

todos os corpos desejam

The background of the cover is a textured wash of red and orange colors. Overlaid on this are several white line drawings. These drawings are minimalist, using only outlines to represent human figures and hands. Some figures are shown from the waist up, with arms extended. Others show hands reaching out or holding. The lines are fluid and expressive, creating a sense of movement and connection across the composition.

claudicélio rodrigues da silva (org.)

Claudicélio Rodrigues da Silva (org.)

TODOS OS CORPOS DESEJAM

Fortaleza - CE - 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Todos os corpos desejam [livro eletrônico] :
coletânea de artigos / Claudicélio Rodrigues da Silva (org.).
-- 1. ed. -- Fortaleza : Claudicélio Rodrigues da Silva, 2021.
PDF

Vários autores
ISBN 978-65-00-18693-2

1. Artigos - Coletâneas 2. Erotismo na literatura 3. Desejo
na literatura 4. Literatura brasileira 5. Sexualidade I. Síntique,
Sara. II. Silva, Claudicélio Rodrigues da.

21-59016

CDD-B869 . 9

Índices para catálogo sistemático:

1. Artigos : Coletâneas : Literatura brasileira
B869.9

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária – CRB-8/7964

SUMÁRIO

Ensaio para acalmar a utopia do corpo <i>Claudicélio Rodrigues Da Silva</i>	6
texto-manifesto-em-língua-de-eros / escrever: do olho de lilith <i>Sara Síntique</i>	15
Imprensa e identidades queer: gênero e sexualidade no caderno Vida & Arte do jornal O Povo <i>Francisco Rafael Mesquita Jeronimo</i>	25
Feitiçaria queer e a subversão do desejo falocêntrico no videoclipe “Coytada” (2018), de Linn da Quebrada <i>Ed Ney Borges Dias</i>	40
A hora da estrela de Suzana Amaral: uma reescritura da condição feminina para o cinema <i>Gleyda L. Cordeiro Costa Aragão</i>	59
Ela precisa de sapatos novos ou a sexualidade feminina em Clarice Lispector <i>Luciana Braga</i>	71
A fruta do mundo era ela: a maçã em Clarice Lispector <i>Tayla Maria Leôncio Ferreira</i>	85
Militância erótica e militância comunista em Hilda Furacão <i>Sebastião Soares de Sousa Junior</i>	97
Maria Madalena e Lilith: o corpo feminino em José Saramago <i>Janyele Gadelha de Lima</i>	111
Os filhos de Zeus ou a herança patriarcal em O herói devolvido (2000), de Marcelo Mirisola <i>Ilca Andréa Barroso de Carvalho</i>	128

“Feminista odeia sexo!”: sexualidade feminina e abuso sexual na poética de Rupi Kaur <i>Maylle Freitas</i>	140
A mística do feminino no poema “a mulher é uma construção”, de Angélica Freitas <i>Elionete Rodrigues Barbosa</i>	156
Feminino, feminismo e resistência na performance da <i>slammer</i> Mariana Félix <i>Eveline de Sousa Montenegro e Claudicélio Rodrigues da Silva</i>	169

Ensaio para acalmar (ou acender) a utopia do corpo

Claudicélio Rodrigues da Silva¹

Em um pequeno texto chamado “o corpo utópico” (2013), Foucault faz uma reflexão a respeito da materialidade do corpo e de como nos acercamos dele. O corpo é uma “topia implacável”, diz, apontando três tipos de utopia: uma que viabilizaria um corpo sem corpo, construído à perfeição do nosso desejo; outra que apagaria o corpo no momento mesmo em que ele tenta assegurar sua imortalidade (as múmias, as máscaras mortuárias, os bustos dos túmulos...); e uma terceira, que para Foucault é a mais incisiva, a alma, ou melhor, o mito ocidental que atravessa a história e nos faz crer, século após século, que tudo o que é do corpo é sujo, malfeito e impuro em contraposição às coisas da alma. É sobre essas utopias que o corpo tem se rebelado, procurando mostrar “suas fontes próprias de fantástico”.

Em certo momento, Foucault assegura ter se enganado a respeito dessas utopias apagadoras do corpo, porque, de fato, “elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele”². Em outras palavras, “o corpo é o ator principal de todas as utopias”³, que constrói seus próprios fantasmas, performa nossas subjetividades, nos molda como sujeitos e materializa um ser histórico marcado pelo seu tempo e seu espaço a partir do que vestimos, comemos e usamos como acessório de beleza (maquiagem, tatuagem, corte de cabelo...). Ou seja, por mais concreta e palpável que seja nossa corporeidade, ela acaba sendo uma fábrica de fantasmagoria.

1 Professor de literatura brasileira, membro do programa de Pós-graduação em Letras da UFC, coordenador do Grupo de Estudos da Língua de Eros (GELE). E-mail: claudicelio@ufc.br

2 *Ibid*, p. 11.

3 *Ibidem*, p. 13.

É estranho pensar que a etimologia da palavra corpo designa cadáver; e que não basta ser receptáculo de uma alma, pois o sentido primeiro será sempre de algo morto. Assim, nosso corpo é ele mesmo um fantasma, um território visível e ao mesmo tempo invisível, na sua volatilidade e concretude. Foucault encerra o seu pequeno grande texto afirmando que só o amor (eu chamaria de materialidade do desejo), é capaz de livrar o corpo, ainda que momentaneamente, dessa utopia:

Seria talvez necessário dizer também que fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de tudo utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. Sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis de nosso corpo põem-se a existir, contra os lábios do outro os nossos se tornam sensíveis, diante de *seus* olhos semicerrados, nosso rosto adquire uma certeza, existe um olhar, enfim, para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer amor, é porque meu amor corpo está *aqui* (2013, p. 16) [grifo do autor].

Onde mora o desejo? Em mim. Qual o corpo do desejo? O do outro. O que quer o desejo? Satisfazer-se. Se fosse possível escrever uma história do desejo, ela seria tão longa como a história da humanidade. Saberíamos que foi perseguido por filósofos e religiosos, por reis e plebeus, por tiranos e democratas, por cientistas e médicos. Entretanto, quem mais se aproximou da dimensão do desejo foram os loucos e os poetas, que traduzem o mundo com sua linguagem desviante. Não é estranho saber que a morada do desejo é esse lugar não-lugar, que ele é ponte entre o corpo e a alma? Por que insistimos em separar essas duas instâncias?

Pergunte ao desejo o que ele é e o que quer, e ele te responderá com o teu corpo. Manuel Bandeira, por exemplo, ao falar da arte de amar, alertou para a incomunicabilidade das almas e sugeriu: “Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo /porque os corpos se entendem, mas as almas não”. Drummond, que cantou o amor e o prazer em muitos poemas, ao falar das contradições do corpo, acabou conceituando Eros como a fome que não sacia: “Meu prazer mais refinado, / não sou eu quem vai senti-lo. /

É ele, por mim, rapace, / e dá mastigados restos / à minha fome absoluta”. Já Hilda Hilst interrogou o próprio desejo: “Quem és? Perguntei ao desejo. Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada”. Ou seja, a substância do desejo é sua impermanência. Adélia Prado traduziu bem essa procura, quando disse que “um corpo quer outro corpo/ uma alma quer outra alma e seu corpo”. Esses e tantos outros poetas disseram sobre o desejo coisas que os teóricos e os filósofos também querem saber.

Somos corpos desejantes. Quer queiramos, quer não. Esse que mora em nós, que muda de nome como quem muda de roupa, e ora se chama Eros, ora se chama libido, prazer ou pulsão, tem sido tema constante dos discursos, tanto dos que querem vivê-lo em sua plenitude, quanto dos que criam leis para cerceá-lo. Os historiadores da sexualidade, do desejo e do erotismo afirmam que, de tempos em tempos, é preciso colocar na mesa das negociações os domínios do erotismo e dos prazeres. É o que afirma, por exemplo, Gayle Rubin (2017, p. 64): “[...] há também períodos históricos em que as discussões sobre a sexualidade são mais claramente controvertidas e mais abertamente politizadas. Nesses períodos, o domínio da vida erótica é com efeito renegociado”. Isso explica por que Foucault considera a sexualidade um dispositivo que se configura de poderes e micropoderes que são exercidos “[...] a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis” (FOUCAULT, 2015, p. 102).

Renegociar é o que os sujeitos dissidentes têm feito o tempo todo, sobretudo para rasurar o cânone literário promovendo aí uma ocupação. Renegociar é o que se fez e se faz nas lutas cotidianas dos movimentos sociais minoritários contra o racismo, a LGBTQfobia, o sexismo. Renegociar é o que fazem escritores e escritoras periféricxs, não-binários e homossexuais ao criar personagens e poéticas que falem desses desejos que um dia já foram chamados de “amores malditos” de sujeitos pervertidos. Renegociar é o que mulheres escritoras estão fazendo quando não apenas escrevem e publicam seus desejos, mas também politizam a luta no espaço literário, procurando trazer à luz da superfície as irmãs que um dia ousaram escrever e, por isso, foram invisibilizadas. Como a sexualidade, o cânone literário é também um lugar político, marcado por escolhas, silenciamentos e tensões.

Certamente nosso tempo cobra de nós uma postura firme e corajosa na defesa do que nos move. A conjuntura do Brasil atual nos impele a lutar contra discursos autoritários, conservadores e fundamentalistas, que se voltam contra tudo o que é plural e amaldiçoam os corpos e os desejos que não são heteronormativos. Se ser mulher, negro, gay, lésbica, travesti e transexual sempre foi uma vigilante luta pelo direito de existir e amar, por respeito e dignidade, em tempos obtusos como esse, mais incisivamente é preciso assumir a voz da dissidência e contradizer os que demonizam os diferentes modos de se e desejar. Os discursos da dissidência podem ser encontrados sobretudo nas artes e na literatura, nos domínios da criação estética, que se confundem com uma política.

O II Colóquio da Língua de Eros, que aconteceu entre os dias 20 e 22 de novembro de 2019, na Universidade Federal do Ceará, foi um momento de elaborar resistências, de mostrar que Eros é um incômodo ao conservadorismo e à cultura que erigiu uma heterossexualidade como norma para o desejo e ousou hierarquizar os sexos. Organizado pelo Grupo de Estudos da Língua de Eros (GELE), que reúne alunos da graduação e da pós-graduação em Letras, o Colóquio ofereceu à comunidade acadêmica um espaço crítico onde se pudesse refletir sobre o desejo e seus territórios interventivos. Sob o título “Todos os corpos desejam”, acolhemos trabalhos sob cinco temas norteadores: a) políticas da sexualidade, b) literatura brasileira contemporânea e erotismo, c) literatura LGBTQIA, cultura queer e desejo, d) literatura, feminismo e erotismo: poéticas da resistência, e) masculinidades em crise e erotismo. Em sete sessões de comunicações, Trinta e dois trabalhos foram apresentados, contemplando análises de obras literárias, música, clip musical, jornais e cultura popular. Onze desses trabalhos são publicamos aqui, além do texto de uma das convidadas para as mesas de conversa.

Como se vê, estudar os domínios do erótico na literatura demanda também perceber que o prazer vem com o desprazer, que as questões de foro íntimo também são atreladas a questões de foro público, que as identidades de gênero e sexuais têm comportamentos que, além de uma natureza inata, são construções culturais e sociais e, por isso mesmo, norteiam os discursos hegemônicos de opressão. É um discurso contra-

hegemônico que buscamos pensar ao estudar sexualidade e erotismo, cuja linguagem de prazer revela muito da concepção política dos corpos desejantes de um lugar e de uma época. Estude o erotismo e encontre não um manual para o prazer solitário, mas indícios dos comportamentos da política sexual da carne. Estude o erotismo e encontre não apenas os afetos lícitos e ilícitos de homens e mulheres de papel e tinta de lugares inventados, mas sobretudo a representação das moralidades de homens e mulheres de carne e osso de lugares reais.

Quanto ao prazer que o gênero erótico pode proporcionar, é de outra natureza, como já bem desenhou Roland Barthes ao afirmar que “nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica” (2015, p. 12). Portanto, benjaminianamente falando, escovar a contrapelo o erotismo é tarefa que se impõe aos artistas, escritores e pesquisadores nesses tempos embrutecidos, quando “os botões quentes da máquina política”⁴ foram novamente ativados para condenar o que não aceita condenação, para delimitar o que não tem limites, para, enfim, censurar o que vige dentro dos sujeitos moldando sua forma de ser e viver. E o erótico, está a serviço de quem mesmo, que tanto querem sua cabeça os de direita e os de esquerda, os santos e os pecadores, os moralistas e os imorais? A quem interessa a detração do erotismo?

Enquanto uns perseguem o Eros na tentativa de policiar o desejo dos outros, nós perseguimos o Eros procurando refletir sobre a obsessão daqueles que querem dominá-lo. Ao mesmo tempo, reafirmamos nosso compromisso de fazer da universidade o espaço do respeito às diferenças. Por isso, o “todos” do título do evento, que agora é também título deste livro, quer sinalizar que o desejo não segue as normas dos homens, não está nem aí para os regimentos e protocolos institucionais, que ele burla

4 Expressão do autor estadunidense Gore Vidal, autor de ficção homoerótica, no artigo “Sexo é política” (1987) ao se referir aos sujeitos alvos das políticas de governos conservadores, entre os quais os homossexuais e as prostitutas, que devem ser motivo de uma campanha de condenação pública, usando geralmente as leis de proteção da infância e a interpretação atravessada e anacrônica de textos bíblicos. Os botões do pânico acionam frases como “não mexam com nossas criancinhas”, “salvem os valores da família”, “protejam as famílias de bem”, “é pecado mortal gostar de pessoas do mesmo sexo”, e assim por diante.

sistematicamente o império da interdição com sua natureza arredia e transgressora. Desse modo, os doze textos aqui reunidos, de simples comunicações orais no colóquio, foram trabalhados e retrabalhados pelos autores, num exercício acadêmico instigante, até estarem prontos para a partilha com os leitores.

As abordagens são diversas. Mas há um ponto em comum nesses textos que carecem de uma observação: a massiva presença de estudos sobre mulheres, sejam elas personagens, sejam elas autoras. E os desdobramentos apostam numa discussão urgente, exposta na violência e no sexismo confundidos com erotismo, na mulher prostituta que subverte comportamentos, nas mulheres reivindicando o prazer, nas mulheres famosas da tradição judaico-cristã vistas pela lente do literário, nas mulheres rotuladas de loucas ou imorais, nas mulheres que ousam fazer da poesia um campo de batalha para o empoderamento de si e de outras... Isso se deve em grande parte às contribuições do feminismo que, década após década, tem se reinventado e nos ajudado a pensar as mulheres não como categoria universal, e sim como sujeitos plurais, com realidades bem diferentes entre si. De modo mais concreto, é do seio do feminismo as principais categorias de investigação da sexualidade neste século, tais como identidade de gênero, heteronormatividade compulsória, performatividade de gênero, teorias queer, interseccionalidade... As teóricas feministas a partir da década de 70 têm sido lidas, traduzidas, pensadas. bell hooks é uma dessas teóricas acadêmicas cujos textos contribuem para o emporecimento e a intersecção dos estudos feministas. Para ela, o feminismo “[...] é um compromisso para erradicar a ideologia de dominação que permeia a cultura ocidental em vários níveis – sexo, raça e classe social, para citar alguns [...]” (2020, p. 306).

Vamos aos trabalhos. A poeta Sara Síntique, abre o livro com o “texto-manifesto-em-língua-de-eros/ escrever: do olho de lilith”, resultado de sua fala na mesa final do colóquio, quando emocionou a audiência com sua louvação ao poder do erótico pelas mulheres. Dois textos investigam a cultura queer. No primeiro, Rafael Mesquita apresenta, em “Imprensa e identidades queer: gênero e sexualidade no caderno Vida & Arte do jornal *O Povo*”, uma breve análise de sua pesquisa de mestrado na qual investiga como a imprensa cearense tem usado o termo queer nas suas matérias. Em

“Feitiçaria queer e a subversão do desejo falocêntrico no videoclipe ‘Coytada’ (2018), de Linn da Quebrada”, Ed Ney Borges Dias aborda as questões políticas e identitárias queer que envolvem o trabalho musical da artista Linn da Quebrada que seria uma “terrorista do gênero”, colaborando para, a partir de clipes e letras de canções, promover uma derrocada da lógica falocêntrica.

Em seguida, temos três textos de clariceanas. Em “*A hora da estrela*”, de Suzana Amaral: uma reescritura da condição feminina para o cinema”, Gleyda Cordeiro recorta um aspecto de sua tese de doutorado e analisa três personagens femininas na transposição da obra de Clarice para o cinema. Luciana Braga, em “Ela precisa de sapatos novos ou a sexualidade feminina em Clarice Lispector”, investiga, a partir de um recorte de sua dissertação, a descoberta da sexualidade pela adolescente protagonista do conto “Preciosidade”, de *Laços de Família*. É também um aspecto de sua dissertação que Tayla Leôncio apresenta em “A fruta do mundo era ela: a maçã em Clarice Lispector”, e investiga os conceitos de epifania, desejo e pulsão na simbologia da maçã presente no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

Na perspectiva da transgressão, dois artigos orientam nossa leitura. Sebastião Soares traz o texto “Militância erótica e militância comunista em *Hilda Furacão*”, fruto de sua pesquisa de mestrado, para discutir o papel transgressor de uma prostituta de luxo na BH da época da ditadura que abala a sociedade formada por homens de bem, segundo o romance de Roberto Drummond. A mestranda Janyele Gadelha, em “Maria Madalena e Lilith: o corpo feminino em José Saramago”, analisa a representação da sexualidade feminina e o contexto cristão de interdição nos romances *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e *Caim* (2009).

Por fim, os últimos artigos estão reunidos em torno de autores que abordam o erótico, quer para exibir certos comportamentos da sociedade heterocentrada e patriarcal (machismo, misoginia, hierarquia de gênero, violência sexual etc.), quer para a afirmação do sujeito desviante e política e esteticamente transgressor. A abordagem de Ilca Carvalho no artigo “Os filhos de Zeus ou a herança patriarcal em *O herói devolvido* (2000), de Marcelo Mirisola” contribui para o urgente debate sobre masculinidade e virilidade, sua construção cultural e a representação desse masculino

misógino e muito seguro de sua virilidade nos contos de Marcelo Mirisola. Encerra-se o livro com três artigos sobre poesia. Maylle Freitas, em “‘feminista odeia sexo!’: uma análise da diferenciação de sexualidade feminina e abuso sexual na poética de Rupi Kaur”, traz à discussão o polêmico pensamento de que feminismo não combina com o erotismo; a partir dos poemas de Rupi Kaur, a autora contrapõe o erotismo de autores homens ao erotismo de autoria feminina procurando mostrar como essa perspectiva está carregada de denúncia e empoderamento. Já Elionete Rodrigues Barbosa, em “A mística feminina no poema ‘a mulher é uma construção’, de Angélica Freitas”, discute a ironia no poema de Angélica Freitas que desconstrói toda uma mística elaborada historicamente para categorizar o ser mulher, sempre a serviço do projeto patriarcal. Eveline Montenegro e eu, no artigo “Feminino, feminismo e resistência na performance da *slammer* Mariana Félix”, apresentamos o gênero poético *slam*, que tem sido lugar do empoderamento dos sujeitos periféricos, sobretudo negros e mulheres.

