividade quanto ao casamento: sem hímen,

a moça é marginalizada e não pode se casar; com o hímen “costurado”, a virgindade é automaticamente devolvida à pretendente, a qual pode ser desposada sem tribulações. A prática, por exemplo, foi retratada em **Asfalto selvagem**, de Nelson Rodrigues (1994). Dessa forma, em consonância com a norma social, fazer a cirurgia podia ser, acima de tudo, uma questão de honra e *status*. Atualmente, com o fim desta “exigência” matrimonial, certamente, esse tipo de cirurgia está em desuso.

Quanto à classificação da pornografia, as relações eróticas ocorrem entre pessoas heterossexuais e sem “desvios” na orientação sexual de ambos, porém, a relação é desigual e, dependendo da idade da narradora, o homem é pedófilo, havendo ou não “consentimento” entre as partes: “Adorava, **desde menina**, bater punheta neles” (RIBEIRO, 2006, p. 73, grifo nosso). Verifica-se, desta forma, que o erotismo retratado no conto é classificado, segundo Maingueneau (2010), entre “tolerado” e “interdito”.

Por fim, no tocante à hipocrisia social, alvo da estética libertina, o conto analisado mostra que o gênero feminino, para responder às imposições coletivas, ainda no século XXI, mantém a sua sexualidade cambaleando na corda-bamba entre os lados do binarismo – dado pelos papéis históricos de esposa *versus* amante ou santa *versus* puta – que ainda teima em existir em nosso meio: exercer a sua liberdade individual e ser tachada como vadia ou se “anular” e ser vista como exemplo de retidão moral?, tal qual nos fala Simone de Beauvoir (1967) em **O segundo sexo**. Tal definição maniqueísta realiza-se como uma forma potente de controle das vontades femininas, desde Eva, passando pela “caça às bruxas” e pela revolução sexual dos anos 70, para desembocar numa aparente “democracia de gênero” com a qual convivemos na atualidade. Assim, no conto, a superexposição do corpo e das descrições sexuais e o deboche com o qual a narradora afirma seu desejo de se casar virgem mesmo praticando sexo, indo da ironia ao sarcasmo, são formas de inquirição aos padrões impostos às mulheres: casamento, maternidade e monogamia, além da virgindade. Em vista disso, a constituição libertina da narradora lança luz aos modelos sociais, aos quais muitas mulheres são forçadas a obedecer em troca de aceitação.

Considerações finais

Sobre as marcas do cânone libertino no conto, de forma geral, observou-se a repetição de alguns pilares apontados por Maingueneau (2010) na tríade: composição, tema e estilo. Em resumo, “Conflitos de uma virgem” (RIBEIRO, 2006), 1) possui uma mulher como narradora; 2) é um conto estruturado em forma de relato; 3) aproxima, ao máximo, quem narra e o que narra, devido ao foco narrativo estar em primeira pessoa, marca esta que infla o efeito de verossimilhança discursiva; 4) apresenta transparência referencial e afetos eufóricos de um sujeito focalizador, característica esta que destaca a crueza da linguagem; 5) realiza-se na utilização de um vocabulário obsceno; 6) tem a redução das personagens a sua funcionalidade erótica; 7) é classificado como pornografia tolerada ou interdita; e 8) propaga a ideia de que o sexo pode ser um meio de questionamento da norma coletivamente imposta, no caso, às mulheres.

Quanto aos pontos dissonantes, temos a autoria e a necessidade da preservação da virgindade. Como foi mencionado, nos séculos XVII e XVIII, o ofício da escrita ainda não pertencia às mulheres, logo, as narrativas eram todas assinadas por homens. No século XXI, após diversas lutas e conquistas históricas, o gênero feminino alcançou uma valiosa emancipação e chegou à literatura, tendo esta como mais um caminho de manifestação da indignação das mulheres frente aos dogmas patriarcais. Sobre a virgindade, a insistência da protagonista é debochada e hiperbólica e serve para reforçar, pela via da obscenidade, a crítica à norma coletiva que o conto apresenta, marca esta cara à estética libertina: ainda na atualidade, muitas mulheres têm a sua “honra” medida pela presença (ou não) de uma membrana que fica “entre as suas pernas”, o que é lamentável e vergonhoso. A pergunta que fica é: que homem se casará com a narradora sabendo que ela é “famosa” na cidade “desde menina” por fazer sexo oral em muitos homens? Na prática, a sua classificação de “puta” é um impedimento para a matrimônio cristão. Assim, a matéria literária vem desvelar a problemática social das identidades sexuais e dos papéis de gênero na tentativa de romper o binarismo que ainda cerceia a liberdade sexual feminina.

Desta forma, num âmbito geral, a separação de “tipos” de educação entre meninos e meninas, a censura às relações sexuais, a exigência da virgindade, a imposição social do casamento e da maternidade, a limitação ao espaço doméstico e a restrição das opções de formação e de trabalho são fatores que censuram as práticas femininas da infância à idade madura, valores estes criticados no conto “Conflitos de uma virgem”, de Ana Elisa Ribeiro (2006).

Enfim, constata-se que o conto escolhido traz, em sua essência, o ideário libertino. Mesmo havendo um considerável distanciamento temporal entre o cânone setecentista e a obra estudada, considera-se que o princípio dialógico e as relações entre os textos e os discursos possuem papel fundamental no renascimento de enunciados em distintos momentos históricos, fazendo da literatura memória de si mesma.

Referências

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

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

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

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Locuções tradicionais do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

CLAVER, Ronald (Org.). **69/2 contos eróticos**. Belo Horizonte: Leitura, 2006.

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses livros que se leem com uma só mão:** leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. Tradução de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

KNOLL, Ludwig; JAECKEL, Gerhard. **Léxico do erótico.** Lisboa: Círculo de leitores, 1976.

KRAUSE, Rubén Sólis. **Erotismo:** a cultura libertina. Tradução de José Carlos Teixeira. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

LACLOS, Choderlos de. [1782]. **As ligações perigosas.** Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico.** Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (Lingua[gem]; 42).

MARQUES, Mariana Teixeira. **Fanny e Margot, libertinas:** o aprendizado do corpo em dois romances eróticos setecentistas. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In: HILST, H. **Pornô chic.** São Paulo: Globo, 2014. p. 264-268.

NABOKOV, Vladimir [1955]. **Lolita.** Tradução de Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

NOVAES, Adauto. Introdução. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Libertinos libertários.** São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PLATÃO [385-380 a.C.]. **O banquete ou Do amor.** Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand, 1995.

PRETI, Dino. **A linguagem proibida:** um estudo sobre a linguagem erótica. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

RIBEIRO, Ana Elisa. Conflitos de uma virgem. In: CLAVER, Ronald (Org.). **69/2 contos eróticos**. Belo Horizonte: Leitura, 2006.

RODRIGUES, Nelson [1959]. **Asfalto selvagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SADE, Marquês de. [1795]. **A filosofia na alcova**. [1795]. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

VALENSIN, Georges. **Dicionário sexual**. Tradução de J. L. César. São Paulo: IBRASA, 1976.

VATSYAYANA, Mallanaga. [século III d. C.]. **Kama Sutra**. Tradução de Joaquim Duarte Peixoto. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

Recebido em: 31 de julho de 2020

Aceito em: 03 de novembro de 2020

A “VERDADEIRA MULHER”: BELA, EMPODERADA E DO LER

THE “REAL WOMAN”: BEAUTIFUL, EMPODERATED AND READER

LA "VERDADERA MUJER": HERMOSA, “EMPODERADA” Y DE LA LECTURA

*Luciane de PAULA**

*Carolina Gomes SANT’ANA***

Resumo: Este artigo objetiva analisar duas capas e uma matéria da revista **O Diabo a Quatro**, de 1879, como resposta a movimentos de luta pela inclusão de mulheres na política, em cotejo com a matéria “Bela, recatada e ‘do lar’”, da revista **Veja**, de 2016; e com declarações de participantes (oficiais ou não) do governo Bolsonaro (Damares Alves, ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos; e Italo Marsili, médico cotado para ministro da saúde) sobre a mulher, seus direitos e deveres. A fundamentação teórico-metodológica se embasa nos conceitos de ideologia, dialogia e voz social dos estudos bakhtinianos. Os resultados revelam o quanto, em qualquer época, se, por um lado, os movimentos feministas atuam com força total, por outro, com a mesma potência, movimentos tradicionais que reproduzem valores conservadores respondem de forma ativa. Refletir sobre esse embate de forças sociais é a relevância deste texto.

Palavras-chave: Estudos Bakhtinianos; Dialogia; Ideologia; Voz social; Mulher.

Abstract: This article aims to analyze the cover and an article from the magazine **O Diabo a Quatro**, from 1879, as an answer to movements that fought for the inclusion of women in politics, in comparison with the article “Bela, recatada e ‘do lar’”, from the magazine **Veja**, from 2016; and with statements from members (officials or not) from Bolsonaro's government (Damares Alves, minister of Women, Family and Human Rights; and Italo Marsili, doctor suggested to be minister of Health) about women, her rights and duties. The theoretical-methodological foundation is based on the concepts of ideology, dialogue and social voices from Bakhtinian studies. The results reveal how much, at any time, if, on the one hand, the feminist movements act with full force, on

* Doutora (2007) e Mestre (2003) em Linguística e Língua Portuguesa (PPGLLP) pela UNESP – Araraquara. Graduada (1997) em Letras pela mesma instituição. Professora da UNESP – Assis, do PPGLLP – Araraquara e do ProfLetras. Contato: lucianedepaula1@gmail.com.

** Mestranda (2020) em Linguística e Língua Portuguesa (PPGLLP) pela UNESP – Araraquara. Graduada (2018) em Letras pela UNESP – Assis. Contato: carolgs03@gmail.com.

the other, with the same strength, traditional movements that reproduce conservative values answer actively. Reflecting about this clash of social forces is the relevance of this text.

Keywords: Bakhtinian studies; Dialogue; Ideology; Social voice; Woman.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar la portada y un artículo de la revista **O Diabo a Quatro**, de 1879, como respuesta a los movimientos que lucharon por la inclusión de la mujer en la política, en comparación con el artículo “Bela, recatada e ‘do lar’”, de la revista **Veja**, de 2016; y con declaraciones de miembros (funcionarios o no) del gobierno de Bolsonaro (Damares Alves, ministra de Mujer, Familia y Derechos Humanos; e Italo Marsili, médico sugerido para ser ministro de Salud) sobre la mujer, sus derechos y deberes. El fundamento teórico-metodológico se basa en los conceptos de ideología, diálogo y voces sociales de los estudios bakhtinianos. Los resultados revelan cuánto, en cualquier momento, si, por un lado, los movimientos feministas actúan con toda su fuerza, por el otro, con la misma fuerza, los movimientos tradicionales que reproducen valores conservadores responden activamente. Reflexionar sobre este choque de fuerzas sociales es la relevancia de este texto.

Palabras clave: Estudios Bakhtinianos; Diálogo; Ideología; Voz social; Mujer.

Introdução

Muito antes do sufrágio, que marcou a primeira onda do movimento feminista, mulheres ao redor do mundo já lutavam por seus direitos e assumiam posicionamentos ativos de resistência a uma sociedade que oprime as mulheres. No Brasil, desde os tempos do Império, mulheres batalham por seu direito de participação na política, esfera que, apesar de ser exclusivamente constituída por homens até bem pouco tempo e, ainda hoje, majoritariamente, toma decisões que afetam profundamente todas e todos. Durante a busca por direitos, também sempre houve e há o surgimento de críticas a essas mulheres e seus ideais de emancipação, feitas por pessoas e dispositivos que buscam manter o sistema ortodoxo que sustenta o adestramento das mulheres em favorecimento de uma cultura patriarcal. A igualdade na legislação é um dos primeiros passos de empoderamento da mulher, pois garante direitos iguais, assim como a possibilidade de ir à justiça ao sofrer qualquer tipo de violência ou injustiça, seja no trabalho ou na vida privada. Contudo, Saffioti (1987, p. 15) afirma em **O poder do macho** que:

Estruturas de dominação não se transformam meramente através da legislação. Esta é importante, na medida em que permite a qualquer cidadão prejudicado pelas práticas discriminatórias recorrer à justiça. Todavia, enquanto perdurarem discriminações legitimadas pela ideologia dominante, especialmente contra a mulher, os próprios agentes da justiça tenderão a interpretar as ocorrências que devem julgar à luz do sistema de ideias justificador do presente estado de coisas. O poder está concentrado em mãos masculinas há milênios. E os homens temem perder privilégios que asseguram sua supremacia sobre as mulheres.

Em 1879, a revista **O Diabo a Quatro** publicou em sua capa uma ilustração chamada “Verdadeira mulher”, de uma mulher com roupas da época (que cobriam seu corpo inteiro), dentro de casa, cuidando dos filhos, com a legenda “Esta é a mulher do lar, a mulher esposa, a mulher mãe [sic], a mulher *escravizada* [sic]... pela natureza: - a verdadeira mulher”. O enunciado é analisado aqui como uma unidade interssemiótica, ou seja, em sua constituição verbo-vocal (a legenda) e visual (o desenho), uma vez que a constituição global de uma obra é composta pela arquitetônica de suas dimensões. Para compreendê-lo, consideramos seus elementos estruturais e discursivos - nesse caso, verbivocovisuais, tal qual abordado por Paula (2017), Paula e Serni (2017) e Paula e Luciano (2020a, 2020b, 2020c, 2020d, 2020e), calcados nos estudos bakhtinianos. Para isso, focamos-nos, principalmente, nas concepções de signo ideológico, dialogia e voz social, na relação que possuem com outras noções balizadoras da tridimensionalidade constitutiva da linguagem, expressa de maneira explícita como verbo-visual, mas com a vocalidade potencialmente marcada pelo que Volóchinov (2018), ao se voltar à poesia de Pushkin, chama de “leitura em voz alta”.

Como o método sociológico da linguagem (assim chamado por Volóchinov, 2016, s/d, 2019) adotado se calca na dialética-dialógica e inclui o cotejo como elemento essencial analítico, focamos nossa análise, neste artigo, em duas ilustrações de capa da Revista **O Diabo a Quatro**, de 1879; em diálogo com uma matéria da **Veja**, de 2016; e com algumas falas de Damares Alves e Ítalo Marsili, que trabalham, a primeira, oficialmente (como Ministra da Mulher, da Família e dos

Direitos Humanos) e, o segundo, extraoficialmente (ainda que cotado para Ministro da Saúde), do governo Bolsonaro, em 2020.