Trabalhos como os que aqui apresentamos “serenizam e acalmam nossas utopias”, como diria Foucault, porque são objetos de amor. Eles nascem dentro dos cursos de graduação, são fomentados nos grupos de estudos e projetos de extensão, e amadurecidos nos programas de pós-graduação. Para chegar ao objeto livro ou anais, muito trabalho foi despendido. E isso confirma o nosso compromisso com a valorização e defesa da universidade pública no Brasil, lugar não apenas onde se estuda o que foi produzido histórica e culturalmente, mas onde se produz novos saberes. Viva o corpo pensante da universidade, viva os corpos desejan-tes dos que escreveram esses artigos. Viva os corpos ávidos de desejo dos que agora têm a tarefa prazerosa de nos ler.

Referências

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Tradução Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu editora, 2017.

VIDAL, Gore. "Sexo é política". In: **De fato e ficção**: ensaios contra a corrente. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

texto-manifesto-em-língua-de-eros
escrever: do olho de lilith

Sara Síntique⁵

agradeço ao prof. Claudicélio Rodrigues pelo convite para participar dessa mesa, para partilhar dessa fala de mãos dadas a essas mulheres que me acompanham – não apenas na composição de uma antologia, mas na vida: nas lutas cotidianas

e agradeço pela coragem de todas e todos que estão aqui: a querer falar, ouvir, pensar, discutir o EROTISMO, a sociedade, a literatura, os corpos, as artes – enquanto há todo um emaranhado de discursos controladores forjando um NÃO ao direito de nossos corpos de viverem o que seja a liberdade e a força de seus desejos: ditando modos, gestos, toda uma coreografia da proibição que nos pune por sermos: CORPOS CORPOS CORPOS VIVOS portanto PULSANTES que desejam feticham sentem arrepiam ousam imaginam fantasiam querem desejam: cada uma cada um a seu modo e modos tão vastos

essa fala, esse congresso, essas escritas todas: AÇÃO de contestação necessária-urgente contra as tantas punições a que somos todas confinadas confinados todos os dias por sermos essa potência tão nossa: EROTISMO-PLURAL

quando a poeta Mika Andrade me convidou a escrever poemas para compor essa antologia: que em primeiro movimento foi livro documento PDF disponível para download – com singela versão impressa apenas para as autoras – capa autorretrato da atriz e escritora Nádia Camuça corpo nu – de título: ANTOLOGIA DE POEMAS ERÓTICOS: ESCRITORAS CEARENSES e que depois se desejou doutra forma O OLHO DE LILITH vermelho e preto com edição inteira feita por mulheres do SELO FERINA com esse furo atravessando as páginas – vagina ânus olho segredo sem decisão de amarra

⁵ Poeta, mestra em Letras (Literatura Comparada) pela UFC. E-mail: sintiquee@gmail.com

– em escala impressa maior sem pudor: para tocar mais e mais peles e se exibir a mais e mais olhos: esse corpo-livro corpo-palavra que agora transa tátil com os corpos-leitores

quando Mika Andrade – organizadora do projeto Escritoras CE moradora do Jangurussu poeta preta ousada – tão tímida porém ousada – me convidou a escrever as poemas em 2018, eu já era grande parte dessa mulher que me compõe agora desse corpo a partir do qual escrevo

e já o investigara no teatro nos exercícios como atriz quais as possibilidades desse corpo entre elas a nudez total do corpo em performance em fotografia em cena a nudez aos olhos de tantas gentes experimentando-a – questionava: é erótico o corpo nu / nem sempre / é / o que é o seu erotismo / o que é o erotismo / e o que não é

e também questionara os esconderijos de si mesmo suas formas de gozo aprisionamentos liberdades

como esse corpo queria seu gozo consigo e com outros corpos

já era leitora de minhas mulheres mais preciosas bruxas sagradas e procurava ansiosa pelo erotismo delas de suas palavras – o prazer que é deixar molhar as pernas deixar molhar mesmo a vulva inteira o corpo em frisson ao ter contato com aqueles trechos dos textos o tesão dos livros que nos fazem fechar os olhos o prazer do texto do tato com as palavras com as imagens delas com os corpos das palavras

experimentava uma pesquisa corpo e encontro amoroso na obra de M. DURAS e questionava essa linha tênue e confusa que ela nos deixa entre erotismo desejo amor paixão os corpos e suas paisagens o seu *amar:partir*

também deixara um escrito poesia CORPO NULO com um erotismo a seu modo

vira incansáveis vezes o espetáculo CORPORNÔ da Cia. Dita

curtia filmes de PORNOCHANCHADA BRASILEIRA, aliás vasta pornografia e ficava a questionar-me – e excitar com – as pornografias mesmo as absurdas – até onde vai o corpo?

interessava-me enfim olhar as nuances: das situações ditas mais es cu lham ba das às situações mais singelas aquelas em que o erotismo do corpo se revela suave: o fio de cabelo que toca a nuca ouriçada pelo vento: o gozo: algum grão que escapa da criação do universo: e que o recria tocara o corpo fragmento de *A origem do mundo* (Courbet): aquela carne crua sexo em pelos ventre seios: a natureza: a origem: o mistério: o corpo: a mulher: antes de tudo: do nada

eu já escrevia poemas eróticos desde a adolescência sempre que descobria imaginava o sexo escrevia-o: bem me lembro vinha botando nos diários nas agendas os segredos essas palavras antes tão ocultas – confissões questionamentos – que bem aos poucos foram descobrindo alguma literatura o próprio corpo já não eram só as confissões e confusões eram corpos livres que foram se soltando por aí: o corpo delas por si só – arrastando o meu

quando MIKA me convidou a escrever as poemas que compõem esse OLHO de LILITH tudo isso ecoou na escrita para a antologia, mas não só: essas experiências já haviam sido força a me fazer sobreviver – revidar – a me fazer aguentar as interdições todas foram essas conquistas que me fizeram crescer crescer mesmo a ponto de

memória-martelo

não chorar mais – como aos dezessete anos – por ser chamada de puta – por ter beijado um *boy* e uma moça numa festa – na frente de pessoas bem controlad(or)as – PUTA em tom acusativo vergonhoso – quando o rapaz beijado por exemplo não foi chamado de PUTA e não perdeu seu valor moral cristão familiar – não chorar mais por ser apedrejada SUA PUTA de uma forma a querer dizer você não vale não vale não vale nada:

uma existência NÃO VALER nada?

quando nós nos encontramos presencialmente – não todas: é difícil reunir num só instante-espço todas essas mulheres de uma vez dado tantos corres para sobreviver – ou mesmo na vida *online* – falamos muito dessas

memórias e agruras cotidianas tão comuns essa vivência de cada uma que se repete continuamente as histórias mudam um pouco de contexto muda-se um ou outro exemplo das proibições detalhes que facilmente podem ser trocados por outros e outros são exatamente exatamente exatamente os mesmos: o particular não é particular

hoje aos vinte e nove anos essa palavra PUTA – hoje arma poder fúria – foi aos dezessete anos um cair muito doído ao meu corpo quando em seu adolescer descobria e afirmava tímido-ousado esse desejo que se formava essa mulher essa sexualidade aberta aos gêneros – foi necessário-urgente compreender que essa palavra esse tom acusativo PUTA é condição indissociável da vida das mulheres quaisquer que sejam nossas escolhas

mulheres ainda em 2019 temerosas submissas doídas por enxurradas de PUNIÇÕES por viverem esse discurso acreditarem nesse discurso que impõe os seus corpos a parecer-ser uma grande massa de infindos ERROS: deveria ser arcaico mas é 2019 e ainda insistem em nos fazem chorar, em nos ferir a liberdade, em nos fazer morrer

mas quando Mika Andrade me convidou a escrever essas poemas eu já abria a boca com muito gosto para dizer de mim de nós: PUTA SIM! ah, o prazer de chamar-se de PUTA – essas palavras antes PEDRAS atiradas em nós quando tornam à nossa boca com gosto de luta e que a gente diz de boca cheia lambendo os lábios: PUTA VIADO SAPATÃO SAPATINHA QUEER TRAVESTI TRANS BISHA PUTA PUTA SIM

uma lista de erros

nós que vimos de nos sentir tão erradas no mundo.

eu que venho de me sentir tão errada no mundo.

doentia errada desde a infância errada como tantas mulheres como tantas meninas

erradas no mundo quando: dos abusos sexuais na infância: culpadas

quando dos estupros dos assassinatos – muito mais regra que exceção –

“Em três anos, 3.200 mulheres foram vítimas de feminicídio no Brasil. Dado

consta do Anuário Brasileiro de Segurança Pública e leva em consideração dados de 2016, 2017 e 2018” (VÁRIOS JORNAIS, 2019) – feminicídio pelos quais nos dizem: culpadas

criança errada no mundo: quando sonhar em usar uma roupa mais curta mas a igreja evangélica batista cristã em que fui educada desde o ventre de minha mãe não permitir porque: pecado exhibir o corpo grandes partes nuas era 1990 pecado pecado pecado o corpo desde a infância errado. errada: por querer dançar as coreografias do *é o tchan* e eu queria o corpo a DANÇAR na boquinha da garrafa ou qualquer outra dança contudo DANÇAR simples solto DANÇAR deve ser seguido de castigo DANÇAR na boquinha da garrafa ou qualquer outra dança. errada: quando não me sentia à vontade nesse corpo de menina que era proibido de brincar dos mesmos jogos dos meus irmãos – meninos homens – as tais coisas de macho – e por querer um corpo de menino e por isso desobedecer tantas vezes e teimar performar SER MENINO ser menina *tomboy* odiar ser menina odiar isso que me diziam ser: a mulher.

– os corpos desses meninos todos também errados quando ousaram o limiar do dito feminino –

ouvir quando aos onze anos do pai de uma coleguinha que toda mocinha deve fechar as pernas ao sentar: ele homem adulto observar as pernas de uma criança de onze anos abertas: mandar-me fechar as pernas da minha provocação. errada por desejar meninas além de meninos desde cedo muito errada o que é isso esse desejo esse corpo que também me atrai essa coisa esquisita que sinto e é ERRADO esse sentir? erradas por não quererem colocar suas blusas porque agora há peitinhos mamilos a raiva desses mamilos crescendo não quereremos a obrigação dessa blusa a recusa desse sutiãs a vergonha desses mamilos esses órgãos tão pornográficos à mulher mamífera homo sapiens

MAMILOS!

errada quando contrariava o tal discurso que era coisa própria das meninas ajudar a mamãe nas tarefas domésticas e não dos meninos quando era tão mais divertido subir no telhado da casa e ser ajudante no consertar desse telhado muito melhor que enxugar uma pilha de pratos mas não poder questionar isso e então mães e filhas confinadas à repetição da ordem dos séculos mães e filhas da pia a mulher somente dela o pilar da casa mulher esquecida na casa mulher à casa a casa à mulher os papéis tão bem definidos há quantos quantos anos?

em casa na rua em qualquer lugar

lembro o primeiro feminicídio: a mulher assassinada em Iguatu pelo marido: queimou-a inteira queimou seu corpo a cabeça no forno do fogão queimou-a inteira quanto anos eu tinha não lembro vi-a no caixão – escondam seu corpo de mulher escondam e só mostrem aos maridos somente a eles – assassinada pelo marido – as duas filhas ficaram com uma tia – ela pecou ao não casar com um cristão – Deus a receberá – assassinada pelo marido

33 homens estupram uma mulher e ELA é questionada pela violência de TRINTA E TRÊS homens o que fazia naquela festa culpada culpada todo dia uma amiga uma conhecida uma conhecida de uma conhecida uma estranha no jornal: abusada, assediada, violentada, morta

todo dia MARIELLES: uma mulher que ouse sua voz, uma mulher negra que ouse sua voz, uma mulher negra LGBTQI que ouse voz – assassinada pelo estado: estado-violador-és-tu: marido.

do fardo de estar no mundo sentindo aquilo que se diz para não sentir
do fardo de estar no mundo privando-se e esgotando-se de ser

UM CORPO ERRO

enquanto formos assassinadas por sermos mulheres, trans, gays, lésbicas, enquanto tivermos os órgãos mutilados em vários infelizes sentidos o não direito ao clitóris o não direito ao que queremos como orgasmo o não direito a existir é URGENTE dizer-agir NOSSO PRAZER É POLÍTICO porque NOSSO PRAZER É POLÍTICO e que se repita quantas vezes for necessário:

NOSSO PRAZER É POLÍTICO

mais do que anotei da lista

erradas dos pelos que crescem do sangue a escorrer erradas ao descobrir a masturbação o prazer de atingir um orgasmo com os próprios dedos e que pecado que pecado tão gostoso e orar a um Deus pedindo perdão e continuar gozando erradas ao não descobri-lo suas frígidas frígidas erradas por andar nas ruas e causar nos homens esses descontrolados assobios palavrões erradas quando a denunciar o assédio insistente erradas quando sem peitos quando corpo muito magro sem bunda sem pernas os ossos muito à mostra mas erradas também quando corpo gordo seios enormes celulites carnes erradas ao dizer SIM no primeiro encontro coisa de mulher que não serve para casar coisa de PUTA erradas quando a dizer NÃO: NÃO? você mulher tão livre prove que é livre diga sempre sim já que se quer tão livre uma mulher livre não diz não uma mulher livre assim tão pra frente só deve só pode diz SIM SIM SIM: dizer NÃO?

todos esses erros dos nossos corpos em 2019 isso soa tão arcaico isso deveria ser tão arcaico batido de dizer se ainda em 2019 todos os dias nesse país em vários países mulheres crianças meninas adolescentes mulheres mais novas mais velhas que eu vivem enxurradas de PUNIÇÕES de um sistema patriarcal insistente e ainda prosseguimos temorasas submissas doídas por essa enxurrada de PUNIÇÕES e agimos ainda muito pouco contra esse discurso que nos impõem goela abaixo

que MULHER exigem(os) de nós, mulheres?

lembro Virginie Despentes, em *Teoria King Kong*⁶, quando a destinar seu texto para uma lista de todas as mulheres (e homens) possíveis de existência finalizar a dizer:

Porque o ideal de mulher branca, sedutora mas não puta, bem casada mas não nula, que trabalha mas sem tanto sucesso para não esmagar seu homem, magra mas não neurótica com a comida, que continua indefinidamente jovem sem se deixar desfigurar por cirurgias plásticas, uma mamãe realiza que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelos deveres de casa, boa dona de casa sem virar empregada doméstica, culta mas não tão culta quanto um homem; essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer – tirando o fato de que elas devem ficar de saco cheio com qualquer coisa –, devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem mesmo exista (DESPENTES, 2016, p. 11).

não ela não existe. eu também a desconheço, Virginie, essa MULHER singular ideal singular padrão ditada por um sistema hegemônico contudo: se não atentarmos: seguiremos corroendo nós mesmas em vias de buscar-ser. o quanto atentamos para essa exigência exaustiva? enquanto a tentamos O CORPO CANSA MEU CORPO CANSA O TEU CORPO CANSA NÓS CANSAMOS ELAS CANSAM - quando somos apenas CORPOS QUE SENTEM VASTOS PLURAIS sem moldes sujeitos abissais - NOS QUEREM CANSADAS

quantas vezes ainda?

quantas tantas vezes corpos lançados à fogueira?
quantas vezes assistiremos às fogueiras todas prontas armadas para nos matarem todas?

6 DESPENTES, V. *Teoria King Kong*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

rabisco onde posso

o que Julia Raiz disse em *a mulher e o cavalo* (2017)⁷: “é preciso me convencer todos os dias que escrever vale a pena estar acordada”

assim: quando Mika me convidou a escrever as poemas que compõem essa antologia nós sabíamos da voz-urgente de nossas lutas cada uma a carregar sua lista exigia ter voz essa voz de todas as: Anna, Argentina, Ayla, Bianca, Jesuana, Mika, Nádia, Nina, Suellen, Vitória, Jarid, Lizandra, Luana, Lindsay, Renata, Adriana, Valentina essa voz de todas que reivindicam(os) a autonomia de nossos corpos – e também daquelas que ainda não o fizeram pelas quais lutamos (lutemos!) para que façam um dia façam – quando aos poucos notamos que essa voz se espalha expande explode toda e qualquer lista de erros toda e qualquer memória-martelo já não se quer mais choro doído apenas mas grito mudança voz a valer a pena estar acordada

escrevamos

que essa FOGUEIRA já não seja mais o que nos mata que se acenda uma outra uma FOGUEIRA CELEBRAÇÃO que seja uma FOGUEIRA NOSSA na qual CELEBRAREMOS NOSSA CARNE EXISTÊNCIA que seja carne FORJADA no FOGO que da NOSSA FOGUEIRA perpetue o prazer das NOSSAS PALAVRAS que seja CHAMA A INCENDIAR O MUNDO que seja FOGO todo

AFAGO

minha carne é profana: perdoai.
não: minha carne é profana.
perdoai: já não importa.
não importa sinto o afago.
e um sopro: arrastando tudo

7 A primeira edição de *diário: a mulher e o cavalo*, de Julia Raiz, é de 2017 e teve pequena tiragem artesanal. O livro, na íntegra, com seus textos e colagens, encontra-se disponível para leitura na internet.

por dentro.

nossos: os ventos por dentro: sim.
nós: as próprias tempestades.

Imprensa e identidades *queer*: gênero e sexualidade no caderno Vida & Arte do jornal *O Povo*

Francisco Rafael Mesquita Jeronimo⁸

Introdução

O presente artigo propõe um mapeamento dos discursos construídos sobre o termo *queer* no Caderno Vida & Arte do jornal cearense de referência O Povo. Na análise, observamos as produções de janeiro a novembro de 2019 deste segmento de cultura, entretenimento e artes do período mais antigo do Ceará, que em 2019 completou 91 anos.