Os enunciados que compõem o *corpus* deste artigo foram selecionados por sua temática (a questão dos direitos e deveres das mulheres, nas esferas política, midiática e doméstico-familiar). Além disso, outro critério foi o dos gêneros discursivos (BAKHTIN, 2016), semelhantes e diferentes, mas da mesma esfera de atividades (as capas da **O Diabo a Quatro**, a matéria da **Veja**, em cotejo com declarações públicas de Damares e Ítalo). O ponto de vista valorativo comum também foi um critério de escolha (uma voz social dominante – machista, pois visa inferiorizar a mulher, ao tirar dela seus direitos e forçá-la a um papel dócil e submisso de mãe, esposa – dona de casa – e amante, calcados em argumentos religiosos e biológicos, sem embasamento científico), uma vez que o nosso objetivo é refletir sobre o embate de vozes contrárias, em disputa de forças centrípetas (centralizadoras) e centrífugas (dispersivas) no tecido social, ao longo da história e em diversos países.

Com essa delimitação, objetivamos demonstrar o quanto os discursos machistas respondem às lutas por equidade, entre e sobre as mulheres, ao longo da história, com argumentos e estratégias retóricas discriminatórias e opressoras cristalizadas, utilizadas, no caso, pelas mídias (mas não só), para sustentar o sistema patriarcal e garantir o *status quo*, em disputa de forças com a luta pela mudança sistêmica.

A relevância desta reflexão se pauta na compreensão do embate de vozes e valores sociais que pautam as relações de gêneros de forma hierárquica em todas as esferas de atividades, ao longo da história. Os resultados demonstram que a tradição discursiva sustenta uma imagem de “mulher, objeto cama e mesa” (STUDART, 1974), tratada como “segundo sexo” (BEAUVOIR, 1980a, 1980b), marcada como santa ou satânica e ainda no “mito do amor materno” (BADINTER, 2009), amparado pelos discursos religioso e biológico.

A estrutura deste artigo não separa teoria de análise, pois sua escrita dialógica lança mão das noções teóricas ao passo em que as reflexões analíticas são empreendidas. Nesse sentido, num primeiro momento, voltamos à Revista de 1879 para, depois, relacionarmos os valores nela expressos com os cotejos eleitos (já mencionados) para, finalmente, chegarmos aos resultados depreendidos.

I. Mulher “de verdade”: uma construção hegemônica valorativa

De acordo com Bakhtin (2009), a linguagem é um fenômeno social da interação discursiva que se materializa pela enunciação, em ato. Como a sociedade está em constante transformação, a linguagem também está em constante movimento, com mudanças não apenas estruturais/sistêmicas (sejam linguísticas, na dimensão verbal, sejam de outros códigos, nas dimensões vocais/sonoras e visuais), mas também ideológicas. Um ato discursivo é um ato social, pois é na e pela linguagem que se expressam as vozes sociais dos sujeitos e seus grupos e classes, de forma individual e social, ao mesmo tempo.

Ao utilizar o termo voz, Bakhtin (1993, 2010a) não se refere, necessariamente, à linguagem oral. Voz representa a valoração do sujeito. Mesmo sendo o posicionamento construído com o seu estilo (BAKHTIN, 2015) arquitetônico, este é, ao mesmo tempo, individual e social, pois formado pelas múltiplas interações e relações sociais heterogêneas vividas pelo sujeito em sua experiência. Não sendo neutras, a língua/linguagem e as vozes integram um jogo de poder de embate entre axiologias.

A heteroglossia, entendida como multiplicidade de vozes, concretiza a heterogeneidade da linguagem (BAKHTIN, 2010a). Na interação, o embate de ideias nem sempre é harmônico. Nesse sentido é que o discurso é diálogo e pode ser compreendido como arena/palco de confronto entre ideologias, onde se digladiam valores sociais contrários e contraditórios, interna e externamente.

Díálogo, na perspectiva bakhtiniana, não se refere a uma conversa entre dois sujeitos, em voz alta, mas também à relação responsiva entre dois (ou mais) enunciados, mesmo que de diferentes épocas [relação entre o pequeno e o grande tempo (BAKHTIN, 2018), de maneira situada], como propomos explicitar neste artigo. Para Bakhtin (2012, p. 117), “toda comunicação verbal¹, de qualquer tipo que

¹ Preferimos a expressão “interação discursiva”, como tem sido usado nas traduções mais recentes das obras bakhtinianas, uma vez que pensamos a linguagem de maneira ampla, tridimensional, como entendem Paula (2017), Paula e Serni (2017) e Paula e Luciano (2020a, 2020b, 2020c, 2020d, 2020e), como dimensões constitutivas integrais da linguagem, denominadas pelos autores como verbivocovisuais, expressas explícita ou potencialmente.

seja” é dialógica, mesmo “o monólogo solitário”, como destaca Volóchinov (2018). Todo discurso é responsivo (a outros enunciados, passados e futuros; e sujeitos). Todo enunciado é peculiar, único, singular e, ao mesmo tempo, elo na cadeia discursiva e formado por uma multidão de fios ideológicos tramados que refletem e refratam vozes sociais em interação, expressas concretamente, arquitetadas com determinado acabamento (ainda que nunca totalmente acabado/finalizado/fechado).

Os sujeitos são responsáveis e éticos às valorações que exprimem. Para Bakhtin, “[...] os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem auto suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados” (2009, p. 316).

Na linguagem, o sujeito se coloca, expressa e entende o mundo. A consciência [BAKHTIN (VOLÓSHINOV), 2001] é formada por signos ideológicos (que Volóchinov, 2018, chama de cognoscível – conhecido/codificado). Segundo o Círculo, não temos acesso ao que ele chama de dado puro, à realidade direta, mas aos discursos que a semiotizam. A linguagem é que nos acessa ao que temos no mundo.

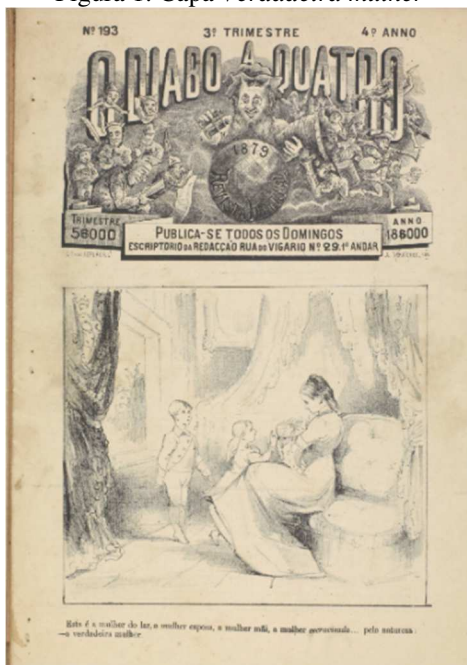
De acordo com os estudos bakhtinianos, o sujeito se constitui na relação de embate de vozes que ocorre em qualquer âmbito. Elegemos a esfera midiática e alguns gêneros (capa e reportagem) de revistas, em interação. Afinal, segundo Volóchinov, “Não compreenderemos nunca a construção de qualquer enunciação [...] se não tivermos em conta o fato de que ela é só um momento, uma gota no rio da comunicação verbal, rio ininterrupto [...]” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 158). Por isso, o cotejo, como propomos neste artigo, é essencial, pois constitui o método sociológico bakhtiniano.

Volóchinov (2018) explica que a concretização da ideologia ocorre no signo [não apenas verbal – tanto que estuda música (VOLÓCHINOV, 2019)], a partir de uma ideia (semiótica) de vida (BAKHTIN, 2009). Afinal, “A língua não é de modo algum um produto morto, petrificado da vida social: ela se move continuamente e seu desenvolvimento segue aquele da vida social.” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 157).

Palavra, desse ponto de vista, ganha um sentido alargado, de enunciado completo (BAKHTIN, 2010a), pois liga a linguagem à história e revela os valores de um sujeito e grupo/classe social, num ato discursivo, como o que as revistas aqui analisadas ilustram, em embate sobre valores imputados a imagens de construção de mulher(es), como elos singulares, pois arquitetam um ato discursivo que se revela em eventos únicos e se ligam a um grande projeto de dizer (no caso, sistêmico, pois patriarcal).

Volóchinov afirma que “Qualquer palavra dita ou pensada não é somente um ponto de vista, mas um ponto de vista avaliativo.” (2013, p. 196). A capa (Fig. 1) com a ilustração denominada “Verdadeira Mulher”, revela um valor desde o seu título que, pela adjetivação, qualifica mulher como “verdadeira”, em oposição a outras imagens de mulher, presumidas axiologicamente, por comparação, como “falsas”.

Figura 1: Capa *Verdadeira mulher*



A revista, assim como outros enunciados midiáticos, caracteriza-se, entre outras coisas, como instrumento de divulgação de ideias e costumes. Essa capa reflete e refrata, por meio da imposição da ideologia dominante, uma voz social machista conservadora que insiste em manter a mulher “no seu devido lugar”, que, para uma ala (um grupo) da sociedade, é o lar, cuidando da casa e da família, com uma vida servil aos outros, sem autonomia e domínio sobre si e o mundo ao seu redor. Essa ideia é justificada pelo autor-criador (BAKHTIN, 2011) do enunciado (um homem que reflete e refrata a voz social machista, tanto da revista quanto de um grupo conservador) com o argumento biológico (tipicamente usado ao longo da história, de acordo com os estudos de Beauvoir, aliado ao discurso fundamentalista religioso) de que se refere à “natureza” da mulher.

Conforme Saffioti (1987, p. 9), esse processo pode ser explicado (como também o faz Beauvoir, 1980b, segunda parte ou segundo tomo, a depender da edição) da seguinte maneira:

[...] a responsabilidade última pela casa e pelos filhos é imputada ao elemento feminino. Torna-se, pois, clara a atribuição, por parte da sociedade, do espaço doméstico à mulher. [...] A sociedade investe muito na naturalização deste processo. Isto é, tenta fazer crer que a atribuição do espaço doméstico à mulher decorre de sua capacidade de ser mãe. De acordo com este pensamento, é natural que a mulher se dedique aos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é natural sua capacidade de conceber e dar à luz.

A revista apresentada trata com escárnio aquelas mulheres que buscam mudanças, tentando silenciar suas vozes e desvalorizar suas lutas, como não-modelares, mais, como se não fossem sequer mulheres, uma vez que “anormais” e contrárias à natureza. O ato de tentar transformar uma construção cultural em uma verdade imutável criada pela natureza é um ato político, uma estratégia de controle, de impedir que aqueles dominados pelo sistema o questionem e reivindiquem mudanças, com suas forças (sejam de/pelo trabalho, sejam de outro tipo). Para Volóchinov, “todo sistema de normas sociais encontra-se em uma posição análoga. Ele existe apenas em relação à consciência

subjetiva dos indivíduos que pertencem a uma dada coletividade” (2018, p.175), o que relativiza as forças e as coloca em embate.

A naturalização da hierarquia e da subordinação é uma estratégia discursiva utilizada para convencimento e persuasão dos sujeitos para que aceitem as normas e, com isso, o sistema seja sustentado de acordo com essa falácia, conveniente para quem se encontra no poder e, em especial, para os homens, que usufruem das mulheres, tratadas como “objeto cama e mesa” (STUDART, 1974 – título da obra).

A ilustração, monocromática e de traços leves, em estilo de um rascunho, não apresenta detalhes cenográficos, além da ambientação suficiente para caracterizar o ambiente doméstico, de uma sala de estar glamourosa (pelo tipo de poltrona onde a mulher se encontra e pelas cortinas). A mulher, neste lugar da casa, com duas crianças, caracteriza o lugar de fala (RIBEIRO, 2019), logo, a voz social não dessa, mas sobre essa mulher: o da alta classe social, que compreende a “verdadeira mulher” como a mãe zelosa por seus filhos e a mulher cuidadosa de sua casa, à disposição de seu marido. Calada, sem voz (o que significa sem personalidade, sem desejos, sem subjetivação, sem identidade), ela é apenas um adereço (o principal) da casa, do homem e dos filhos. Um objeto sobre o qual se imputa a valoração e a utilidade que se quiser.

Nessa mesma edição da revista, há uma outra ilustração (Fig. 2), intitulada “A emancipação da mulher”, com a frase “deveres do homem” acima de um homem (um trabalhador, um homem de uma classe social rural e popular) alimentando perus e, ao seu lado, uma mulher sentada em frente a uma lousa com equações, um globo terrestre e uma grande pilha de livros, com o dizer “direitos da mulher” acima do desenho. A mulher (chamada de “madame”, de outra classe social, alta) lê um livro de medicina e fuma um cachimbo com perus e patos ao seu redor. A legenda da imagem faz escárnio da mulher que busca conhecimento acima do trabalho braçal, como forma de emancipação:

E este... coitadinho! Deixemol-o em paz a engordar o peru de *madame*... Não se parece tanto com o *Escarmentado de Voltaire*?

Esta é a mulher do *boudoir*, a mulher da rua que passa pelo templo, a mulher dos comícios e das academias, a sabichona, a preciosa ridícula, a mulher *emancipada*. A’s vezes, em solteira, mademoiselle Giraud;

depois de casada, madame Bovary; e, quando viúva, Helena d'Une page d'amour. Synthese: -a macaca do paiz de Nod. (sic)

Imagem 2: A emancipação da mulher.



A descrição utiliza diversas referências clássicas (especialmente da literatura e da filosofia, como “A Princesa de Babylonia, as Viagens d'Escarmentado, e Come vai o mundo”, de Voltaire; “Mademoiselle Giraud, Ma Femme”, de Belot; “Madame Bovary”, de Flaubert; e “Une page d’amour”, de Zola) e termos em francês (como “boudoir”, por exemplo), em alternância com adjetivações em tom coloquial (como “sabichona”, “mulher da rua”, “macaca”), que constituem o escárnio valorativo acerca dessa mulher, caracterizada como não-modelar pelo grupo tradicional/conservador machista que valoriza a submissão da mulher-mãe-esposa como a “verdadeira mulher” (conforme a Fig. 1).