Palavra de origem inglesa, *queer* surge como termo pejorativo usado para ofender pessoas não heterossexuais e não cisgêneras¹ pode ser traduzido por estranho, esquisito, ridículo, raro ou extraordinário, mas que foi alvo de uma apropriação linguística que levou a palavra a ser usada como fonte de orgulho e para expressar formas de vida em desacordo com as normas socialmente aceitas.

Queer nomeia um conjunto populacional com desejo de romper as amarras do projeto de poder normativo e regulador que as heterossexualidades construíram, mas também é captado por pesquisadores pós-estruturalistas para dar título a um campo científico que demanda uma nova mentalidade em torno dos corpos, que faz a exigência de existência e aceitação de grupos subalternizados pelo “sistema corpo e gênero” (BUTLER, 2017) e que denuncia a imposição de comportamentos.

A proposta deste material é, portanto, entender como esta corrente de pensamento e também novo paradigma relacionada ao sexo, ao gênero e à sexualidade aparece nas páginas do jornalismo cultural. O objeto integra estudo sobre representação lésbica, gay, bissexual, travesti,

8 Mestrando em Comunicação, Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: rafaelmesquita.rm@gmail.com.

1 Termo utilizado para descrever pessoas que não são transgênero (mulheres trans, travestis e homens trans). “Cis” é um prefixo em latim que significa “no mesmo lado que” e, portanto, é oposto de “trans” (REIS, 2018).

transexual e intersexual (LGBTI+) e *queer* no jornalismo cearense, que está sendo desenvolvido por este pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Mas o despertar para o recorte específico deste artigo parte do interesse ocasionado pela ebulição do debate sobre a contestação dos papéis de gênero e padrões para as identidades e expressões sexuais que acontece nas universidades, na cultura, nas artes, no mundo político, etc.

Afinal, *queer* está na ordem do dia, seja através de artistas de projeção internacional, como Rupaul Charles, que popularizou a “drag culture”, por meio do mundialmente assistido “Rupaul’s Drag Race”²; seja através do sucesso da cantora brasileira não-binária³ Pabllo Vittar; ou mesmo pela popularização dos textos da filósofa Judith Butler.

O artigo avalia o impacto da presença (ou ausência) do termo *queer* no jornalismo a partir da incorporação de teóricas como Bento (2014), Butler (2019 e 2017), Lauretis (2019) e Louro (1997, 2001, 2004). A base teórica também está centrada na Análise Crítica do Discurso, a partir de Fairclough (2001), na Análise de Conteúdo, por meio de Herscovitz (2010) e Bardin (1977), e nos conceitos de partilha policial e partilha política, a partir de Rancière (1996) e Marques (2012). Já em Santana (2018), Gonçalves (2017) e Moraes (2015), o texto é subsidiado a partir do entendimento do jornalismo como integrante de uma rede de valores e saberes dominantes que reverbera o padrão normativo ocidental hegemônico da heteronormatividade.

Construções e conceitos sobre *queer*

Meu interesse em pesquisar as manifestações *queer* surge da necessidade de compreender como esse movimento teórico e político contemporâneo é representado no jornalismo.

Se *queer* nasce como ofensa, Spargo (2017) afirma que o termo foi alvo de uma apropriação linguística liderada pelos corpos disruptivos, que

2 *Reality show* competitivo exibido em canais de TV por assinatura e na plataforma Netflix que confere o título de *Drag Queen Superstar* e premia a vencedora com 100 mil dólares.

3 Pessoas cuja identidade ou expressão de gênero não se limita às categorias “masculino” ou “feminino” (REIS, 2018).

levou a alcunha a ser usada como fonte de orgulho, como forma de expressar uma forma de vida em desacordo com as normas socialmente aceitas e que também nomearia um conjunto populacional com desejo de romper as amarras do projeto de poder normativo e regulador que as heterossexualidades construíram. Já Gonçalves (2018) lembra que após a sua elaboração enquanto manifestação das variadas performances humanas acionadas pelo corpo e pelo desejo, *queer* foi preenchido de ainda mais significados. De um lado, passou a dar nome a uma nova marca identitária e, de outro, coroou um promissor campo teórico. Como afirma Lauretis (2019), a expressão Teoria *Queer* foi inventada por ela em 1990, surgindo, naquele momento, como um esforço de “resistir à homogeneização cultural dos estudos de gays e lésbicas” (p. 398).

Enquanto identidade, *queer* pode ser um sinônimo para população LGBTI+ (lésbicas; gays; bissexuais; transexuais, travestis e transgêneros; intersexuais; e demais orientações sexuais e identidades e expressões de gênero); pode qualificar aqueles que vivem uma fluidez de gênero e desejo sexual; pode falar sobre quem está em desacordo com as definições dominantes de masculinidade, feminilidade e sexualidade; ou mesmo pode ser referência para os sujeitos que manifestam uma forma de ser e estar no mundo que é estranha ou dissonante do que se espera de quem ocupa uma das identidades LGBTI+.

Como teoria, *queer* designa um setor de estudos que analisa como funcionaram historicamente dispositivos que calaram, produziram vergonha e medo em sujeitos ditos “não normativos”, caracterizada pela inquietante crítica à normalização das identidades. E, ao mesmo tempo, propõe justamente que se interrompa a reprodução destes códigos através da incorporação política do “outro-abjeto”, como explica Berenice Bento (2014).

Esta produção de saber no campo do gênero e da sexualidade descreve uma gama diversificada de práticas e propriedades críticas, tais como interpretações da representação do desejo entre pessoas do mesmo sexo em textos literários, filmes e músicas, análises das relações de poder sociais e políticas de sexualidade, críticas ao sistema sexo-gênero e estudos sobre a identificação transexual e transgênero e sobre desejos transgressivos.

Entre as principais referências deste universo de estudos está Judith Butler, que, no clássico “Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade” (2017), originalmente publicado também 1990, convida-nos a desmontar o pensamento dominante heterossexual, que necessariamente passa pela revisão das compreensões históricas e sociais construídas em torno do sexo, do gênero e da identidade. A estudiosa chama de “heterossexualidade compulsória” a noção construída a partir do século XVIII de que as diferenças anatômicas eram determinantes para o acesso à vida política, econômica, cultural e para a definição de papéis sociais. Butler questiona os padrões desta “heteronorma”, que classifica como violenta, pois impõe sanções e restrições àqueles que subvertem os seus preceitos.

Conhecer as construções e os conceitos em torno do termo *queer* é fundamental para o nosso empreendimento analítico, tendo em vista que temos como proposta estudar os entendimentos dados à questão pelo caderno de cultura do jornal O Povo.

Para mim, importa saber como o jornalismo dá (ou não) espaço a este fenômeno identitário e científico, que, em todos os casos, manifesta-se como um empreendimento crítico que desestabiliza, que cria uma nova mentalidade em torno dos corpos, que destaca a exigência de existência e aceitação de sujeitos, que denuncia a imposição de comportamentos e que também constrói uma crítica dentro do próprio universo LGBTI+, ao evidenciar o desacordo com LGB’s (lésbicas, gays e bissexuais) que atuam ou colaboram com uma política de “limpeza” das condutas sexuais dissidentes à hegemonia heterossexual (modelo hétero como perspectiva legítima de vida a ser seguida).

***Queer* como ordem política**

Dentro dos desafios desta abordagem, está a proposta de relacionar a Teoria *Queer*, ou mesmo as identidades *queer*, ao pensamento de Jacques Rancière. As construções que questionam as normas em torno da sexualidade e problematizam os seus efeitos na sociedade, advindas dos Estudos *Queer*, guardam relação com as elaborações do filósofo francês sobre ordens políticas e policiais.

Como explica Marques (2012), duas lógicas governariam a ação coletiva. Nesta “divisão do sensível”, haveria a “ordem policial”, que seria “um conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação desta distribuição” (RANCIÈRE, 1996, p. 41), e a “ordem política”, a parte dos “sem parte”, a “ruptura específica da lógica imposta pela ordem policial”, a disrupção da normalidade e o enfrentamento da hegemonia, manifestada por “uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências se definiam” (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Ao estabelecer estas duas categorias, Rancière fala em “partilhas do sensível”, ou seja, as duas formas “entrelaçadas” de funcionamento. “De modo geral, a política seria responsável por perturbar a forma policial de partilha do sensível, que define a inscrição dos sujeitos em comunidade a partir de uma determinada distribuição de qualificações, espaços e competências” (MARQUES, 2012, p. 130).

Em uma analogia, a crítica *queer* seria um empreendimento da “ordem política”, que denuncia a lógica “policial” em torno da “heteronorma”, que, por sua vez define os gêneros como organizados a partir de um modelo de verdadeiro e falso. Ou seja, esta gramática regulatória, que define corpos com pênis como masculinos e com vagina como femininos e que determina que a única forma “natural” de associação afetiva dos sujeitos seja pelo contato sexual destes “opostos” é puramente de “polícia”. Por conseguinte, a luta pela emancipação do controle operado pela heterossexualidade compulsória, o enfrentamento destes condicionamentos e repressões morais e institucionais seria essencialmente “político”.

Ao reconhecer uma certa dinâmica histórica na política, essa concepção de processo não contínuo, mas pontuado por rupturas, e, ao mesmo tempo, através do reconhecimento da existência de uma ordem que impõe invisibilidade e concordância, a discussão das partilhas do sensível guarda afinidades poderosas com o pensamento da Teoria *Queer* sobre normas, subversão e subjetividade como possibilidade e racionalidade.

Queer também seria os “sem parte” descritos por Rancière, que atuam contra a ordem policial a fim de buscarem o atendimento de demandas que, ao mesmo tempo, só podem ser ouvidas quando estes buscam o “quadro simbólico policial”, como, por exemplo, o jornalismo. Mas até que ponto os “sem parte” desregulam e transformam as representações que registram as performances de gênero e sexuais? Os jornais conseguem atuar na “desidentificação” e na produção de dissensos sobre a “heteronorma” ou atuam na perspectiva do reforço desta ordem policial?

Apontamentos metodológicos

Além da base teórica proposta, será através da técnica da análise de conteúdo no jornalismo (HERSCOVITZ, 2010) que serão feitas as etapas do trabalho de coleta e de seleção textos, usando o método quantitativo (quantificação das ocorrências). Já por meio da Análise Crítica do Discurso construir-se-á uma apreciação qualitativa (interpretação) para a avaliação da feição central de nossa pesquisa. Para tanto, recorro fundamentalmente às contribuições de Norman Fairclough (2001), que entende o discurso como prática social, interação entre falante e receptor ou escritor e leitor, envolvendo processos de produção e interpretação e sempre considerando o seu contexto situacional.

Nesta fase, observarei significados aparentes e implícitos nas narrativas, expondo tendências, conflitos, interesses, ambiguidades ou ideologias presentes nos conteúdos pesquisados. Tendo como pilares a lógica e a observação, a avaliação do discurso jornalístico dar-se-á a partir da percepção de sua possível aproximação de uma ótica identitária ou de confirmação da lógica de apresentação da comunidade LGBTI+ predominante na imprensa. Por fim, estaborecerei indicadores, como a presença ou ausência de certas características, o estudo das vozes, a extensão ou proporção dessas características, os atributos, como positivo, negativo ou neutro, ou mesmo medidas, como a tendência heteronormativa ou a promotora da diversidade sexual. Usarei “especificações de categorias e níveis de medição”, assim como as “definições operacionais e suas

unidades de registro – palavras, expressões, frases, ideias, etc. [...]” (HERSCOVITZ, 2010, p. 132 e 133).

Como gênero jornalístico a ser estudado, escolhemos o “informativo”. Dentro deste universo, analisaremos as notícias, notas, reportagens e entrevistas. A escolha pela categoria informativa se dá pelo fato de residir neste segmento a forma mais característica e hegemônica de apresentação do jornalismo (REZENDE, 2000). Por sua vez, a opção de pesquisar o jornal O Povo, veículo impresso mais antigo em circulação no Ceará, é puramente conceitual. O periódico constitui-se como uma adequada representação do chamado jornalismo de referência.

Narrativas sobre *queer* no caderno vida e arte do jornal O Povo

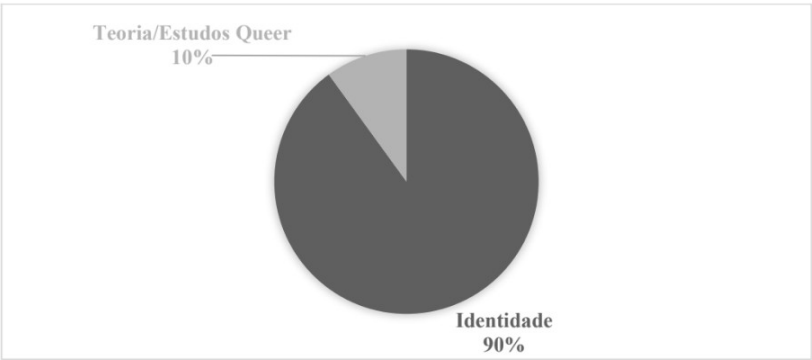
Neste estudo exploratório, em que realizei um mapeamento dos discursos construídos sobre o termo *queer* no Caderno Vida & Arte, suplemento de cultura e entretenimento do jornal impresso cearense O Povo, tinha como hipótese que o caderno abriria espaço para o debate/discussão sobre as identidades queer, ou mesmo sobre a própria teoria, tendo em vista análise dos estudos dos últimos cinco anos sobre a cobertura do jornalismo e as temáticas LGBTI+. Questões como a chegada de artistas trans e não binários à indústria cultural brasileira, assim como a crescente presença de personagens “não normativos” na TV e no cinema reforçavam a minha hipótese.

Mas esta suposição inicial começa a ser derrubada logo na catalogação do material, tendo em vista que em minha investigação, que analisou o conteúdo publicado pelo jornal de janeiro a novembro de 2019, só foram encontradas 13 vezes a palavra *queer*, que esteve presente em somente 10 textos. Uma aparição baixa, considerando que o tema ganha espaço nas discussões contemporâneas de vários setores e ponderando que estudei um período de quase um ano.

Em uma primeira intervenção, avaliando os três níveis de análise do discurso proposto por Fairclough (2001), ou seja, entendendo o texto, a prática discursiva e a prática social, analisei como *queer* foi veiculado. Como antecipado neste trabalho, há muitas maneiras de se ler o verbete

queer, que, do ponto de vista geral, pode significar tanto uma postura ético-política, como uma vertente de estudos das normatizações do gênero e das sexualidades.

Sendo assim, ao observar deste ponto de vista global, considerando a inclusão do termo em toda a narrativa, percebi que em 90% dos casos a palavra é acionada pela ótica da identidade e em somente 10% das 10 notícias encontradas o conteúdo está associado à teoria.



Fonte: Produção do Autor

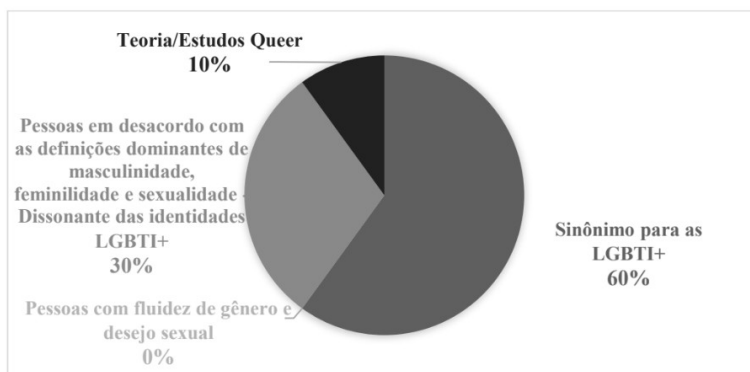
Avançando na análise da apresentação do termo no caderno Vida & Arte, passei a abrir mais a lente para aprofundar os entendimentos dados à categoria “queer como identidade”. Sendo assim, observei as seguintes derivações: *Queer* como sinônimo para LGBTI+; como definição para pessoas com fluidez de gênero e desejo sexual; e como nomenclatura para quem está em desacordo com as definições dominantes de masculinidade, feminilidade e sexualidade e/ou é estranho ou dissonante do que se espera de quem ocupa uma das identidades LGBTI+. Nesse sentido, analisei tanto a veiculação como teoria, mas também considerando as três especificações de movimento identitário. É o que se pode ver na tabela de referências:

1	Teoria/Estudos <i>Queer</i>
2	Identidade <i>Queer</i>
	2.1 Sinônimo para as LGBTI+ 2.2 Pessoas com fluidez de gênero e desejo sexual

2.3 Quem está em desacordo com as definições dominantes de masculinidade, feminilidade e sexualidade e/ou Estranho ou dissonante do que se espera de quem ocupa uma das identidades LGBTI+

Fonte: Produção do Autor

Percebi que em 60% das aparições a terminologia foi usada como um sinônimo para lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e intersexuais; em 30% das veiculações foi usada no sentido de representar sujeitos em desacordo com as definições dominantes de masculinidade, feminilidade e sexualidade; e em nenhuma das oportunidades empregou-se o verbete como referência a sujeitos que vivem a fluidez de gênero e desejo sexual.



Fonte: Produção do Autor

Estes primeiros dados chamam atenção para o desenvolvimento de uma representação limitada sobre a temática, considerando que, enquanto sinônimo para LGBTI+ ou simplesmente como nomeação de um determinado grupo, a aparição das questões *queer* vêm acompanhadas de um esvaziamento discursivo.

A título de confirmação desta perspectiva, exatamente nas seis vezes em que o termo foi usado como sinônimo da tradicional classificação das identidades homossexuais e de gênero, ele veio somente como citação

do título de eventos e série televisiva, onde o veículo de comunicação não se deu ao trabalho nem de explicar a origem ou significado deste termo que compunha o título dos objetos mencionados. Esvaziado no seu sentido fundante ou vítima da pressa, falta de espaço ou indiferença da rotina do jornal e dos jornalistas para com a temática, o jornalismo do caderno de cultura do jornal O Povo reforça a “ordem policial” que colabora para a continuidade de um determinismo narrativo em torno do sexo, do gênero e da sexualidade.

Ao apresentar as notícias alusivas às sexualidades dissidentes da heterossexualidade sem “seus antecedentes, suas significações indiretas e seu contexto” (MEDINA, 1988), o jornalismo pode vir a ser “trampolim” de discursos que negam estes sujeitos e estas formas de vida. Não elucidar, não contextualizar e negar a necessária anotação sobre o emprego do verbete *queer* nega a própria deontologia jornalística, que aponta para a necessidade do embasamento e explicação, sobretudo quando se trata de nomenclaturas originárias de outra língua e que não comportam significado tácito na leitura.