O autor-criador, que, como já dissemos, semiotiza a voz da revista e esta, por sua vez, reflete e refrata a voz machista de um grupo social conservador, refere-se ao *boudoir*, termo francês que se refere, como signo ideológico, à intimidade feminina. O lexema (*boudoir*) surge no final do século XIX, como designação para um quarto exclusivo para a mulher, onde ela se veste, pode receber suas visitas, ter conversas íntimas e praticar *hobbies*, como bordado e escrita. Trata-se

do espaço da privacidade da mulher, onde ela tem liberdade para discutir o que quiser, sem a intromissão do marido ou de qualquer pessoa. No início do século XX, ensaios de fotografia e pintura *boudoir* se tornaram um estilo de arte que flagra momentos íntimos da mulher – especificamente, a mulher da alta classe social. Com o tempo, o termo caiu em desuso. Na fig. 2, *boudoir* é usado como signo ideológico para valorar pejorativamente a mulher emancipada, que estuda, lê etc, transformada em uma mulher de alcova, “diabólica”.

Assim sendo, não basta estar dentro de casa, pois, a mulher não pode se emancipar (principalmente, como caracterizado na ilustração, pelos estudos, ou seja, pela inteligência), uma vez que a “verdadeira mulher” deveria usar seu tempo para cuidar dos filhos, do marido e da casa, já que sua vida não pertence a ela que, como afirma Beauvoir (1980a), é o “segundo sexo”, assim tratada, calcada nos discursos biológico e religioso. Ao privar a mulher do acesso a espaços públicos e ao conhecimento, ela não consegue desenvolver suas habilidades nem lutar por seus direitos e essa é a função da “proibição”. O cerceamento, o desestímulo e a demonização (o escárnio e o maldizer) fazem parte da estratégia discursiva de desencorajamento e de aprisionamento a um “modelo” de sujeito social. Para Saffioti, “[...] o dito popular ‘lugar de mulher é em casa’ é eloquente em termos de imposição da ideologia dominante. Em ficando em casa todo ou quase todo o tempo, a mulher tem menor número de possibilidades de ser estimulada a desenvolver suas potencialidades” (1987, p. 14) e, com essa coerção, junto de tantas outras, a desigualdade, a exposição ao abuso e aos maus tratos (todo tipo de violência) se agrava.

A legenda compara a mulher que busca emancipação a algumas personagens controversas da literatura da época:

Primeiramente, compara sua vida de solteira com a obra de ficção erótica lésbica **Mademoiselle Giraud, Ma Femme**, de Adolphe Belot (1871). Essa relação entre o desejo pela independência das mulheres e a homossexualidade é feita até hoje, pelo dizer popular de que a mulher feminista seria aquela “mal-amada”, não desejada pelos homens e que, por consequência disso, torna-se homossexual – além de implicar erroneamente acerca da questão da orientação sexual, colocada como uma escolha, ainda a coloca como segunda opção, ao não ser aceita/querida/desejada pelo homem, visto como a primeira escolha, a

“melhor” e “superior”. A homossexualidade, mal vista dentro da sociedade conservadora, é atrelada a ideias de imoralidade, ou seja, o autor-criador da legenda busca difamar a mulher feminista, entre outras formas, com uma noção de “depravação” e de identidade de gênero.

A segunda comparação, com a mulher casada, é feita com a protagonista do livro **Madame Bovary**, de Flaubert (1856). A obra foi tão controversa quando lançada que seu autor foi levado a julgamento, acusado de ofender a “moral”, os “bons costumes” e a religião. O livro conta a história de Emma, que não satisfeita com o casamento e a vida fútil e vazia da burguesia, passa a levar uma vida “imoral”, como “adúltera”. Por não conseguir pagar as grandes dívidas que fez, ela comete suicídio. Emma é apresentada como uma mulher irresponsável, um modelo a não ser seguido (logo, um anti modelo), pois uma crítica à decadência e à hipocrisia da burguesia da época. Colocar a mulher que busca emancipação pelo conhecimento como Emma significa valorá-la como adúltera, irresponsável e desejosa (algo que também não é permitido à “verdadeira mulher” – que seja livre em sua libido).

A terceira comparação é com **Une page d’amour**, de Zola (1878), que se volta ao caso de amor da viúva Helena, apaixonada por um homem casado, médico de sua filha e marido de sua amiga.

Nas três comparações, a emancipação é atrelada às valorações de “depravação”, traição e “dissimulação”. Isto é, alguém que não deve ser modelo para nada, nem respeitado.

Na dimensão visual, os traços e o tipo do desenho se assemelham ao da fig. 1. Ainda que lado a lado, a imagem da mulher se encontra à frente, não parece estar dentro de casa e, muito menos, no quarto ou com tom de intimidade; enquanto a imagem do homem se ambienta numa cenografia rural, livre, com animais e plantas. O homem é caracterizado como um trabalhador e seu trabalho é valorizado, diferente do estudo da mulher. Mesmo, então, a mulher estando em primeiro plano e pertencer a uma classe mais abastada que o homem trabalhador (o “coitadinho”, deixado “em paz”), em segundo plano, ela é menos valorizada que ele. Trata-se, no caso, de uma hierarquização entre o que Saffioti (1987) denomina “nó patriarcado-racismo-capitalismo”, que desemboca no que Davis (2016) conceitua como a interseção inseparável entre “gênero-raça-classe”.

A Revista pondera entre o gênero (mulher e homem) e a classe (abastada e trabalhadora) e se posiciona, deixando (momentaneamente) de lado (“em paz”) o “coitadinho” do trabalhador por ser homem, relacionado à mulher emancipada. Com isso, posiciona-se em favor do homem, “mesmo” o de classe mais baixa (inferiorizado pelo diminutivo e pela escolha lexical). Entre um homem trabalhador e uma mulher rica, seja em que condições forem, sempre o homem como “superior”. Esse posicionamento valorativo/ideológico revela a hegemonia patriarcal machista – não só da época, uma vez que, como veremos, ainda há ecos, ressonâncias e reverberações dessa mentalidade na contemporaneidade, em nosso país (mas também não só no Brasil).

O estudo, um dos atos mais subversivos de uma mulher (não só de uma mulher, mas também de um negro, de um homossexual, de um sujeito de classe baixa, em suas intersecções de gênero, raça e classe, complexas e indissociáveis, como estudam Saffioti, 1987 e Davis, 2016), é valorado negativamente por esse grupo, dado exatamente o seu caráter emancipatório perigoso, por isso, desestimulado e desvalorizado, especialmente em sociedades, em culturas e por grupos autoritários.

De acordo com Bakhtin,

Ninguém pode ocupar uma posição neutra em relação a *mim* e ao *outro*; o ponto de vista abstrato-cognitivo carece de um enfoque axiológico, a diretriz axiológica necessita de que ocupemos uma posição singular no acontecimento único da existência, de que nos encarnemos. Todo juízo de valor é sempre uma tomada de posição individual na existência; até Deus precisou encarnar-se para amar, sofrer e *perdoar*, teve, por assim dizer, de abandonar o ponto de vista abstrato sobre a justiça. (2011, p. 117, Grifo do autor)

Assim, a abstinência de atos é uma tomada de posicionamento de aceitação, portanto, favorável àquela vigente, uma vez que viver significa assumir posicionamentos ativos (mesmo que silenciosamente).