A lógica repetida aqui é a binária, que se edifica em torno do masculino e do feminino, ou até de uma essencialidade LGBTI+, em relação ao qual se constitui o “outro”, seu oposto, seu subordinado (LOURO, 2004, p.42), uma relação que se baseia na normatização e na naturalização, assim como distanciamento e negação do que vem a ser *queer*.

No passo seguinte desta análise, considere as vozes presentes nesta prática discursiva. Assim, ao observar quem fala sobre *queer*, nota-se a manifestação da continuidade do assujeitamento ao poder, que desestabiliza uma pretensa “ordem política” em desenvolvimento.

Nas páginas deste segmento do jornal, no período analisado, majoritariamente, ao incorporar o discurso sobre *queer* de forma instrumentalizada, o “lugar de fala” sobre a temática é “sequestrado”. Em 70% das vezes, o tema está colocado na voz dos jornalistas e somente em 30% na voz das fontes. E, considerando as oportunidades em que as fontes “falam” sobre o tema, constata-se que somente em um dos casos é dada voz ao discurso contestatório *queer*, nas outras duas vezes se trata de uma aparição perdida e não explorada no todo dos textos. Tal tendência dá a perceber que a visualização, além de pequena, quando acontece é

“reinstrumentalizada” (Fairclough, 2001), ganha sentido divergente, é esvaziada, limitada, é oca.

Quando o narrador jornalista explora o tema, associa quase que unicamente *queer* a um sinônimo para LGBTI+ (83%). Por sua vez, as fontes são ainda o repositório do uso da nomenclatura como definição de pessoas em desacordo com as definições/dissonante das identidades LGBTI+ (67%), considerando que uma parcela referencia a palavra como o mesmo que pessoas LGBTI+ (33%).

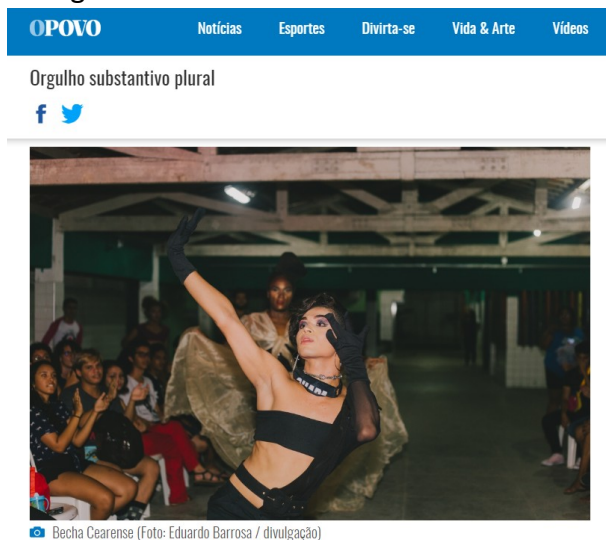
Recorrendo à percepção sobre a aparição da temática a partir das “atitudes de avaliação subjacentes” (BARDIN, 1977, p. 57), onde observamos se as abordagens foram favoráveis ou positivas, desfavoráveis ou negativas ou simplesmente neutras, conclui-se que 100% dos textos possuem apresentação positiva da questão *queer*.

Muito embora limitado e vazio, majoritariamente estanco de sua função contestatória, o termo *queer* não foi diretamente negado na lógica do jornal. Ao mesmo tempo, ao não pôr em debate o contexto que a palavra carrega, deixa de se desenvolver o conflito que seria subjacente a “ordem política” que o termo carrega. Nas 10 matérias informativas apreciadas do Vida & Arte é cassada a possibilidade do debate *queer* propiciar “momentos em que criam e se engajam (...) espaços de enunciação” (MARQUES, 2012).

Outra observação pertinente a esta análise é a predominância de jornalismo declaratório, ou seja, situação em que a narrativa se limita a dar aspas, citar a fala dos lados envolvidos no fato, sem ir a fundo e sem cruzar diferentes informações, sem explorar o contexto e o necessário embasamento que seria subjacente ao conteúdo. Moraes (2015) sentencia que este tipo de execução afasta o jornalismo da essência da profissão e lembra que a prática vem ganhando força, seja por culpa do cenário adverso nas redações tradicionais, com unificação de veículos de um mesmo grupo, a chamada integração, pelos cortes de gastos, demissões coletivas e contínuas, acúmulo de funções, menos idas a campo; ou devido a interesses que estão por trás da publicação de determinado fato. Também é relevante a constatação de que a pouca discussão ou embasamento das questões lançadas pelo termo *queer* é acompanhada,

assim como pode ser também justificada, pela pouca variedade de fontes ouvidas pelo jornal/jornalista.

Mas um aspecto *sui generis* desta análise é que predomina nas imagens que acompanham as matérias, por meio cartazes, ilustrações, fotos ou frames dos filmes, o protagonismo de “cenas *queer*”. Impacta, neste contexto, o fato de que, pelo menos, cinco dos textos encontrados tratam de eventos cinematográficos sobre LGBTIs, os quais foram acompanhados de imagens deste universo. Neste caso, escapa-se uma “ordem política”, uma contestação *queer* que pulsa nas ilustrações, tendo em vista que as cenas veiculadas abrem espaço para performances divergentes do conjunto de normas generificadas que implicariam o conjunto de punições, tanto óbvias, quanto indiretas (BUTLER, 2017), da ordem policial. Consciente ou não, a provocação ausente no texto é subjacente nas imagens.



Fonte: Jornal O
Povo, Caderno
Vida & Arte
(29/06/2019)

Considerações finais

Mesmo em se tratando de um recorte parcial e seminal da produção de um dos cadernos do jornal O Povo, o estudo mostra que o jornalismo contemporâneo ainda ensaia uma compreensão em torno do Outro. Enquanto mediadores sociais, o jornalismo e o jornalista precisam atuar de forma mais interessada, como notou Gonçalves (2017), de forma a tecer caminhos de compreensão, de solidariedade e de reconhecimento.

Neste diálogo com os estudos *queer*, as narrativas jornalísticas ainda integram um sistema de pedagogias e saberes sexuais limitados, que foram classificadas, a partir de Rancière (1996), como a sustentação de uma “ordem policial” marcada também pelo reforço de um discurso que legitima entidades-chave de uma certa ideologia e de uma hegemonia cultural.

O horizonte que os estudos apontam é de uma necessária construção de subsídios de afeto e compreensão no jornalismo, que leve à elaboração de uma outra narrativa do contemporâneo. Fomos frustrados na nossa expectativa de encontrar no jornalismo de cultura e artes, alvo de cobertura deste suplemento editorial, certa estratégia de posicionamento dos jornalistas para com pessoas ou o campo *queer*. No geral, o empreendimento de uma alteridade possível ficou muito longe de ser concretizado.

Esta análise reflete, portanto, os limites para a construção de um jornalismo plural em vozes, que dialogue mais com as cenas contemporâneas, como fala Bento (2014), um florescer *queer*, disruptivo, e que demanda uma sociedade mais crítica da normalidade e sensível às diversas condições humanas.

Uma de nossas impressões, baseadas nos estudos em jornalismo, é de que os valores do setor, apegado a certa objetividade limitadora de abordagens, contextualizado pelo pouco espaço editorial e pouco tempo de produção, além das já narradas situações provocadas pela precariedade das condições de trabalho e trabalhistas dos profissionais, dificulte abordagens que instalem o que Medina (2006) chama de signo da relação ou um olhar subjetivo no jornalismo, como defende Moraes (2015).

Em um país de predomínio heterossexual/cisgênero¹, é fundamental o crescimento do número de aportes sobre “a diferença e a mídia” (SODRÉ, 1999, p. 232). É chegado, portanto, o momento de afirmar o papel do jornalismo e dos jornalistas na produção e na oferta de olhares diferenciados para questões que seguem tema de intenso debate social, disputa política e questão de cidadania.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 1977.

BENTO, Berenice. **O que pode uma teoria?** estudos transviados e a despatologização das identidades trans. Revista Florestan, São Carlos, ano 1, n. 2, p. 46-66, 2014.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. **Atos performáticos e a formação dos gêneros**: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 212-230.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. Tradução: Isabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

GONÇALVES, Gean Oliveira. **Signo da diversidade**: narrativa e compreensão jornalística com pessoas LGBT. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: USP, 2017.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. **Análise de conteúdo em jornalismo**. In: LAGO, Cláudia. Metodologia de pesquisa em jornalismo / Cláudia Lago, Márcia Benetti (orgs.). 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

LAURETIS, Teresa de. **Teoria queer, 20 anos depois**: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 397-409.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Teoria Queer**: Uma Política Pós-Identitária para a Educação. Revista Estudos Feministas. V.9 n.2 Florianópolis: IFCH, 2001.

1 População autodeclarada LGBTQI+ é estimada em 20 milhões de pessoas, 10% dos brasileiros (IBGE, 2018).

_____. **Um corpo estranho, ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Três bases estéticas e comunicacionais da política**: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência. In: Revista Contracampo, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2012. Págs: 126 – 145.

MEDINA, Cremilda. **O Signo da relação** – comunicação e pedagogia dos afetos. São Paulo: Paulus, 2006.

_____, Cremilda. **Notícia, um produto a venda**: Jornalismo na Sociedade urbana e industrial. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1988.

MORAES, Fabiana. **O nascimento de Joicy**: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 1996.

REIS, Toni (org.). **Manual de Comunicação LGBTI+**. Curitiba, PR: Aliança Nacional LGBTI / GayLatino, 2ª edição, 2018.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil**: um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.

SANTANA, Eder Luis. **LGBT como pauta do jornalismo**: visibilidade e limitações. Salvador: Editora Devires, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a Teoria Queer** - seguido de Ágape e extase: orientações pós seculares. Tradução Heci Regina Candiani. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Feitiçaria *queer* e a subversão do desejo falocêntrico no videoclipe “Coytada”, de Linn da Quebrada

Ed Ney Borges Dias²

O (en)canto de Linn da Quebrada

“Vocês, homens... vocês fizeram tudo muito direitinho, né? [...] Vocês estavam fazendo as coisas todas para se proteger. E deixando ao feminino um lugar recluso, competindo por vocês. Mas que joguinho sujo! E acharam que a gente não fosse fazer nada”. Esse é um dos projéteis discursivos que a artista brasileira multimídia Linn da Quebrada dispara em direção aos homens, especialmente aos cisgêneros, em uma das cenas de *Bixa travesty* (2018), documentário-ficção roteirizado por ela e pela dupla de diretores do filme Claudia Priscilla e Kiko Goifman.

Autoidentificada como uma travesti preta, periférica e “terrorista de gênero”, Linn da Quebrada é uma artista contemporânea que surge em um cenário de emergência de ativistas (artistas ativistas) de dissidências sexuais e de gênero no Brasil da última década, articuladores de políticas que se aproximam de uma perspectiva *queer* (COLLING, 2018).

Queer é um vocábulo de origem anglo-saxônica que pode ser traduzido no português como “estranho”, “excêntrico” e/ou “raro” (LOURO, 2001, p. 546). Historicamente usado como injúria direcionada aos sujeitos desviantes das binariedades sexuais e de gênero, o termo foi, a partir do final dos anos 1980, apropriado e ressignificado por movimentos sociais, teóricas/os e artistas do Norte Global (LOURO, 2004). *Queer* é “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada” (LOURO, 2004, p. 38), materializada em “um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina” (*ibidem*, p.8). Localizada na América Latina e permeada por vivências próprias do Sul Global, a arte de Linn da Quebrada produz desestabilizações específicas, mas que são instigadas, de algum modo, por uma política *queer*.

2 Artista visual, pesquisador viado negro e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: borgesdias.ed@gmail.com.

Lina Pereira, inventora de Linn da Quebrada (a “linda que brada”, vinda da “linda quebrada”), nasceu em 1990, na capital São Paulo. Foi criada no interior do estado, imersa em preceitos da comunidade religiosa Testemunhas de Jeová, até ser “expulsa da igreja (ela foi desassociada) / Porque uma podre maçã deixa as outras contaminadas”, como canta na música “A Lenda”, do seu álbum de estreia *Pajubá* (2017). À época moradora da Fazenda da Juta, periferia paulistana, em 2016 despontou no cenário nacional como MC Linn da Quebrada, com o videoclipe “Enviadescer”. Foi quando reivindicou para si a música como uma arma artística e política na produção de desejos subversivos a um sistema heteronormativo branco.

Segundo a transfeminista e pesquisadora Viviane Vergueiro (2015), a corruptela “cistema” visa enfatizar o caráter estrutural e institucionalizado de um sistema-mundo cissexista, composto por regras, discursos e práticas reiteradas que tomam como centro normativo a cisgeneridade e corpos cisgêneros, hierarquizando-os acima de corpos transgêneros e perspectivas não cisgêneras, as quais “são excluídas, minimizadas, ou silenciadas” (VERGUEIRO, 2015, p. 15). Em entrevista a Boris Ramírez, Viviane Vergueiro afirma que: “Cisgeneridade eu entendo como um conceito analítico que eu posso utilizar assim como se usa heterossexualidade para as orientações sexuais, ou como branquitude para questões raciais” (RAMÍREZ, 2014, p. 16). Assim, segundo Vergueiro:

[...] nomear cisgeneridade ou nomear homens-cis, mulheres-cis em oposição a outros termos usados anteriormente como mulher biológica, homem de verdade, homem normal, homem nascido homem, mulher nascida mulher, etc. [...] pode permitir [...] que a gente desloque essa posição naturalizada da sua hierarquia superiorizada, hierarquia posta nesse patamar superior em relação com as identidades Trans, por exemplo (RAMÍREZ, 2014, p. 16).

Baseada em Judith Butler, Viviane Vergueiro (2015) reflete que o cistema também se relaciona a uma matriz heteronormativa, articulando-se, assim, o que poderia ser nomeado de uma cisheteronormatividade. Considerando nosso contexto brasileiro, destacamos a correlação sistemática com padrões e representações brancocêntricas racistas. Por

isso, neste trabalho, utilizamos a expressão “cistema heteronormativo branco” para demarcar a conjuntura na qual Linn está inserida.

A autoafirmação de Linn da Quebrada de sua travestilidade preta como símbolo de orgulho e resistência em suas obras ganha uma dimensão coletiva quando contextualizada no Brasil, país que mais mata pessoas trans no mundo, segundo o relatório *Trans Murder Monitoring* (TMM) de 2021 da ONG internacional *Transgender Europe*. Além disso, conforme o *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*, da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil) e do IBTE (Instituto Brasileiro Trans de Educação), o cenário brutal de violência se agrava ainda mais para populações negras. Dos 175 assassinatos de pessoas trans identificados no ano de 2021, 78% deles foram de pretas/os e pardas/os, “[...] explicitando ainda mais os fatores da desigualdade racial nos dados de assassinatos contra pessoas trans, como já estava ratificado nas edições anteriores. [...] Os índices médios se mantêm em uma faixa de 80% desde que iniciamos esse levantamento.” (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021, p. 48-49).

Nessa conjuntura, uma reverberação coletiva de vozes de travestis artistas negras se levanta na defesa e no fortalecimento das vidas e estéticas trans: Liniker, Assucena Assucena, Raquel Virgínia, Jup do Bairro, Ventura Profana, Linn da Quebrada, entre tantas outras. No caso de Linn, sua arte é influenciada por uma estética-política que ela chama de “terrorismo de gênero”. Nas palavras dela:

Quando pensei em terrorista de gênero, pensei na violência e no terror, em tocar o terror mesmo. Porque eu acho que, pra corpos como o meu, a violência já se naturalizou sobre mim, e quando a violência vem desses corpos como reação, ela causa espanto. Então, eu trago a violência na linguagem ou o terror na estética pra que isso cause um impacto e pra que as pessoas se relacionem com aquilo de alguma forma³.

3 “Terrorismo de gênero - MC Linn da Quebrada”. Oitava temporada o Programa Entrevista, do canal Futura. Disponível em: <<http://www.futuraplay.org/video/terrorismo-de-genero-mc-linn-da-quebrada/347782/>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

Dessa maneira, o terrorismo de gênero da artista busca desestabilizar o sistema, que, junto a outros mecanismos de opressão (como o racismo, a misoginia, o classismo, etc.), violenta corpos marginalizados. A reação estética violenta de Linn não é uma violência física voltada a um indivíduo, mas sim um contra-ataque simbólico que mira no poder masculino. Com o impacto artístico gerado, ela pretende estabelecer uma ponte de diálogo com o público.

Essa estética está fortemente presente em *Pajubá* (2017), álbum lançado com uma série de vídeo-performances no YouTube. “Coytada” faz parte desse repertório e, além desse primeiro vídeo de 2017, teve um videoclipe oficial publicado um ano depois, em 2018.

Diferentemente da dilatação temporal promovida nos demais vídeos de *Pajubá*, a montagem frenética de “Coytada” (2018) remete a uma desarmonia muito presente na linguagem do videoclipe (SOARES, 2012). Num gesto contrassexual (PRECIADO, 2014), Linn da Quebrada e as companheiras Jup do Bairro e Slim Soledad se unem em um cenário artificial de uma cozinha para preparar uma receita ameaçadora ao falocentrismo, produtora de venenos-afetos que contaminam a cisheteronormatividade (SOARES, 2016).

Este artigo se dedica em estabelecer um diálogo com as subversões de normas binárias sexuais e de gênero que são mobilizadas no videoclipe “Coytada” (2018). Como caminho metodológico, adotamos aquele que o pesquisador Thiago Soares (2012) propõe no livro *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Na análise de videoclipe, o autor destaca três pontos-chave: a) o modo como se apresenta a/o artista que canta a canção; b) a maneira como é construído o cenário; c) a forma como o videoclipe se ancora no tempo (tanto em termos de tempo de narrativa quando em termos de ritmo de montagem). Assim, performance artística-espaco-tempo se torna o fio condutor escolhido para dialogarmos com “Coytada”.

O objetivo é refletir sobre o modo como o terrorismo de gênero da artista fricciona a lógica falocêntrica a partir do deslocamento do desejo sexual para outras zonas erógenas. Na cozinha de “Coytada”, Linn da Quebrada prepara uma receita com imagens vertiginosas, batidas eletrônicas e palavras (en)cantadas, as quais se fundem em um feitiço

audiovisual desarmônico capaz de materializar práticas contrassexuais em reação ao sistema.

Feitiçarias queer e desarmonias no vídeo

“A música para mim funciona como magia, como feitiço, sabe? Faz com que acredite na minha própria existência, com que eu possa inventar as minhas próprias verdades”⁴, explica Linn da Quebrada ao portal *Público*, em umas das tantas entrevistas em que aproxima seu trabalho à feitiçaria. “Eu faço das minhas músicas o que eu preciso ouvir. O que eu preciso dizer. Não só sobre a minha identidade de gênero, mas em relação ao meu corpo, aos meus afetos, aos meus desejos”, aponta (*ibidem*).

A ação de (en)cantar corpos, afetos e desejos por meio de palavras, canções e imagens está latente no discurso de Linn da Quebrada. Para ela, caracterizar sua arte como uma produção apenas sobre sexualidade e gênero é uma “visão limitadora”, pois suas obras são também um trabalho sobre corpo. “Uma pergunta que me acompanha desde o início da minha trajetória é: o que pode um corpo? E essa pergunta foi se desdobrando em: o que pode o meu corpo? E o que só o meu corpo pode fazer?”⁵.

Nessa jornada de experimentação corporal, a música surge, para Linn, como um território de invenção de sentimentos, sensações e desejos a ser disputado e ocupado por pessoas transgêneras, para que, assim, elas possam imprimir no presente suas histórias e memórias, sistematicamente silenciadas e marginalizadas. Desse modo, a palavra (en)cantada de Linn busca o poder de criar novas realidades e transformar antigas estruturas:

4 Ver a reportagem “A (r)existência delas pode ser a revolução de um país”, de 2018, de Mariana Duarte para a seção Ípsilon, do portal Público. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/09/28/culturaipsilon/noticia/brasil-bandasonora-de-uma-revolucao-1845057>>. Acesso em: 25 ago. 2020.

5 “‘‘Uso o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade’’. Entrevista de Linn ao Estúdio CBN, em 25 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://cbn.globoradio.globo.com/default.htm?url=%2Fmedia%2Faudio%2F283063%2Fuso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Tenho pensado muito na minha música como um pense-dance, como um feitiço, como um manifesto, como uma denúncia, como uma ponte. Quando comecei a fazer música, eu comecei a formular novas frases, novos pensamentos, que não necessariamente já sentia. Mas eu sentia necessidade de repetir aquilo para que aquilo fosse uma verdade em mim [...]. Para que eu pudesse construir em mim novos desejos. Para que eu pudesse construir em mim novas sinapses, novos pensamentos que me fizesse acreditar na minha própria existência, e que me fizessem acreditar no meu corpo como algo possível⁶.

Ao estudar as obras do escritor gaúcho João Gilberto Noll, na dissertação *Feitiçarias, terrorismos e vagabundagens: a escritura queer de João Gilberto Noll* (2016), a pesquisadora Mayana Rocha Soares o caracteriza como um feiticeiro de escritura *queer*, um sujeito que, com suas palavras, quer “afetar, desconcertar, incomodar, desorientar e provocar reflexões diversas, principalmente sobre os agenciamentos interditados e censurados” (2016, p.11). Soares reflete que o “feiticeiro não é simplesmente aquele que enfeitiça, mas aquele que assombra, aterroriza, provoca medo. Suas crenças, por mais insultadas e desacreditadas que sejam, são respeitadas pela magia e pelas possibilidades revolucionárias que emanam” (2016, p. 10).

O feitiço lançado pela escritura *queer*, segundo Soares (2016), “se torna o veneno necessário para contaminar os sistemas de significação tão bem organizados da vida ordinária. Esse veneno podemos também chamar de afeto” (2016, p. 10). Portanto, a/o feiticeira/o

contamina com seu veneno-afeto as representações heteronormativas da sexualidade e seus códigos de acesso: questiona, através dos seus escritos, as instituições promotoras e seus dispositivos de saber-poder, potencializando as possibilidades de ruptura com as normas que criam assujeitamentos (SOARES, 2016, p. 15).

No caso de Linn da Quebrada, as palavras desempenham tanto o papel de materializadora de possibilidade de vida negra travesti quanto de veneno-afeto contaminador da cisheteronormatividade. Por meio da voz e

6 “[LINN DA QUEBRADA]’Minha música é feitiço, manifesto, denúncia e também ponte’”, postado por Ponte Jornalismo no YouTube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Kgd-Yfv7yLY>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

do corpo, a artista compõe imagens e sons trans-enviadescidos em seus videocliques terroristas de gênero, os quais se transmutam em feitiços audiovisuais para afetar o sistema com uma estética desarmonica e desordeira.

A desarmonia é um aspecto que o pesquisador Thiago Soares localiza no âmago do videoclipe, mídia que caracteriza como um “poderoso instrumental de divulgação de artistas da música pop” (2012, p. 32), cuja popularização remonta aos anos de 1980, com a criação da emissora de televisão estadunidense MTV. Esse gênero audiovisual é marcado – em geral, mas não em via de regra, dada a pluralidade e o hibridismo dos videocliques – por imagens rápidas e instantâneas “clipadas”, que são recortadas e aglutinadas em um determinado ritmo (SOARES, 2012). Logo, o videoclipe tem na montagem um processo-chave.

A partir de pensadores clássicos do cinema, Thiago Soares apresenta duas perspectivas de compreensão acerca da montagem: uma harmônica (baseada em Jacques Aumont), em que ela poderia ser entendida como a união de unidades separadas para a formação da totalidade fílmica; e uma desarmonica (fundamentada em Sergei Eisenstein), em que a montagem se daria pelo desmembramento de elementos e pela justaposição de partes independentes colocadas em “choque” para gerar o todo de um filme. Influenciado por Eisenstein, Soares adota o conflito como aspecto pulsante de uma obra.

Além do atrito conflituoso e criativo, a desarmonia seria outro fator de potencial inventivo artístico, com todas as irregularidades e os desvios que ela evoca. Tendo como referência o pensamento do teórico Gillo Dorfles, Soares (2012) pega dele emprestado o termo “elogio à desarmonia” para compreender como a linguagem do videoclipe espelha a sociedade contemporânea e a arte pós-moderna. “Neste sentido, a desarmonia existente no clipe é integradora de uma máxima da contemporaneidade que, de alguma maneira, ‘exige’ a existência de forças criadoras que vão de encontro ao princípio estático da regularidade” (SOARES, 2012, p. 36).

Os feitiços audiovisuais de Linn na forma de videocliques parecem desejar justamente conduzir o público a uma zona desestabilizante da pretensa “normalidade” cisgênera e heterossexual, por meio do terrorismo

de gênero. Especificamente em “Coytada”, acompanhamos a preparação de um ataque à lógica falocêntrica em meio a uma narrativa que se organiza a partir de processos culinários de destruição e de transmutação de dildos.

“Tu vai morrer na punheta!”: o grito contrassexual como maldição ao falocentrismo

Em meio às batidas eletrônicas do universo caótico de “Coytada”, Linn da Quebrada vocifera no refrão: “Tu vai morrer na punheta!”, uma maldição para a “bixinha safada” que “só quer dar pras gay bombada”, em detrimento das afeminadas. Mais à frente na canção, dá uma rasteira no desejo sexual concentrado no pênis quando avisa: “Eu vo tirar minha camiseta/ Vo mostrar as minhas teta/ CHUPO CU CHUPO BUCETA!!”. Com a declaração, a lógica falocêntrica é preterida e outras zonas erógenas são convocadas para a ação.

A teórica feminista Elizabeth Grosz (1989), ao traçar uma definição de falocentrismo, associa-o diretamente ao logocentrismo. Segundo ela, tanto *logos* (a lógica, a razão, o conhecimento) quanto, em consequência, logocentrismo são termos que se referem à forma dominante da metafísica no pensamento ocidental. O logocentrismo seria um sistema que “busca, além dos signos e da representação, o real e o verdadeiro, a presença do ser, do conhecimento e da realidade para a mente – um acesso a conceitos e a coisas na sua forma pura e não mediada”⁷ (GROSZ, 1989, p. xix). Além disso, o sistema logocêntrico estaria firmemente baseado em uma lógica de identidade fundada na exclusão e na polarização binária da diferença (*ibidem*).

Desse modo, Grosz define o falocentrismo como um tipo de logocentrismo em que a função de *logos* é substituída pelo falo, em um contexto de sistema patriarcal que submete mulheres a modelos e a imagens definidas por e para homens. “É a submissão de mulheres a

7 Tradução do autor. No original em inglês: “[It is a system which] seeks, beyond signs and representation, the real and the true, the presence of being, of knowing and reality, to the mind-an access to concepts and things in their pure, unmediated form” (GROSZ, 1989, p. xix).

representações em que elas são reduzidas a uma relação de dependência aos homens”⁸ (GROSZ, 1989. p. xx): são representadas ou como o oposto negativo, ou em termos de equivalência/similaridade, ou como complementares a eles (*ibidem*). No falocentrismo, o homem-falo se faz de centro e parâmetro, a partir do qual são constituídas as representações.

Conforme o pensamento do teórico *queer* Paul B. Preciado, em seu livro *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* (2014), a diferença sexual é uma divisão heterossexual feita sobre os corpos de tal modo que não é possível haver simetria. O sexo – tanto no sentido de órgãos quanto no de práticas – “é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino)”, responsável por fazer “coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas” (PRECIADO, 2014, p. 25).

Segundo Preciado, o sistema heterossexual, dispositivo social produtor de feminilidades e masculinidades, recorta da totalidade do corpo determinados órgãos e os naturaliza como centros anatômicos da diferença sexual. “Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução que autoriza a sujeição das mulheres como força de trabalho sexual e como meio de reprodução” (PRECIADO, 2014, p. 26).

Nessa relação desigual de poder, o pênis é privilegiado “como o único centro mecânico de produção de impulso sexual”, e os papéis e as práticas sexuais – normas arbitrárias inscritas nos corpos, atribuídas aos gêneros masculino e feminino – garantem a manutenção da exploração material de um sexo por outro (*ibidem*, p. 26). Ao pensar sobre a relação falo-pênis-dildo, Preciado recorre às considerações psicanalistas de Jacques Lacan e às críticas que a teórica *queer* Teresa de Lauretis tece a ele:

8 Tradução do autor. No original em inglês: “It is the submission of women to representations in which they are reduced to a relation of dependence on men.” (GROSZ, 1989, p. xx).

Teresa de Lauretis, por exemplo, critica o heterocentrismo que permite a Lacan jogar permanentemente com a ambiguidade falo/pênis (para Lacan, o pênis é um órgão genital que pertence aos corpos masculinos, enquanto o falo não é nem um órgão nem um objeto, mas sim um “significante privilegiado” que representa o poder e o próprio desejo, e confirma o acesso à ordem simbólica). Para a autora de *The Practice of Love* [A prática do amor], com Lacan se coloca a questão de ter ou não o falo a partir de uma perspectiva heterossexual (que a teoria e a prática psicanalíticas se empenham em encontrar ou em induzir nos sujeitos), na qual a diferença sexual homem/mulher e o ato de copular com vistas à reprodução são a norma (PRECIADO, 2014, p. 75).

A partir disso, Preciado reflete que o dildo não é nem o falo, nem o pênis: ele ocupa, estrategicamente, o lugar entre um e outro e “denuncia a pretensão do pênis de se fazer passar pelo falo” (PRECIADO, 2014, p. 75). “O dildo não é o falo e não representa o falo porque o falo, digamos de uma vez por todas, não existe. O falo não é senão uma hipóstase do pênis” (PRECIADO, 2014, p. 78). De acordo com o teórico, a disrupção do dildo vem do fato de ele mostrar que masculinidade e feminilidade estão ambos sujeitos, tal qual os corpos, às tecnologias biopolíticas de construção e de controle.

É pelo potencial subversivo apresentado pelo dildo, pelo ânus (zona erógena que ultrapassa as limitações impostas pela diferença sexual) e pelas práticas sadomasoquistas (evidenciadoras das estruturas eróticas de poder implícitas no contrato sexual que a heterossexualidade forja como natural) que Preciado os elege como pilares de seu manifesto contrassexual. A contrassexualidade, segundo Preciado, propõe uma substituição da “natureza” por um “contrato contrassexual”, no qual os sujeitos não são reconhecidos segundo esquemas binários (homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/ homossexual), mas sim como “corpos-sujeitos falantes”, equivalentes (e não iguais) entre si na busca de “prazer-saber” (PRECIADO, 2014).

Os fluidos produzidos pelo manifesto contrassexual de Preciado impregnam o universo prostético e artificial da cozinha terrorista de gênero de Linn da Quebrada em “Coytada”. A relação que a artista estabelece com os dildos é de desconstrução e transmutação em gozo vital. Na ritualística culinária que é encenada (Figura 1), os dildos e as bananas são os

ingredientes principais a serem amassados, fatiados e transfigurados em outros prazeres.

Intumescidos de potencial contrassexual, os dildos são os alvos para os quais Linn aponta sua mira bélica e, ao mesmo tempo, são os aliados a quem ela se junta em fricção. Ao picá-los, em uma afronta ao desejo falocêntrico, seu feitiço audiovisual revela o segredo da materialidade do dildo-pênis-falo: um miolo simplesmente feito de látex-carne-imaginário. O que resta do desejo e do poder falocêntricos depois da ação cortante da lâmina, também de plástico, de Linn da Quebrada?



SEQUÊNCIA 1 – Na montagem de “Coytada”, dildo e banana se tornam um só: natureza plástica, brinquedo sexual orgânico. FONTE – YouTube, 2018.

O regozijo das monstras

“Merendeiras são como feiticeiras: ao cozinhare, elas estão criando um feitiço, um feitiço não só para muitos, mas pra elas mesmas também. As merendeiras são parte deste feitiço, são os ingredientes da própria magia”⁹, elucubra Linn da Quebrada à época do lançamento de “Coytada”¹⁰, em setembro de 2018. Com a realização assinada por NOSS. e Sentidos Produções, o clipe traz uma direção de arte marcada por cores vibrantes (especialmente tons de rosa e azul), um figurino fragmentário e um ritmo frenético de edição.

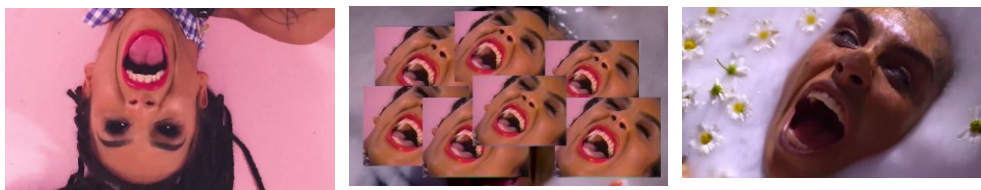
9 Declaração publicada na matéria “Linn da Quebrada divulga Coytada Tour com novo clipe”, da revista digital *Aqui tem diversão*, de 30 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://aquitemdiversao.com.br/linn-da-quebrada/>>. Acesso em 25 ago. 2020.

10 “Linn da Quebrada - Coytada (Clipes Oficial)”, postado em 17 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IUq4WWJRngE>>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A montagem é um dos pontos fundamentais para a construção do crescente caos vertiginoso e orgástico que se desenrola no clipe. Intercalam-se imagens em HD e em VHS, flertando com uma estética ruidosa, desarmoniosa e nostálgica. Como reflexo das tecnologias empregadas, há a alternância entre diferentes tamanhos de janela de exibição. Além disso, o recurso de múltiplas telas é usado ao longo de todo o clipe com efeitos diversos: ora acelera a sequência dos procedimentos culinários, ora rompe a temporalidade linear das ações, ora multiplica e amplifica a força da performance. O tempo narrativo é o do curto período da receita, ainda mais agilizado pela noção temporal e rítmica transmitida pela montagem.

Na introdução, Linn da Quebrada convoca as companheiras Jup do Bairro e Slim Soledad para conjurarem a receita-feitiço do dia: a destruição do desejo falocêntrico. “Escuta bem que essa podia ser pra você, viu? Na verdade, quem sabe ela não é?”, (en)canta Linn em aviso prévio a quem as assiste.

Uma bandeira do Brasil surge em quadro com a palavra “trava” escrita nela, um estandarte que anuncia a ocupação travesti daquele território audiovisual. Um grito *queer* (en)cantado marca tanto o começo quanto o final do feitiço-clipe (Figura 2). O chamado gutural da feiticeira dispara a vertigem da tela e funciona como um clangor que reúne e dispersa suas guerreiras na batalha contra o falocentrismo.



SEQUÊNCIA 2 – Da boca em vertigem inicial ou da bocarra multiplicada em derradeiro deleite, ressoa o grito de Linn da Quebrada, que costura o início e o fim do videoclipe de “Coytada”. FONTE – YouTube, 2018.

Linn e suas parceiras adentram, então, num cenário fabricado de cozinha, bastante iluminado e colorido, que inspira artificialidade. A estética do artifício, do falso, do paródico, está presente em todos os

elementos do vídeo. Em seu figurino, Linn usa seios de plástico perfurado com alfinetes, justapostos a pedaços e restos de comida. Quer seja com os dildos, quer seja com os seios acopláveis, as próteses fazem ecoar as reflexões contrassexuais sobre o que é ou não “natural”. Aos poucos, o cenário perfeitamente limpo e organizado é contaminado pela sujeira contrassexual em desarmonia provocada pelo trio.

Alguns enquadramentos escolhidos lembram os usados em programas culinários de televisão: planos médios, planos detalhes ou planos de angulação zenital, de 90º, que mostram não só quem apresenta a receita, mas também o passo a passo do alimento sendo feito. Porém, *supercloses* e *zoom-ins* de mergulhos na imagem tensionam essa linguagem próxima à televisiva e contribuem para a sensação de vertigem nas cenas.

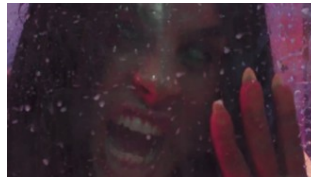
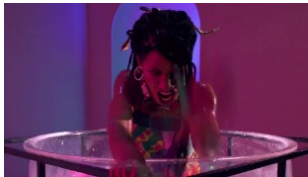
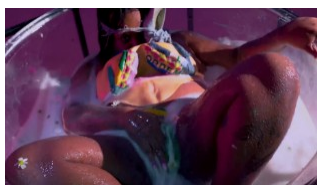
Linn lidera a transmutação dos dildos-bananas, lidando ludica e libidinosamente com os ingredientes, fazendo deles picadinho e deixando a magia do forno terrorista de gênero ressignificar o símbolo do poder fálico, lambido pelo calor do fogo (figura 3). Em ciranda, elas celebram o ritual que estão promovendo. Ao final do processo, o trio regoziza e se lambuza com a criação coletiva, na forja de um outro prazer dissidente.