A imagem da mulher emancipada, acoplada a promiscuidade e a comportamentos inaceitáveis para a mulher naquela sociedade e época (e mesmo hoje, como veremos a seguir), é uma estratégia de valorização negativa para a sua independência. Nesse cenário, a “verdadeira mulher” é a “bem comportada”, a que aceita/submete-se ao lugar a ela imputado de “bela, recatada e do lar” (como veremos na reportagem da **Veja**), uma

vez que a tentativa de emancipação é vista como rebeldia típica das “bruxas” de outrora, da mulher imoral, para essa voz social machista e, por vezes, misógina.

II. Bela, recatada e “do lar”

Mesmo a mulher tendo conquistado diversos direitos, ainda existe muito a ser feito e a luta continua desigual. Na superestrutura, as forças centrípetas tendem à hegemonia e à homogeneização que tenta cristalizar valores e estabelecer normas sistêmicas, apropriadas da infraestrutura, onde se constituem, em ato, como forma de resistência, como forças centrífugas e, nesse jogo, o diálogo plurivalente é constituído, em movimento, sem solução/finalização.

A ideia de que as mulheres devem ficar em casa, cuidando do marido e dos filhos tem uma força (centrípetas) que tenta centralizar e unificar uma única imagem de mulher. Essa concepção, defendida de maneira “dominante” por diversos discursos, de várias esferas, ao longo da história, continua presente e é apresentada, muitas vezes, por diversas mídias, como modelo aceito e a ser seguido, com o intuito de “impor” como “o ideal” a ser perseguido, realizado e alcançado pelas mulheres (como que por vontade e escolha própria). Em abril de 2016, a revista **Veja** publicou uma edição com uma matéria de Linhares (uma mulher), chamada “Bela, recatada e ‘do lar’”, sobre Marcela Temer, esposa do então vice-presidente (Michel Temer), com o subtítulo “A quase primeira-dama Marcela Temer, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice”.

A revista valoriza positivamente Marcela por seguir “padrões” esperados e cobrados de uma mulher: ser contida, quase nunca aparecer e se preocupar apenas com sua família, servindo-a de forma obediente e em silêncio, feliz por poder realizar sua “função” e sem desejos de independência ou mudança, de sua vida e da sociedade ao seu redor. O domínio das roupas e das atividades da mulher é o controle de sua vida e de sua existência. Ela é exaltada por seguir a ideologia hegemônica que tenta impor, de cima para baixo, como uma mulher deve se portar (de forma submissa, materna e doméstica). Marcela semiotiza “o ideal” conservador de mulher, não apenas por seu comportamento

subserviente, mas também por seu corpo, que segue os padrões de beleza imputados à mulher nessa sociedade, nesse tempo (branca, magra, loira e jovem), de uma classe que revela *status* social de prestígio (o que é marcado como elegante por suas roupas de grife, seus gestos, expressões e falas reservados).

Essa matéria foi extremamente controversa e gerou diversas respostas na internet, principalmente de mulheres, que produziram os mais diversos enunciados, uns em consonância e outros em dissonância com a ideia apresentada pela *Veja* de como deveria ser o comportamento da mulher. Essa dialogia entre os enunciados mostra como as mais diversas vozes (tanto a voz de um grupo dominante/conservadora, que podemos ver materializada na revista; quanto a voz de resistência/subversão de mulheres que lutam contra essa tentativa de supressão de sua independência) estão em constante embate, dadas as multiplicidades de valores existentes na sociedade.

As ideologias machistas também estão presentes nos discursos das mulheres. Algumas assumem o papel que lhes é imposto como seu/próprio e o reproduzem socialmente, condenando outras posturas, de outras mulheres, que respondem a esses “modelos”. A advogada e pastora evangélica Damares Alves, ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos do governo Bolsonaro, durante uma seção da Comissão de Defesa dos Direitos da Mulher, em abril de 2019, na Câmara dos Deputados, afirmou que “É dever da mulher ser submissa ao marido em seu casamento”. Ela justifica que “dentro da doutrina cristã, lá dentro da igreja, sim, nós entendemos que, num casamento entre homem e mulher, o homem é o líder do casamento” (MARTINELLI, 2020 – canal **Huffpost**, n. p., *online*). A igreja, na esfera religiosa, utiliza a estratégia pautada no discurso de autoridade máxima (“em nome de Deus”) para inculcar uma ideologia denominada “cristã” entendida como “de bem”. O discurso de Damares reflete e refrata a voz social fundamentalista religiosa conservadora, pautada no “Antigo Testamento”, que dita os modelos de Eva e Maria como ícones de esposa e mãe, enquanto expulsa Lilith e amaldiçoa Madalena, por seus questionamentos e comportamentos. A submissão como valor colocado, ao mesmo tempo, como “natural” e “divino” perpassa o *ethos* discursivo de Damares (e do governo atual), que discorda do Estado laico.

Em outro momento, Damares incute valorização negativa ao feminismo, durante um de seus cultos, como pastora, em que diz “Sabem por que elas (feministas) não gostam de homem? Porque são feias e nós somos lindas” (inclusão nossa). Esse enunciado mostra como, para a ministra, ser feminista significa ser feia e o signo ideológico feia contém, em si, a ideia consequente de “mal amada” por homens. Sua fala tenta deslegitimar o movimento, ao implicar que, se apenas as feministas fossem bonitas e conseguissem “arranjar um marido”, para então serem submissas, elas abandonariam a luta, pois perderiam seu desejo por emancipação. Com isso, o valor da mulher é centralizado apenas em ser conquistada (assim, de maneira apassivadora) por um homem e, nesse sentido, seu corpo passa a se configurar como metonímia de todo o seu ser, uma vez que a beleza é usada pelo patriarcado (como estuda Wolf, 2020), pois parte do processo de objetificação da mulher se faz pela desvalorização de suas qualidades globais: inteligência, coragem, assertividade, atuação, expansividade, questionamento, todas essas e outras características bem vistas e estimuladas nos homens, mas colocadas como negativas (“loucura”, “destempero”, “histeria”, “dominação”, “manipulação” etc) ou até mesmo como “masculinas” nas mulheres.