SEQUÊNCIA 3 – Dildos, bananas e outros ingredientes entram no forno de Linn para serem ressignificados pelo terrorismo de gênero da artista. FONTE – YouTube, 2018.

Devorada a torta de dildos-bananas, Linn, Jup e Slim adquirem facetas de monstras, que se banham orgasticamente em litros de um líquido leitoso (figura 4). Assim, corpos transgêneras negras, estigmatizadas pelo sistema heteronormativo branco como seres abjetos, ressignificam o estigma e transformam a monstruosidade em um aspecto de resistência e

de orgulho. A feitiçaria audiovisual *queer* do videoclipe se encerra e o terrorismo de gênero se consolida.



SEQUÊNCIA 4 - Inundadas em estado de gozo, Linn, Jup e Slim assumem uma faceta monstruosa que afronta o sistema por meio dos prazeres que produzem. FONTE – YouTube, 2018.

Considerações finais

“Eu quero exatamente as coisas que eu canto, exatamente as coisas que eu falo. [...] Eu quero criar pontes. Eu quero inventar forças junto. Eu quero comover, que, pra mim, é nos mover coletivamente. [...] E eu quero salvar a minha vida. Eu canto para salvar a minha vida”, afirma Linn da Quebrada em entrevista¹¹, ao refletir sobre sua arte. Desse desejo de erigir pontes de comunicação para a preservação e a perpetuação da vida travesti negra no contexto brasileiro de violência transfóbica, surgem os feitiços audiovisuais conjurados por Linn e suas parceiras artísticas.

Em entrevista à plataforma digital *ATRAVES*, em 2018, sobre o processo criativo do videoclipe “Coytada”, Linn da Quebrada reflete a respeito da desumanização sistemática que é criada para alguns sujeitos:

Tive poucas referências. E isso acontece com muitas pessoas de diversos nichos da marginalidade, né? Crescemos sem referências, sem acreditar que o que nós vivemos é vida. [...] O que talvez seja interessante para quem estiver vendo seja justamente: como eu consegui me manter viva e como eu consegui ocupar esse espaço sendo quem eu sou? Logo eu, que não era nem humana, que não sou nem humana. Passo a ser um ícone, mas continuo não sendo humana. Continuo não sendo digna de amor e de outros sentimentos e afetos que são destinados apenas para os seres humanos¹².

11 “LINN da Quebrada: crise na música e na política”. Entrevista de Linn da Quebrada ao *O Povo Online*, 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Qqv0Y6A7qXU>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

Conforme o discurso de Linn da Quebrada, seu corpo está na base da hierarquia social, bem como os das demais pessoas negras transgêneras periféricas, e, por isso mesmo, “quando a gente move essa base, toda a estrutura se move” (*idem*). Para (co-)mover essa estrutura é que os feitiços audiovisuais de Linn são lançados.

Porém, como ela mesma lembra, “a mudança estrutural não depende só das pessoas que estão representando” (*idem*). Por isso, em vez de ser a pessoa subalternizada sobre quem é colocada a responsabilidade de trazer respostas a dilemas sociais, Linn da Quebrada inverte a situação e joga a reflexão também para nós, pessoas cisgêneras, que tanto nos debruçamos sobre o trabalho dela: “O meu corpo é político, mas o seu corpo também é político. E diante disso, então, é que nos cabe a pergunta: qual é a *sua* atuação política?” (*idem*).

“Coytada” é um dos feitiços que a artista conjura para tentar deslocar o pênis-homem-falo do centro do desejo sexual, a fim de abrir espaço para outras práticas subversivas de prazer serem experimentadas, tanto por pessoas transgêneras quanto cisgêneras. Em permanente desconstrução, os sujeitos desviantes do sistema levantam a voz em uma coletividade monstruosa. Corpos que, em gozo e desejo, resistem para existir.

Referências bibliográficas

[LINN DA QUEBRADA] 'Minha música é feitiço, manifesto, denúncia e também ponte'. [S.l.: s.n.], 02 jun. 2018. (5min), son., color. **YouTube: Ponte Jornalismo**. Disponível em: < <https://youtu.be/Kgd-Yfv7yLY> >. Acesso em: 20 ago. 2020.

“USO o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade”. Realização de Tatiana Vasconcellos e Fernando Andrade. 25 nov. 2019. **CBN**. (61 min.), son., Disponível em: < <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm> >. Acesso em: 23 abr. 2020.

12 “PROCESSO CRIATIVO - LINN DA QUEBRADA | ONDA19”, postado por ATRAVES em 2018 no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BcAGGgBTGz8>>. Acesso em: 25 ago. 2020.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim (orgs.). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 30 jun. 2018. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684/141503>>. Acesso em 22 jun. 2019.

DUARTE, Mariana. A (r)existência delas pode ser a revolução de um país. **Público**, S.l., 28 set. 2018. Disponível em: < <https://www.publico.pt/2018/09/28/culturaipilon/noticia/brasil-bandasonora-de-uma-revolucao-1845057> >. Acesso em: 25 ago. 2020.

GROSZ, Elizabeth A. **Sexual subversions: three French feminists**. Sydney: Allen & Unwin, 1989. 288p.

LINN da Quebrada – A lenda (Áudio). In: **Pajubá**, São Paulo: Independente, 2017. 1 áudio (3 min 16s).

LINN da Quebrada - Coytada (Áudio). In: **Pajubá**, São Paulo: Independente, 2017. 1 áudio (2 min 55s).

LINN DA QUEBRADA - Coytada (Clipe Oficial). São Paulo: 17 set. 2018. (3 min), son., color. **YouTube: Linn da Quebrada**. Disponível em: < <https://youtu.be/IUq4WWJRngE> >. Acesso em: 25 ago. 2020.

LINN da Quebrada: crise na música e na política. [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (7min 41s). **Publicado pelo canal O POVO Online**. YouTube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Qqv0Y6A7qXU>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

LINN da Quebrada divulga Coytada Tour com novo clipe. **Aqui Tem Diversão**. 2018. Disponível em: <<https://aquitemdiversao.com.br/linn-da-quebrada/>>. Acesso em: 25 ago. 2020.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho** – Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004, 92 p.

_____. Teoria Queer: Uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC: v. 9, 2º semestre de 2001, p.541-

553. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 06 maio 2019.

PRECIADO, [Paul] B[eatriz]. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PROCESSO criativo - Linn da Quebrada | Onda19. [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (8min 12s). **Publicado pelo canal ATRAVES.** YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BcAGGgBTGz8>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

RAMÍREZ, Boris. Colonialidade e cis-normatividade. Entrevista com Viviane Vergueiro. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales (III)**, pp. 15 – 21, 2014. Disponível em: < <http://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro> >. Acesso em 24 nov. 2020.

SOARES, Mayana Rocha. **Feitiçarias, terrorismos e vagabundagens: a escritura queer** de João Gilberto Noll. 2016. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Salvador, 2016. Disponível em: <<http://www.saberaberto.uneb.br/bitstream/20.500.11896/577/1/Dissertacao%20Mayana.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

TERRORISMO DE GÊNERO - MC LINN DA QUEBRADA. Temporada 8, Episódio 13 do Programa Entrevista, apresentada por Djamila Ribeiro. 2017. (13 min.), son., color. **Globo**. Disponível em: < <https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/entrevista/v/5741876> > Acesso em: 24 nov. 2020.

TRANSGENDER EUROPE (TGEU). TMM Update Trans Day of Remembrance 2020. **Transrespect Versus Transphobia World Wide**. Publicado em 11 de novembro de 2020. Disponível em: < <https://transrespect.org/en/tmm-update-tdor-2020/> >. Acesso: 24 nov. 2020.

VERGUEIRO, Viviane. Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20%20>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

***A hora da estrela* de Suzana Amaral:
uma reescritura da condição feminina para o cinema**

Gleyda L. Cordeiro Costa Aragão¹³

Introdução

A hora da estrela (1977) foi o último livro publicado em vida pela escritora Clarice Lispector. Nesta obra, a protagonista é a jovem Macabéa, uma nordestina de dezenove anos, raquítica, semianalfabeta que vive só na cidade do Rio de Janeiro, dividindo um quarto de pensão com outras moças em semelhante situação de precariedade. Trabalha em um escritório como datilógrafa e tem como colega de trabalho, Glória, jovem desenvolta e sensual. Neste enredo, tudo o que sabemos acerca das personagens nos é apresentado por Rodrigo S. M., o narrador interposto.

Em 1985, Suzana Amaral, em sua longa-metragem de estreia, adapta esta obra para o cinema. Além da direção, ela divide a assinatura do roteiro com Alfredo Oroz. Nesta adaptação a diretora opta por eliminar a figura de Rodrigo S.M. e as personagens ganham mais autonomia, sobretudo a protagonista. Outra diferença importante entre as duas produções é a mudança de cenário: no livro a história se passa no Rio de Janeiro, já no filme, em São Paulo.

Na trama, as personagens femininas ganham destaque e suas vozes são ouvidas, já as masculinas ocupam posição de comando (chefe, supervisor) e embora tenham participação menor, o poder que elas exercem se faz presente em vários aspectos da vida das mulheres da trama (plano profissional, pessoal e civil). Dentre os homens do enredo, conhecemos Olímpico, namorado de Macabéa que, embora esteja em situação semelhante em pobreza e opressão, encontra espaço e condições para subjugar sua companheira. Ao longo da trama, também somos

13 Doutora em Letras (Literatura Comparada), Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: gleydacordeiro@gmail.com.

apresentados à Glória (colega de trabalho de Macabéa) e Madame Carlota (cartomante), objetos desta análise.

Por se tratar do estudo de uma adaptação de uma obra literária para outro meio semiótico, no caso, o cinema, é importante salientar que para os Estudos da Tradução não levamos em conta o conceito da fidelidade, nem nos cabe estabelecer uma hierarquização das obras estudadas, mas analisar as escolhas feitas pelo adaptador e sua equipe, bem como os efeitos e interpretações que esta obra pode despertar no público. Nesse tipo de análise, tomamos como princípio norteador o conceito de tradução como reescritura (Lefevere, 2007) que considera o tradutor como um reescritor que faz suas escolhas em função de critérios ideológicos, estéticos ou políticos de acordo com a época de sua produção. Para Lefevere (2007), as adaptações têm a capacidade de expandir o alcance dessas obras de partida, atingindo um público mais vasto. Este público, por ele chamado de “leitor não-profissional, mais frequentemente deixa a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores. Sempre foi assim, mas isso nunca pareceu tão óbvio quanto hoje” (LEFEVERE, 2007, p. 18).

Clarice Lispector escreveu e publicou sua obra em 1977, já Suzana Amaral produziu um filme urbano, com elementos visuais típicos do período de sua produção, nos anos 1980. Nessa década o país estava encerrando um ciclo de vinte anos sob o Regime Militar e, ainda que timidamente, se abria para um período de renovação e maior liberdade. Nesse sentido, focalizaremos ao longo deste artigo a construção de algumas das personagens femininas nesta reescritura, observando eventuais novas questões que ela nos apresentaria acerca de questões como identidade, corpo e liberdade.

Adaptando *A hora da estrela* para o cinema

Suzana Amaral sempre manteve uma relação muito próxima com a literatura e foi uma leitora assídua de Clarice Lispector. A ideia de levar a obra da autora para o cinema surgiu a partir da pós-graduação em Cinema que cursou nos Estados Unidos. Com mais de cinquenta anos e com nove

filhos, ela largou tudo e foi realizar o sonho de dedicar-se ao que sempre foi seu desejo, a direção cinematográfica.

Nesse curso, ouviu de um de seus professores o seguinte conselho: “ao adaptar uma obra literária para o cinema, escolha o livro mais curto. Livros volumosos representam problemas para o adaptador”. Ou seja, escolha da autora não foi motivada exclusivamente por um gosto pessoal, mas sim por critérios mais pragmáticos e guiada por este conselho, o livro escolhido foi *A hora da estrela* (1977).

Nessa narrativa, Rodrigo S. M., o narrador interposto tem grande importância no texto de partida, guiando o relato e dando voz à protagonista. Em sua versão cinematográfica, ele é eliminado e deste modo, algumas das observações impiedosas proferidas por Rodrigo são transferidas para outras personagens, como Glória ou as Marias que dividem o quarto de pensão com Macabéa. Em sua adaptação, a diretora descarta a metaficção e opta por uma linguagem simples e didática, segundo a mesma, que “vá direto ao ponto”, sem intermediários.

Ao suprimir a figura de Rodrigo S. M., a cineasta imprimiu maior linearidade e objetividade à obra. Desta forma, ela deixou de lado “os termos suculentos” usados pelo narrador e centrou-se na história de Macabéa. A partir dessa escolha, outros personagens secundários ganharam maior participação e importância na trama.

Para interpretar a protagonista, a diretora escolheu Marcélia Cartaxo, uma jovem paraibana com curta experiência no teatro. Já para os papéis de Glória e Madame Carlota, foram selecionadas duas atrizes bastante conhecidas do público tanto de televisão quanto do cinema: Tamara Taxman e Fernanda Montenegro.

Trabalhando sem ensaio, nem marcação e dando liberdade para seus atores expressarem suas emoções, Suzana Amaral consegue um efeito bem naturalista em suas produções, o que muitas vezes pode confundir o público, que pode deduzir que se trata de uma obra improvisada, o que não seria a avaliação mais adequada.

Literatura e cinema: recursos e limitações

Na literatura a construção das personagens se realiza por meio das palavras e a partir da imaginação de seu autor. Esse ser ficcional nos é apresentado através de descrições, bem como a partir de diálogos e situações nas quais ele atua. Segundo Candido (2007), a personagem é a representação ficcional da realidade, de pessoas reais. A personagem é ao mesmo tempo um ser físico, psicológico e social que se define através de suas palavras e ações. Essas ações e posicionamentos são motivados pela busca de um objetivo, que muitas vezes, encontra obstáculos para sua realização. Deste modo está caracterizado o conflito, outro componente essencial para a trama, pois sem empecilhos, não há ação. É este elemento que fornece a força dramática ao personagem e que é desenvolvido nos relacionamentos com as outras personagens. No cinema, por sua vez, a construção das personagens se realiza de forma coletiva, uma vez que vários profissionais estão envolvidos neste processo: diretor, roteirista, câmera, iluminador, figurinista, maquiador, ator. É sabido que questões orçamentárias se apresentam como um fator decisivo na realização de uma produção cinematográfica, sendo também responsável direto pelo resultado final.

Um dos aspectos essenciais na caracterização desses seres fictícios é constituído através dos figurinos. No caso de Macabéa, as peças utilizadas são extremamente simples, ela utiliza roupas em cores apagadas e suas peças vão dos tons de cinza aos terrosos. Suas vestimentas não possuem detalhes chamativos como laços, decotes ou babados. Nesse aspecto, a produção contrasta com o exagero típico da década de 1980. O corte das peças é discreto e pudico (“sou virgem”). A jovem usa sobretudo saias ou vestidos na altura dos joelhos, com corte reto, sem evidenciar sua silhueta (afinal, ela era carente de curvas). Invariavelmente usava um único par de sapatos de cores escuras, com meias azul-marinho. Macabéa não usa acessórios como joias e/ou bijuterias, seu cabelo é solto, mas penteado e discreto. Ela também não usa maquiagem. Batom para ela, era um luxo. Em apenas algumas cenas a cor vermelha aparece, materializada na forma de um batom chamativo e mal passado e nas unhas roídas onde há um resto de esmalte. Seus gestos são contidos, o olhar é sempre voltado para o

chão. Com isso, o efeito transmitido é de inferioridade, medo e insegurança. A ausência de cores vibrantes, estampas e acessórios passam um efeito de apagamento.

Uma vez que o filme se passa na cidade de São Paulo, centro urbano e sem tantos atrativos naturais como a cidade do Rio de Janeiro (cenário do livro), Macabéa se perde no cinza da paisagem e sua invisibilidade fica mais evidente. Uma das marcas de Macabéa é a submissão. Este aspecto de seu comportamento fica bem explícito ao analisarmos seus momentos de interação com as demais personagens do enredo. É possível observar este tipo de comportamento sobretudo quando ela está diante de alguém do sexo masculino.

Gloria é apresentada como o oposto de Macabéa. A jovem era uma colega de trabalho da jovem nordestina. Por serem as únicas mulheres na firma, por força das circunstâncias, elas se aproximaram. No entanto, contrastando com a ingenuidade e franqueza da jovem nordestina, Glória era dissimulada e traiçoeira. Nascida na capital, filha de portugueses, a jovem tinha autoconfiança embora não houvesse tantos motivos para isto.

Glória possuía atributos que faltavam à Macabéa: corpo e discurso. Ainda que não fosse exatamente bonita, para os que passavam fome, seus excessos representavam fartura e sinal de fertilidade.

Nessa adaptação, a personagem Glória ganha maior destaque do que em seu texto de partida. Ela apresenta o comportamento de uma mulher emancipada e não se subjugava totalmente ao machismo impregnado em nossa sociedade. A jovem exerce seu poder de sedução com desenvoltura e vive sua sexualidade de forma plena. Ela gosta de seduzir e decide com quem ficar e enquanto lhe for conveniente. Quando imprevistos acontecem, como é o caso de uma (ou mais) gravidez indesejada, por exemplo, ela não hesita em praticar a interrupção, ignorando a lei e os dogmas religiosos. A religião não exerce nenhuma pressão sobre suas escolhas e não há medo de punições na esfera criminal. Para ela, o aborto é uma consequência natural para quem tem uma vida sexual ativa, tendo o homem que arcar com as despesas dos procedimentos necessários. Nesse aspecto, a cineasta introduz no enredo um assunto que ganhava espaço na época: os direitos reprodutivos das mulheres. Sobre esta questão, Ávila afirma:

O debate sobre o aborto, a sexualidade, que coloca o corpo como tema da política, se instala nos anos 1980. As feministas trazem uma grande contribuição para expandir a luta da luta política por democracia. A chegada de mulheres brasileiras do exterior; com a promulgação da anistia política em 1979, representa uma profunda contribuição aos termos desse debate no Brasil em função da experiência da militância feminista em outros países, o que já apontava para internacionalização do debate no Brasil (ÁVILA, 2019, p. 165).

Já Macabéa, que teve uma educação mais conservadora, o sexo é tabu. Tanto é que a mesma ao se apresentar, afirma: “Sou datilógrafa, virgem e gosto de Coca-cola”. Para ela (e para as pessoas do seu meio original), virgindade seria uma marca de pureza e a vida sexual, uma exclusividade das mulheres casadas. Outro ponto a ser destacado também é o fato de, em virtude de sua condição um pouco mais privilegiada faz com que Glória desconheça as limitações orçamentárias de Macabéa.

Logo nas primeiras cenas é possível perceber o contraste que há entre as duas moças do escritório: Macabéa com sua aparência discreta, quase apagada. Exerce seu trabalho datilografando textos escritos por outras pessoas. Glória, por sua vez, tem seus cabelos claros, fartos, cacheados e soltos. Suas roupas são em cores vibrantes como azul royal, vermelho. Suas formas são reveladas e valorizadas por decotes, vestidos de alça. Cabe a ela fazer anotações em uma prancheta. Enquanto Macabéa fica sentada atrás da máquina pesada, Glória circula desenvolta pelo escritório e também se ocupa em efetuar pagamentos. Por ter mais mobilidade, tem mais liberdade que sua colega. Quanto à competência de Glória, nenhum comentário é feito pelos superiores, mas sobram críticas à Macabéa, sobretudo em relação à qualidade de seu serviço. O papel sujo e amassado, palavras escritas de forma incorreta são alguns dos defeitos apontados pelos superiores.

Glória, por sua vez, não estabelece uma divisão tão clara entre vida pessoal e profissional. Durante o horário de trabalho ela telefona para seus namorados ou é procurada por eles. Ela interrompe seus afazeres e usa o telefone da empresa (serviço caro nessa época) para conversas pessoais. Em uma dessas ligações, ela pede dinheiro a um de seus contatos, um homem casado. Diz que precisa de oitenta mil cruzeiros “para o serviço”.

Faz chantagem: afirma que se não receber o dinheiro na mão em dois dias, algo poderia acontecer à esposa do interlocutor. Marcam um encontro no bar da esquina e exige dinheiro vivo, pois em determinado lugar não aceitam cheque. Sem entender muito bem do que se trata, mas atenta à conversa, Macabéa observa o diálogo.

Na cena se passa em um bar popular, Macabéa e Glória almoçam. Enquanto Glória come um prato tipicamente brasileiro, com arroz, feijão e carne, Macabéa, por ter menos condições, come um cachorro quente com Coca-cola. Logo em seguida, chega um homem vestido de paletó e gravata. Sem falar nada, abre a carteira, tira um maço de dinheiro e entrega à Glória, sai imediatamente. Tímida e constrangida com a cena, Macabéa é apenas uma testemunha silenciosa.

Franca e direta, Glória conversa com Macabéa sobre o que a levou pedir dinheiro ao ex-namorado:

Glória: - Cê já fez isso alguma vez? Aborto?

Macabéa: - Aborto?

Glória: - É, tirar filho.

Macabéa balança a cabeça.

Glória: - Quer dizer que você é virgem mesmo?

Macabéa: - Sou. Sou sim.

Glória: - Quantos anos você tem?

Macabéa: - Dezenove. Completei mês passado.

Glória: - Sabe com quantos anos eu pedi a virgindade? Quinze anos. Sabe quantos abortos eu já fiz? Cinco abortos.

Macabéa: - E você não teve medo?

Glória: - Eu não. Muita gente diz que é pecado mas eu não acredito nisso. É que nem tirar dente, só que custa mais caro. Eu sempre fiz com médico. Não vou qualquer lugar não.

Esta cena do filme é uma criação dos roteiristas, não constando no texto de partida o que demonstra que a diretora optou por introduzir questões emergentes de seu tempo e expor ao público assuntos que durante o período de exceção eram proibidas de serem abordadas. Ao fazer essa escolha, a diretora opta por inserir questões essenciais para o movimento feminista naquele contexto o que não deixa de ser uma atitude

ousada uma vez que o Brasil é um país conservador e até então de maioria católica. Conforme argumenta Ávila:

Os temas iniciais do debate local foram o aborto e contracepção, trazendo consigo a ideia da autonomia das mulheres para decidirem sobre suas ações reprodutivas e sexuais. Nesse momento, proliferam grupos feministas em torno de temas específicos, como violência e saúde, começando a se configurar uma relação privilegiada entre a área de saúde e reprodução (ÁVILA, 2019, p. 165).

Além da questão reprodutiva, Amaral introduz outras questões incômodas de nossa sociedade: o machismo e o racismo impregnados nas relações afetivas. Em outra sequência, que se passa na pensão, ocorre uma cena na qual esses temas se misturam no discursos das colegas de quarto de Macabéa. É um dia de domingo, como indica uma criança que brinca em uma varanda da pensão. As colegas se encontram reunidas no quarto. Macabéa pinta as unhas, e uma outra moça faz uma espécie de alisamento no cabelo de uma terceira. Uma quarta moça coloca roupas no varal. Ela afirma:

- Domingo é bom pra gente acordar mais cedo e ficar mais tempo sem fazer nada.

Com esta afirmação, ela deixa claro que para as classes baixas, não existem opções de lazer viáveis e que em uma rotina extenuante, o ócio acaba se tornando uma forma de lazer.

No ritual da beleza, que muito lembra formas de tortura, uma colega passa uma espécie de produto químico no cabelo da outra que tem cabelos crespos. Ao puxar como força, a moça reclama.

Moça 1: - Aperta que o Jacinto gosta dela com o cabelo bem liso.

Moça 2:- Cabelo liso é de índio. Cabelo ruim é de preto e preto é filho do diabo.

Moça 1: - Credo, que bobagem! Quem falou isso?

Moça 2: - Mas cabelo liso é bem melhor. Você não viu a Carmélia? Ela bota creme. Ela bota tudo. Ela gasta uma grana para alisar aquele cabelo.

Moça 1: - Você sabia que o namorado dela fez mal pra ela e que eles vão se casar?

Moça 2: - É?

Moça 1: - E ela falou que nunca mais vai trabalhar. Ele não quer. Imagina que ele falou assim: "Imagina que se eu vou deixar minha mulher se embonecar toda e ficar atrás de um balcão?". Ai, eu virei e falei...

A partir deste diálogo podemos perceber um discurso racista bastante arraigado em nossa sociedade, a submissão feminina em relação aos padrões de beleza vigentes à época, bem como a recorrência da masculinidade tóxica que se arroga o poder de decidir o destino de suas companheiras. Neste filme, temos por um lado, Glória que vive de forma mais liberada e de outro, moças que após uma gravidez inesperada, se submetem aos seus companheiros e largam seus empregos para exercer o exclusivo papel de esposa e mãe.

Esta situação apresentada no filme não consta no livro e as colegas de quarto de Macabéia adquirem mais destaque nas telas. Elas serviriam, portanto, de meio-termo entre a personalidade moderna, liberada, sexualizada de Glória e a conservadora, pudica, virgem, obediente de Macabéia, que representaria a jovem pura do interior, como seus valores arcaicos e ultrapassados. No livro, Glória é apresentada com uma moça de ancas largas: “Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira, enquanto Macabéia lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim. (LISPECTOR, 2017, p. 88)”, mas no filme ela recusa esse destino.

No meio onde Macabéia e Glória vivem, a masculinidade tóxica é exercida por Olímpico e pelo patrão, Seu Pereira. Machistas, julgam as mulheres pela aparência embora sejam feios, deselegantes e grosseiros. Trazem consigo conceitos moralistas ainda que não possamos considerá-los como pessoas éticas (Olímpico já matou um homem na Paraíba e o chefe, senhor Pereira, não paga o salário mínimo da funcionária, conforme as leis trabalhistas vigentes).

Já quase no fim da narrativa, surge outra personagem feminina importante para o enredo, Madame Carlota. Ex-prostituta, ela soube, a partir de suas habilidades encontrar outras oportunidades na vida. Quando envelheceu, passou a ser cafetina. Depois, com o avançar da idade, deixa de lado os encantos do corpo para explorar seus dons discursivos e a carência das pessoas.

É a partir de suas habilidades com a palavra que ela passa a ganhar a vida. Servindo-se de uma retórica cativante, abusando dos diminutivos e de falsas promessas, o destino que ela prevê para suas clientes, é em sua maioria positivo e transformador.

Madame Carlota induziu Glória a seduzir Olímpico, namorado de Macabéa, com a promessa de que deste modo Glória estaria livre de seus erros do passado. Empolgada, Glória convence Macabéa a visitar a cartomante ainda que esta desconhecesse sua função. O encontro entre a vidente e a jovem nordestina sela o destino da segunda. Diante das falsas previsões, a moça imagina-se em um futuro auspicioso ao lado de um rapaz bonito, rico e amoroso.

Macabéa acredita piamente em todas as afirmações de sua vidente. O ar desconfiado do início da sequência abre espaço para a excitação e confiança no futuro que se avizinha. No entanto, no final da consulta, Carlota afirma que vê “Uma luz. Uma estrela brilhante. Uma estrela”. É nesse aspecto que a falha na previsão se insinua.

Macabéa sai da casa da vidente com o semblante alegre. As revelações despertam na jovem nordestina uma força até então não reveladas. A palavra tem grande poder. Decidida a começar uma nova etapa de sua pobre existência, ela solta os cabelos, os passos são firmes, ela segue destemida em relação ao futuro predito. A ar cabisbaixo e os ombros curvados descritos na apresentação da personagem dão lugar a cabeça erguida, o nariz levemente empinado, a espinha ereta. Nesse ponto, o trabalho feito no que se refere à expressão corporal dos atores se mostra atento e com efeitos claros nas cenas.

O desfecho do filme é o mesmo do livro, com a reprodução dos detalhes descritos nas páginas. Distraída, Macabéa não percebe o sinal fechado (uma metáfora de sua vida limitada, sem a esperança do sinal verde para uma vida plena). O carro importado que segue em velocidade tampouco enxerga as pobres moças que atravessam o seu caminho. A morte de Macabéa é o desfecho de uma vida repleta de não, de falta e de limitações de toda sorte. A atitude do atropelador também revela muito sobre a sociedade e o tempo em que vivemos: fechado em seu carro caro e estrangeiro, alheio ao que se passa ao redor, incapaz de ver as pessoas que transitam diante de si, ele atropela a moça e foge indiferente ao destino que contribuiu para selar. Macabéa fica para trás, sozinha como sempre esteve, agonizando no chão duro da cidade. O sangue rubro escorre pela boca. Há uma revoada de pássaros. Deitada em posição fetal, a jovem

morre ao lado de chumaços de capins que teimam em nascer no meio das pedras.

Conclusão

Nesta reescritura da obra de Clarice Lispector, a diretora Suzana Amaral teve a habilidade e o talento de transpor para as telas o texto de partida, com poucas alterações no enredo, sem abster-se de deixar sua marca pessoal.

No filme, as mulheres ganham destaque e as personagens secundárias (Glória, Madame Carlota e até mesmo as companheiras de quarto de Macabéa) expõem suas vozes. Em seus discursos, é possível identificar a opressão exercida pela sociedade machista que impõe modelos de comportamento e exigem que as mulheres sigam padrões de beleza e de conduta.

Em suas falas, as personagens abordam temas comuns no cotidiano das mulheres como liberdade sexual, aborto, relacionamentos abusivos. Através de um olhar feminino e feminista, Suzana Amaral reescreveu a obra de Clarice Lispector mantendo as questões que permeiam a existência de Macabéa e de tantas mulheres brasileiras que vivenciam as opressões quotidianas tanto no plano pessoal quanto profissional. De forma sensível e bem-sucedida, a diretora combinou ficção e realidade em seu primeiro longa-metragem, uma característica que também estará presente em suas produções posteriores.

Referências

ÁVILA, Maria Betânia. Modernidade e cidadania produtiva. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 163-176.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Cidade: Perspectiva, 2007.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.

Filmografia

A Hora da estrela. Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Alfredo Oroz. São Paulo. Produtora Raiz Filmes. Embrafilme. 1985. Color. DVD. 98 min. Son. 35 mm.

Ela precisa de sapatos novos ou a sexualidade feminina em Clarice Lispector

Luciana Braga¹⁴

Preciosa rotina

“Preciosidade” é o oitavo conto da coletânea intitulada *Laços de Família*, publicada em 1960. Se por um lado, este conto é dedicado à grande amiga de Clarice, Mafalda Veríssimo, a quem, com seu esposo Érico Veríssimo, Clarice convidaria para serem padrinhos de seus filhos; por outro lado, em depoimento na seção “Fundo de gaveta” publicada inicialmente no livro *A legião estrangeira* (1964) e resgatado por Benjamin Moser na obra *Todos os contos*, publicada em 2016, sobre a feitura do conto, Clarice diz:

“Preciosidade” é um pouco irritante, terminei antipatizando com a menina e depois pedindo-lhe desculpas por antipatizar, e na hora de pedir desculpas tendo vontade de não pedir mesmo. Terminei arrumando a vida dela mais por desengargo de consciência e por responsabilidade que por amor. Escrever assim não vale a pena, envolve de um modo errado, tira a paciência. Tenho a impressão de que, mesmo se eu pudesse fazer desse conto um conto bom, ele intrinsecamente não prestaria. (LISPECTOR, 2016, p.645).

É bem provável que esse depoimento tenha estimulado o desejo de aprofundar a leitura dessa narrativa pouco explorada ainda pela crítica literária especializada. Clarice diz que esse conto não é bom, que ele não presta, assim como disse que a obra *A Via Crucis do Corpo* (1998) é lixo. É preciso ler essas obras que os autores aparentemente rejeitam. Talvez eles não estejam rejeitando, mas tentando seduzir o leitor a ler atentamente essas obras e se questionarem. Em *A Via Crucis do Corpo* (1998) temos um retrato forte do humano e do erótico, em “Preciosidade” também, pois em ambas obras a violência está presente e ela nem sempre agrada o leitor, mas acredita-se que a presença dela diz muito sobre a forma como o ser

14 Mestra em Letras (Literatura Comparada), Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: l-braga@hormail.com.

humano entra em contato com o outro, já que nem sempre é por uma via segura, tendo em vista que a transgressão é, muitas vezes, também violenta.

O conto se inicia revelando a rotina vivida pela adolescente de quinze anos não nomeada. Cada dia é vasto, longo, devagar, assim como os olhos da menina que não era bonita. Ser feia aos quinze anos é mais que antipatia da criadora, é crueldade. Se em “Felicidade Clandestina”, no auge da infância, uma menina sofre por não se enquadrar nos padrões sociais, na adolescência, esse sofrimento é ampliado ao ponto de provocar nessa adolescente o desejo de se fechar para si e para o mundo, dificultando o conhecimento de sua sexualidade aflorada nessa idade.

Entretanto, conforme a narradora, apesar da feiura, havia “por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma joia. Ela” (LISPECTOR, 2009, p. 82).

É a terceira vez em cinco linhas que Clarice utiliza o vocábulo vasto, é uma palavra repetida “a todo transe” no dizer de Barthes (2015, p.51), primeiro como adjetivo se referindo ao dia, depois como advérbio indicando o modo como a protagonista abre os olhos e agora como substantivo para indicar algo que existe dentro da menina. Há, portanto, um desejo de chamar a atenção para algo grandioso dentro da pequenez de uma adolescente de quinze anos. Algo tão imponente como o dia que se anuncia com o raiar do sol, ou como o abrir dos olhos que denotam mais uma jornada de vida. Esse algo vasto, grandioso, imponente, secreto, reside dentro dessa menina se movendo “dentro de uma meditação”, ou seja, esse elemento quase não se move e quase não é visto porque fica dentro da “nebulosidade”. Esse mistério anunciado ao raiar do dia é a virgindade da menina que não se espreguiça, não se compromete, nem se contamina, é a pureza desse ser que se esconde na repetição das palavras e dos dias.

Segundo Freud (2018), a virgindade é encarada por grande parte da sociedade como um tabu, isto é, um interdito. Para ele, a exigência de que a mulher se mantenha virgem até o casamento, por exemplo, proibindo que a mulher leve qualquer lembrança de uma relação sexual com outro homem que não seja o seu futuro esposo é, na verdade, uma “persistente

continuação do direito à posse exclusiva de uma mulher, o que constitui a essência da monogamia, a extensão desse monopólio ao passado” (FREUD, 2018, p. 155). Em outras palavras, a valorização da virgindade não é uma atitude que demonstre respeito pela mulher ou pelo corpo feminino, mas uma tentativa de tomar posse não só da mulher e de seu corpo, mas de suas experiências sexuais.

Relacionando esse ponto de vista freudiano ao conto de Clarice, percebe-se o peso da virgindade sobre a protagonista. O peso é tamanho que a autora utiliza um vocábulo que denota algo especial, valioso, caro, e, sobretudo, raro. Ser virgem aos quinze anos é manter intacta sua memória sexual. É não possuir ainda nenhuma experiência sexual para reprimir ou relembrar. Ser feia aos quinze, então, pode ser uma espécie de fuga da personagem ou proteção. Afinal, sem a beleza, seu bem mais precioso continuaria resguardado na vastidão do seu ser. Contudo, beleza é um aspecto bastante variável e nem sempre levado em consideração. Dessa forma, o pronome pessoal “Ela” que é colocado sozinho na frase pode se referir ao mesmo tempo à preciosidade, isto é, a virgindade da menina, ou a própria protagonista que, assim como esse pronome, também vive de forma isolada e solitária. Afinal, ela acordava antes de todos para ir à escola.

O percurso da casa para a escola é bastante simbólico e lembra o caminho que a protagonista de “Os Laços de Família”, Catarina, faz da estação para seu apartamento. Estar sozinha para ambas é estar consigo mesma e é, portanto, um momento propício ao devaneio. Em “Preciosidade”, devaneio não é um momento de felicidade, imaginação e criatividade, é como um interdito, um crime, é como se a personagem roubasse esse momento consigo para se sentir mais leve. Segundo Freud, “[...] a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1996, p.137). Dessa forma, a fantasia ou devaneio da protagonista é, na verdade, um desejo de alterar sua realidade e transformá-la em algo mais satisfatório para ela. No entanto, essas fantasias só eram permitidas se “ninguém olhasse para ela”, pois a detentora da preciosidade não se sente capaz de conviver com os demais de maneira simples. Tornar-se mulher é

complexo, é solitário, é quase um crime e essa menina não quer testemunhas durante seu difícil processo.