Em uma entrevista a Aguiar e Londres (2020) a respeito do dia internacional da mulher, Damares afirmou: “Não sou feminista. Eu sou feminina.”. Nesse enunciado, ainda que o elemento adversativo esteja suprimido, os valores incutidos em “feminina” e “feminista” se opõem, como se fossem características que se anulam. Ser “feminina” corresponde a ser “bela, recatada e ‘do lar’” ou, em outras palavras, elegante, comportada, contida, sem fala/voz, submissa, como já colocado, para ficarmos no *corpus* aqui delimitado, desde o século XIX, pela revista **O diabo a quatro**, de forma positiva; assim como, de forma negativa na mesma revista, o signo ideológico “feminista” é valorado de maneira pejorativa por Damares, uma vez que negado por ela, já que compreendido, em diálogo com outras falas da ministra e das revistas mencionadas, como “emancipada” ou, como diria Beauvoir (1980b), como aquela que “torna-se” sujeito (social) que, como dizemos hoje, empodera-se, ao tornar-se dona de si (“meu corpo, minhas regras”, “*girl power*”, “lute como uma menina”, entre outros bordões que exprimem essa luta – interna e externa – por gostar de si mesma, valoriza-se, dar-

se o direito de fala, de seu lugar, exigir ser ouvida, não se deixar calar, abater, ser interrompida, denunciar violências de todo tipo etc.). A fala de Damares dialoga, em embate contrário e contraditório, com todas essas vozes, concordando, por recuperação e confirmação, com o que chama de “feminino”, que coloca como oposto, porque discorda, ao “feminismo” – ainda que não sejam, necessariamente, opostos.

O signo ganha vida quando em movimento, na linguagem em uso, no ato do jogo social. Quando Damares coloca uma valoração negativa no termo feminista, ela polariza as mulheres em dois grupos, separados entre femininas *versus* feministas, como uma cisão *nós versus elas*. Como figura de autoridade, sendo ministra e pastora, Damares legitima a ideia de divisão e combate entre as mulheres, valida a prática de exclusão das mulheres que não seguem os padrões conservadores e coloca umas contra as outras.

Na onda crescente do movimento de extrema direita que vemos e vivemos atualmente, há uma tendência de se retomar ideologias antigas, como tirar os direitos das mulheres. Italo Marsili, psiquiatra cotado a ministro da saúde, deu uma entrevista no mês de maio para o canal **Brasil Paralelo**, em que afirma que o voto feminino é um problema na democracia, pois “[...] quando todo mundo pode votar, a gente vê que tem uma crise na regência do Estado. Porque é muito fácil convencer mulher a votar, é só você seduzi-la” (MARSILI, 2020). Ele ainda utiliza o caso de Winston Churchill como um homem que não seria eleito se as mulheres pudessem votar, pois “ele não é aprazível, ele não é sedutor” e justifica seu posicionamento ao afirmar que a Grécia teria sido a única democracia que já deu certo, pois permitia o voto apenas de homens que possuíam mais dinheiro e diz “[...] quando as mulheres têm direito ao voto, a campanha eleitoral fica muito fácil de ser feita, é só fazer uma campanha populista, é só seduzir”. Marsili tenta jogar nas mulheres a culpa de um Estado afundado em uma grande crise econômica, social e política. Ele inferioriza as mulheres ao dizer que são manipuláveis, incapazes de tomar decisões racionais, e conseguem apenas obedecer a sua suposta “natureza seduzível”. O discurso de Marsili coaduna com o de Damares e com o do governo Bolsonaro. Um discurso preconceituoso e discriminatório, machista e misógino.

O direito do voto, no Brasil, foi conquistado pelas mulheres em 1932 e, quase cem anos depois, ainda existem aqueles que querem

deslegitimá-lo, incomodados com qualquer forma de atuação da mulher, apavorados com ideia de perderem sua “superioridade”, o que se expressa na fala de Marsili (a naturalização da inferioridade da mulher), que considera a mulher como um sujeito de segunda categoria, dado o fator biológico de sua maternidade, num diálogo explícito com as revistas **O Diabo a Quatro** e **Veja**, assim como com as declarações de Damares, discursos que refletem e refratam a voz do patriarcado.

De acordo com Saffioti,

[...] torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção social da superioridade. Da mesma forma como não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo, a construção social da supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é a contrapartida do homem macho. Mulher frágil é a contraparte do macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do homem superior. (SAFFIOTI, 1987, p. 29)

Os enunciados apresentados dialogam entre si e confirmam uma ideologia de dominação sobre a mulher e seus direitos, mesmo que sejam produzidos com mais de um século de diferença. Essa dialogia mostra que, mesmo depois de tanto tempo, ainda existe uma ideologia hegemônica que sustenta a opressão, fundada nos discursos religioso e biológico, que permanece forte na mídia, imposto à sociedade como “modelar” e reproduzido por parte da população. Essas ideologias circulam de enunciado para enunciado, de geração para geração, pelas diversas esferas que integram a vida do sujeito (como a escolar, a midiática, a religiosa e a familiar, por exemplo), o que consolida e naturaliza essas noções de subordinação/inferiorização e objetificação da mulher, em embate de forças (desiguais) (VOLÓCHINOV, 2018) com o movimento de emancipação e subjetivação da mulher.

Considerações Finais

A partir dos enunciados analisados, vimos a voz dominante presente na mídia, desde o século XIX até hoje, como aquela que deseja manter a mulher sob controle, submissa, presa dentro do lar, com o dever

de cuidar da família, sempre bondosa, elegante, contida, servil e discreta. Essa ideologia ressoa nos enunciados como reflexo e refrações sociais. Existe um movimento de mulheres que subverte essas expectativas, indo contra o que lhes é imposto, numa sociedade que tenta manter regras obsoletas de séculos, baseadas, principalmente, na moralidade fundamentalista da religião cristã e em justificativas científicas que consideram certas práticas como da “natureza” (biológica) da mulher, mesmo que não possam realmente provar uma natureza de gênero.

A naturalização dessa hierarquia é uma tática de dominação, utilizada por aqueles que possuem o poder em suas respectivas esferas, para a manutenção da estrutura patriarcal, enquanto o movimento oposto tenta romper com essa lógica sistêmica ao reivindicar direitos e exigir equidades, com denúncias acerca de abusos os mais diversos. Nos enunciados, como vimos, esse embate responsivo se expressa como reflexo e refração das vozes sociais, em ato de linguagem.

Os valores das ilustrações da revista de 1879 se confirmam na revista **Veja** lançada a apenas 4 anos atrás (2016) e nas falas (de 2019 e 2020) de políticos do atual governo brasileiro. Esses valores refletem e refratam a voz social tradicional e conservadora da classe dominante, que ecoa, ressoa e reverbera em discursos dos mais diversos gêneros e campos há gerações, como “verdade”, calcada na “vontade de Deus” e numa suposta “natureza”.

As mulheres que se posicionam contrárias à voz da tradição e se portam de outra forma são deslegitimadas e desqualificadas. Elas nem seriam mulheres “de verdade”, de acordo com o discurso hegemônico aqui tratado. A rebeldia é uma forma de resistência, mas os sujeitos subversivos (BAKHTIN, 2010b) recebem algum grau de punição por seu ativismo, seja a exclusão seja a perseguição ou ainda a reclusão da sociedade, sempre marcando sua desvalorização, com escárnio e maldizer, como vimos.

A linguagem é constituída pelas valorações que expressam as disputas socioculturais de poder. Ela reflete e refrata vozes sociais em embate, de forma responsiva e responsável. Assim, a opressão sobre ou a revolução da mulher passa pelos atos de linguagem, num jogo vivo de forças, que atuam, nem sempre de maneira equânime, contra e/ou a favor das mulheres (as que aceitam e as que não se submetem às suas vontades

alheias). Refletir sobre como essas vozes se expressam é relevante para pensarmos como os valores se perpetuam e como é possível resistirmos a eles.

Talvez, agora, depois dessa reflexão, tenha ficado mais claro para nós que “não se nasce mulher, torna-se” (BEAUVOIR, 1980b, p. 9). Assim, a “verdadeira mulher” carnavaliza ao subverter a ordem. Ao invés de “bela, recatada e ‘do lar’”, ela, por escolha resistente, torna-se bela, empoderada e do ler.

Referências

AGUIAR, Plínio; LONDRES, Mariana. 'Eu não sou feminista, sou feminina', diz ministra Damares Alves. **R7**. 2020. Disponível em: <https://noticias.r7.com/prisma/r7-planalto/eu-nao-sou-feminista-sou-feminina-diz-ministra-damares-alves-09032020>. Acesso em: 23 jun. 2020.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: UNESP, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail. **Gêneros do discurso**. Rio de Janeiro: 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Rio de Janeiro: 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Rio de Janeiro: 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLÓSHINOV). **Freudismo**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: Fatos e Mitos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

BEAUVOIR, S. **O Segundo sexo: A experiência vivida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

BRASIL 247. Damares ataca feministas: não gostam de homens porque são feias. 2019. **BRASIL 247**. Disponível em: <https://www.brasil247.com/brasil/damares-ataca-feministas-nao-gostam-de-homens-porque-sao-feias>. Acesso em: 23 jun. 2020.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Arquivo Nacional. **CAPA DA REVISTA DIABO A QUATRO NOTAÇÃO - J339, capa v2, n. 193**.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Arquivo Nacional. **A EMANCIPAÇÃO DA MULHER - PÁGINA INTERNA DA REVISTA O DIABO A QUATRO NOTAÇÃO: J339, p. 8, v2, n. 193**.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 23 jun. 2020.

MARSILI, Italo. #56 Convidados | **Brasil Paralelo** - Defender a LIBERDADE contra a TIRANIA. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uw888vst9nA>. Acesso em: 23 jun. 2020.

MARTINELLI, Andrea. Damares Alves afirma na Câmara que mulher submissa no casamento é “questão de fé”. **Huffpost**. 2020. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/damares-mulher-casamento_br_5cb63e4ee4b098b9a2dbb565?guccounter=1. Acesso em: 23 jun. 2020.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. **Estudos Linguísticos** (São Paulo), p. 706-722, jun. 2020a. DOI: <https://doi.org/10.21165/el.v49i2.2691>. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2691/1713>. Acesso em: 16 set. 2020a.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José A. R. Filosofia da Linguagem Bakhtiniana: concepção verbivocovisual. **Revista Diálogos (RevDia)**, p. 111-131, v. 8 n. 3 (2020): Intergrupos: estudos bakhtinianos, 2020b. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/10039>. Acesso em: 28 nov. 2020b.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. **Linha D’Água**, (Online), São Paulo, v. 33, n. 3, p. 105-134, set.-dez. 2020c. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v33i3p105-134>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/171296>. Acesso em: 28 nov. 2020c.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José A. R. Recepções do pensamento bakhtiniano no ocidente: a verbivocovisualidade no Brasil. In: BUTTURI JÚNIOR, A.; BRAGA, S.; SOARES, T. B. (Orgs). **No Campo Discursivo: teoria e análise**. Campinas: Pontes, 2020d, p. 133-166.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José A. R. Dialogismo verbivocovisual: uma proposta bakhtiniana. **Polifonia**, 2020e (no prelo).

PAULA, Luciane de; SERNI, Nicole M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, Dourados, v. 11, n. 25, p. 178-201, jul. 2017. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/6507>. Acesso em: 10 out. 2020.

PAULA, Luciane de. O enunciado verbivocovisual de animação – a valoração do “amor verdadeiro” Disney – uma análise de Frozen. In: FERNANDES JR., Antônio; STAFUZZA, Grenissa B. **Discursividades Contemporâneas: política, corpo e diálogo**. Campinas: Mercado de Letras, 2017, p. 287-314.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

STUDART, Heloneida. **Mulher. Objeto de cama e mesa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João, 2013.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Rio de Janeiro: 34, 2018.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Rio de Janeiro: 34, 2019.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

Recebido em: 20 de julho de 2020

Aceito em: 10 de novembro de 2020

NORMAS PARA O ENVIO DE ARTIGOS

1. Todos os trabalhos encaminhados à revista **LINGUAGEM – estudos e pesquisas** se submeterão à apreciação dos Conselhos Editorial e Consultivo. O(s) autor(es) será(ão) comunicado(s) sobre a apreciação.
2. Os artigos serão avaliados por dois pareceristas membros do Conselho Consultivo, após apreciação do Conselho Editorial e, caso haja um parecer contrário à publicação, encaminhados a um terceiro avaliador.
3. Os artigos deverão ser digitados em espaço simples, no Programa Word 6.0 (ou equivalente), fonte Times New Roman (tamanho 11), e deverão conter entre 15 e 20 páginas, em papel A5. O encaminhamento dos artigos deverá ser feito em duas (02) vias (uma com identificação e outra sem identificação do autor) para o endereço revistalinguagem@gmail.com. O(s) autor(es) deverá(ão) encaminhar ainda uma rápida biografia e o contato eletrônico.
4. O título do artigo deverá vir em letras maiúsculas (caixa alta), negrito, centralizado no alto da primeira lauda, em português, inglês e espanhol, seguido, logo abaixo, à direita, do(s) nome(es) do(s) autor(es), com letras minúsculas e em itálico. A identificação da Instituição deverá, seguido do endereço eletrônico do(s) autor(es), vir em forma de nota de rodapé no final da primeira página e marcada com o símbolo personalizado (*).
5. O texto deve ser antecedido por um Resumo de, no máximo, cinco (05) linhas, em português, inglês e espanhol. Após o Resumo, deverão vir até quatro palavras-chave em português, inglês, francês ou espanhol.
6. As notas explicativas deverão ser enumeradas automaticamente em algarismos arábicos no final da página, como nota de rodapé. As citações no interior do texto deverão vir em fonte menor que a utilizada no texto (fonte 10), obedecendo à mesma paragrafação (1,25 cm de recuo), com recuo total de toda a citação e sem itálico. Recomenda-se, para as citações, o sistema de chamada autor-data. Ex.: (SILVA, 2005, p. 35).
7. Ilustrações deverão ser originais ou cópias nítidas passíveis de reprodução e as fotografias em branco e preto, com a devida autorização.
8. Todas as citações do texto, documentais e bibliográficas, deverão ser elencadas nas “referências”, em ordem alfabética, com dados completos (sem abreviação do nome do autor), de acordo com as normas da ABNT – Associação Brasileira de Normas e Técnicas (cf. NBR 6023).
9. As normas tipográficas são de responsabilidade da revista.
10. São de responsabilidade do(s) autor(es) a correção gramatical do texto e a exatidão das referências bibliográficas. Os editores, porém, podem fazer ligeiras adaptações nos textos que, aprovadas pelos autores, serão incorporadas à versão final.
11. Autoras/autores cujas pesquisas devem ser submetidas ao Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos devem enviar, junto com o texto para avaliação, o parecer de aprovação de um CEP em funcionamento no Brasil.
12. Maiores informações, acessar: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep>, em “Submissões”, “Diretrizes para Autores”.