Conforme Moraes e Lima em “Inquietudes de ser mulher em Laços de Família”, a personagem do conto em questão é fragmentária e apresenta conflitos entre o Ser *versus* Parecer (MOARES; LIMA, 2012, p. 359). Ou seja, os quinze anos deveriam indicar o início do processo de “ser mulher”, mas ela não parece mulher, ela ainda é uma menina. Ela ainda guarda sua preciosidade e seu riso dos outros. Ela se esquivava dos olhares assim como das transformações do seu corpo. Se a menina de sete anos de “Restos do Carnaval” já se mostrava tão pronta para usar batom vermelho e se vestir de rosa, essa adolescente de quinze anos ainda não sabe ser, parece que assim como Lóri, ela não sabe ter corpo. Se ela era, também não sabia ser nem parecer. Enquanto Lóri inicia sua aprendizagem no banho do mar, a protagonista de “Preciosidade” mente para si mesma que não há tempo para tomar banho. Nesse ponto ela se distancia de Lóri e se aproxima de Miss Algrave com medo de ver o seu próprio corpo nu, pois, para Bataille, “a mulher nua está próxima do momento de fusão, que sua nudez anuncia” (2017, p.155).

Dessa forma, o corpo nu é um corpo pronto para a vivência da experiência da continuidade já anunciada no *Banquete* (1987), de Platão, mas a adolescente em questão não está pronta para largar a infância e observar seu corpo em processo de tornar-se mulher. Não é só uma fuga da aparência que ela julga feia, mas uma fuga do próprio corpo, do seu eu que ela prefere esconder, assim como esconde sua preciosidade. O banho envolve a água e a menina rejeita tudo que é líquido, fluído, erótico. Até o pão que ela se alimenta é duro e não amolece a manteiga, duro como seus lábios em contato com o frio da manhã.

Benedito Nunes, em *O Drama da Linguagem* (1995), afirma:

as coisas exercem uma fascinação contínua sobre os personagens de Clarice Lispector, insinuando-se a experiência interna em momentos de pausa contemplativa, que proporcionam, independente do entendimento verbal e discursivo, um saber imediato arraigado à percepção em estado bruto (1995, p.123).

Podemos perceber essa influência das coisas na personagem na figura do “ônibus trêmulo” (LISPECTOR, 2009, 83), metáfora dela mesma. Ao se avistar o ônibus, percebe-se o estado interno da personagem. Ela o contempla e teme, porque ele é o outro e quando o outro se aproxima dela, é a si que ela enxerga. A simples ideia de que ela poderia encontrar alguns homens dentro do ônibus faziam do ato de levantar o braço para pará-lo uma representação de poder, porque o outro aqui também é transporte de vários outros.

Ela tinha o poder de parar o ônibus, mas se tremia de medo de parar também os olhares dos homens. E acima de tudo, ela tem “medo que lhe ‘dissem alguma coisa’, que a olhassem muito.” (LISPECTOR, 2009, p.83). Entretanto, acredita-se que esse medo de ser desejada não é o medo de ser o objeto de desejo do outro, mas é o medo de se reconhecer como um objeto de desejo, é o medo de se ver como uma mulher bonita e desejável, vulnerável demais para manter sua preciosidade em segurança. A pulsão do olhar, segundo Freud, “é autoerótica no início de sua atividade, ou seja, ainda que tenha um objeto, ela o encontra no próprio corpo.” (2017, p.41). Essa menina se sente incapaz de encontrar o objeto de desejo no próprio corpo, pois ela não busca um corpo análogo ao dela, porque sequer observa seu próprio corpo, foge de sua imagem, como quem foge do pecado ou do desejo. No entanto, parece que quanto mais ela tenta se afastar da pulsão, mais seu corpo inteiro se erotiza ainda que ela negue e afaste de si qualquer sensação de gozo, como um banho ou um olhar ou palavra que indique desejo do outro.

O que a poupava disso tudo é que, por enquanto, os homens não a notavam, mas essa situação estava prestes a mudar, conforme podemos ver no seguinte trecho: “À medida que dezesseis anos aproximava em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida – e isso surpreendesse alguns homens” (LISPECTOR, 2009, p.83). Destaca-se que os dezesseis anos se aproximam em fumaça e calor ao invés do frio que endurecia seus lábios pela manhã. Essa mudança de clima indica também uma mudança de corpo, a infância cristalizada nela está cedendo pouco a pouco lugar à efervescente juventude. Essa “alguma coisa” é a sexualidade se anunciando em seu corpo e sendo notada por alguns homens surpresos. Para Bataille, a imagem da mulher desejável anuncia suas partes peludas e

animais. “O instinto inscreve em nós o desejo por essas partes” (BATAILLE, 2017, p.167). Em outras palavras, ainda que o homem tente se manter afastado dos animais, como se isso fosse de fato possível, o desejo erótico devolve ao homem a sua animalidade.

A literatura de Clarice contribui nesse aspecto para que o leitor possa evidenciar o mesmo que Maria Esther Maciel (2016) diz sobre a poesia de Derrida que desconstrói os chamados “próprios do homem”, à medida que possibilita também:

evidenciar que a travessia das fronteiras entre as esferas humana e não humana consiste em reconhecer, ao mesmo tempo, as diferenças que distinguem os homens dos outros animais e a impossibilidade de essas diferenças serem mantidas como instâncias excludentes, uma vez que os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos. (MACIEL, 2016, p.47).

O problema é que a protagonista de “Preciosidade” não aceita nem seu lado animal nem humano, porque ela não se aceita como mulher. Ela ainda não é capaz de ser. Assim, ela evita o outro de todas as formas, porque sem o contato do outro ela se sente segura como uma rotina seguida exatamente igual todos os dias. “Ela fazia mais sombra do que existia” (LISPECTOR, 2009, p.84), isto é, ela é um ser quase, vive à deriva do não existir, mas a sua apatia pela vida não a joga no abismo da morte, pois ela se conforma em apenas “parecer” que existe.

No ônibus, ela é silêncio, os operários são silenciosos, tudo é “riqueza distribuída e silêncio.” A única riqueza dentro daquele ônibus era a preciosidade dela, embora ela confesse um desconforto, deve haver algum orgulho em possuir algo que os outros não possuem. Seu silêncio, porém, não é capaz de guardar o seu segredo, todos, desde os estranhos aos seus familiares “sabiam” que ela era esse ser complexo à deriva do existir, mas só se pode dizer o que se compreende. Clarice assinala no texto que todos sabem, mas nas entrelinhas entende-se que não há compreensão porque há silêncio. Sobre o silêncio, Maria Lucia Homem (2012, p.34) diz que há uma diferença em calar o que não se pode dizer e calar o que se supõe já dito. No conto, acredita-se que o silêncio da personagem ora é interdito por ela mesma e ora é uma ideia de que tudo está subentendido. Talvez o

silêncio só seja cortado pelo som simbólico dos sapatos da menina, uns “sapatos com dança própria” (LISPECTOR, 2009, p. 84).

Os sapatos com dança própria

Os sapatos da menina ganham destaque logo após a chegada dela à escola e diferente do que se pode pensar, eles não são iguais aos outros. Os sapatos da protagonista detêm a personalidade que a menina busca esconder e silenciar diante dos outros. Os “sapatos com dança própria” representam o movimento desse corpo imobilizado no dizer de Elódia Xavier (2007). Ao avançar na narrativa, percebe-se que

Era feio o ruído de seus sapatos. Rompia o próprio segredo com tacos de madeira. Se o corredor demorasse um pouco mais, ela como que esqueceria seu destino e correria com as mãos tapando os ouvidos. Só tinha sapatos duráveis. Como se fossem ainda os mesmos que em solenidade lhe haviam calçado quando nascera. (LISPECTOR, 2009, p.84).

Compreende-se que a feiura do ruído dos sapatos se assemelha a feiura da própria menina, mas o que a incomoda de fato não é o simples som, mas o fato de ele denunciar a sua chegada e impossibilitar a sua passagem de forma despercebida. O ruído dos sapatos denuncia a presença do corpo que ela tanto renuncia. O conflito entre o eu e o outro é tão forte nesse conto, que o eu, a menina, sente vontade de correr tapando os ouvidos para não entrar em contato com o outro, representado pela presença do masculino, seus colegas de escola. É importante salientar a durabilidade de seus sapatos como metáfora de sua infância. Ao visualizar o conflito da personagem e seu desespero, percebe-se o pânico que ela possui ao sequer imaginar sair da infância. Dessa forma, esses sapatos que parece que a acompanham desde o seu nascimento são referência de uma fase que ela está lutando para não abandonar. Ela interdita a si e aos outros, porque impede-os de pensar, foge da companhia, das palavras e dos possíveis olhares. Ela foge do mundo, daí a grandiosa importância dos seus devaneios.

Esse conflito existencial é justificado porque “ela era tratada como um rapaz” (LISPECTOR, 2009, p.85). Como exigir de uma menina que aceite seu corpo de mulher, as marcas de sua sexualidade, se ela sequer é tratada como tal? Talvez a inteligência dela na escola também fosse um escudo para que ninguém notasse o quanto ela era feminina ou fosse uma fonte de prazer não declarada, afinal, conforme Freud, o trabalho intelectual, tanto em jovens como em adultos, “acarreta uma excitação sexual concomitante, que talvez seja o único fundamento justificado para a – de resto, duvidosa – atribuição de transtornos nervosos ao ‘excesso de trabalho’ mental” (FREUD, 2016, p.117). O fato dela desabar quando não consegue fazer um risco simétrico em seu caderno reforça essa segunda ideia que é complementada nos seus infinitos desenhos de estrelas até a exaustão.

No retorno para casa, ela acreditava que a fome que a dominava a deixava ainda mais feia e invisível, comparada a carne escura dos animais de caça. Mais uma vez, pode-se estabelecer um paralelo entre o humano e o animal, em que a protagonista não se sente, na verdade, como um animal de caça, mas como a própria caça, embora ela é que esteja faminta. Em casa, ela come como um centauro, figura pertencente à mitologia grega formado por metade homem e metade cavalo. Não se pode negar a grande presença dos animais na obra de Clarice Lispector. O cavalo, por exemplo já aparece em *Perto do Coração Selvagem* (1998), romance inaugural da autora, em que o animal se configura como uma representação da liberdade almejada pela personagem Joana. Conforme se pode observar no seguinte trecho da obra:

O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto do rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação de meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos (LISPECTOR, 1998, p.71).

Em *Perto do Coração Selvagem*, o cavalo é “continuação do corpo” de Joana, sendo assim, Joana é metaforicamente um centauro também, ambas as meninas encontram no cavalo a velocidade, a força, o desejo de ir além. Esse outro não é um oposto a elas, mas é a partir da imagem do

cavalo que entendemos a personalidade dessas duas meninas que anseiam a liberdade de uma cavalgada no marasmo de seus dias. Adiante, ela repete três vezes para si como um mantra “Sou vigorosa, sou vigorosa, sou vigora” (LISPECTOR, 2009, p.86), porém vigoroso é o centauro ou o cavalo, ela não assume esse vigor, tanto que se prende à contagem, mas não ao sentido real da palavra. Como centauro, ela assume inevitavelmente sua parte humana e é com essa parte que ela entra em conflito. A menina acredita que repetindo o adjetivo mencionado eliminará a rejeição da sociedade sobre ela e a sua própria rejeição. Ela repete na esperança de que essa mentira se torne verdade.

No entanto, na madrugada seguinte, ela sofreria uma grande transformação e, por isso, não é como um centauro que ela acorda, mas como uma avestruz. Não é mais a ideia do cavalo tão pertinente ao universo masculino, mas a ave feminina e avestruz por possuir a característica marcante de esconder a cabeça. Ela também queria enfiar a cabeça na terra e passar despercebida pelo mundo. Ela se recolhe e se inibe como uma forma de evitar o desprazer. Por enquanto, ela era a “princesa do mistério intacto”, apenas por enquanto, pois ela errara o ritual e esse erro custará sua vida inteira. Ela pensou que estava caminhando sozinha para a escola, como sempre fazia, mas “não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo.” (LISPECTOR, 2009, p.87). Esse momento em que a personagem vê os dois homens ao longe vindo em sua direção representa o simbólico momento de contato com o outro. Ela que vivia ensimesmada, presa em sua condição de menina quase mulher, ansiosa por passar despercebida pelos homens, será notada.

A sexualidade feminina

A busca por entender a sexualidade feminina, feminilidade e o sofrimento feminino são temáticas centrais na obra freudiana. As duas primeiras são muitas vezes utilizadas como sinônimas, mas designam aspectos diferentes. Sobre a diferença entre sexualidade feminina e feminilidade, conforme Maria Rita Kehl no posfácio da obra intitulada *Amor, sexualidade, feminilidade*, de Freud:

enquanto o primeiro diz respeito a questões ligadas ao erotismo e ao gozo feminino (e os obstáculos sintomáticos a ele), o segundo analisa a feminilidade como modo de a mulher habitar seu corpo, simbolizar sua castração e fazer da falta (de pênis) condição de desejo pelo homem (KEHL, 2018, p. 361).

É evidente que a estudiosa se apoia nos estudos freudianos sobre a vida sexual da mulher, em que ele elabora uma divisão em duas fases, a primeira com um caráter masculino e a segunda especificamente feminina. A protagonista de “Preciosidade” confundida com meninos, comparada com um centauro, está saindo dessa primeira fase e inicia agora a segunda. Freud não conseguiu desvendar biologicamente o que se passa no corpo da mulher durante essa transição. Talvez a personagem clariceana esteja vivenciando essa transição de forma tardia e traumática, daí o pedido de desculpas da autora provavelmente pelo que será narrado adiante.

Ela sabia que eles iriam olhá-la, porque ela havia errado os minutos e não havia mais ninguém além dela. Foi quando começou a dança dos sapatos deles:

Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim ouvir. Era insistente ouvir. Os sapatos eram ocos ou a calçada era oca. A pedra do chão avisava. Tudo era oco e ela ouvia, sem poder impedir, o silêncio do cerco comunicando-se pelas ruas do bairro, e via, sem poder impedir, que as portas mais fechadas haviam ficado. Mesmo a estrela retirara-se. Na nova palidez da escuridão, a rua entregue aos três. Ela andava, ouvia os homens, já que não poderia olhá-los e já que precisava sabê-los. Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. e grande vocação para um destino. Ela avançava, sofrendo em obedecer. Se conseguisse pensar em outra coisa não ouviria os sapatos. Nem o que eles pudessem dizer. Nem o silêncio com que cruzariam (LISPECTOR, 2009, p.88).

Os sapatos no conto são metonímia dos corpos. Os sapatos que cobrem os pés da protagonista e a acompanham todos os dias da casa para a escola parecem ter sido colocados nela quando ela nasceu. Os sapatos são, ao mesmo tempo, um elo com o passado, a infância, e com o futuro, a adolescência. O som sapatos dos rapazes se misturam ao som dos sapatos dela, porque em um momento os corpos também estarão misturados, a

preciosidade será perdida no final dessa dança violenta e erótica. A narradora afirma que tudo é oco, o chão, os sapatos, mas acredita-se que também a menina é oca, vazia, isenta de contato com o outro. Ela não os observa, mas ela se coloca em questão e os coloca em questão, essa atitude não é coragem, mas a certeza de estar diante de uma situação transgressora. Ela sofre porque construiu interditos que estão prestes a serem rompidos e de toda a angústia que a ansiedade produz, ela se concentra nos sapatos, seu elo com a infância.

Ela pensa em fugir, mas no fundo sabe que estaria fugindo de si mesma, seu corpo repele e anseia pelo contato. Além disso, eles ainda poderiam correr atrás dela e tornar a experiência ainda mais longa. Ela queria fechar os olhos e não ouvir mais o som dos sapatos deles. Queria dizer para si que foi tão rápido que ela não sentiu, mas a experiência sexual é tudo menos rápida dentro da gente. A aproximação final, o toque, a violência são descritos com as seguintes palavras, também ocas:

O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada (LISPECTOR, 2009, p.90).

Observa-se que a violência se dá de tal modo que o corpo da menina fica imobilizado, pois ela viveu tanto tempo fugindo dos olhares dos outros e sobretudo do toque que acabou impondo a si mesma uma disciplina de animal sacrificado. Ela é incapaz de tomar qualquer iniciativa, ela é, no dizer de Elódia Xavier (2007), um corpo imobilizado. Imóvel pelo medo, pela culpa, pelo desejo, pelo próprio ser mulher. Sua existência é o seu fardo. O texto de Clarice dá a entender que eles também estavam iniciando nessa prática violenta. Eles se iniciam sexualmente pelo ato erótico da violência e ela se inicia pelo medo e pela culpa que ela se impõe por ter saído mais cedo, pelo som de seus sapatos e por não ser invisível aos olhos dos homens. Talvez o que mais imobiliza o corpo dessa menina-mulher é a consciência tardia de que seu corpo feio também atrai a atenção masculina, também é um objeto de desejo.

A alegoria dos sapatos continua mesmo depois da fuga dos rapazes:

Ficou de pé, ouvindo com tranquila loucura os sapatos deles em fuga. A calçada era oca ou os sapatos eram ocos ou ela própria era oca. No oco dos sapatos deles ouvia atenta o medo dos dois. O som batia nítido nas lajes como se batessem à porta sem parar e ela esperasse que desistissem. Tão nítido na nudez da pedra que o sapateado não parecia distanciar-se: era ali a seus pés, como um sapateado de vitória (LISPECTOR, 2009, p.90).

O devaneio da menina é puramente erótico. Ela é o objeto de desejo usado e abandonado, roubada, violentada, oca. O som que batia nas lajes também bate nela, dentro dela. Ela é a porta que não se abre com esperança que desistam. Ela é a porta imóvel, é esse corpo oco que se abre para os outros entrarem e passarem por ele. Ela é essa pedra nua que recebeu o sapateado dos homens. Ela é o corpo imolado, um corpo sem seus antigos mistérios, sem sua pura virgindade. Quando ela entende isso, o som desaparece como se tivesse se transformado em um som suave de castanholas. O som sede lugar ao silêncio. Ela apanha seus pertences caídos no chão e vê seu caderno aberto com uma “letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua” (LISPECTOR, 2009, 91). Ela já não reconhece sua letra porque ela havia mudado e descoberto seu segredo maior, sua sexualidade.

Segundo Gilda Plastino, sobre o discurso da falta em *Laços de Família* (2009), “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). Essa sensação é fortemente percebida quando a personagem pede licença e vai ao lavatório e rompe o silêncio com um grito “Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar! Nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!” (LISPECTOR, 2009, 92). Talvez esse momento de histeria seja motivado pela perda da preciosa virgindade, ou seja, a consciência de ter se tornado mulher. A psicanálise não foi capaz de dizer o que é uma mulher, mas Freud dedicou anos de sua vida investigando como uma menina se torna mulher. Provavelmente a personagem se tornou mulher no ato da violação do seu corpo ou na consciência tardia de que ela tinha um corpo desejável que a deixava a deriva do medo e dos homens. Ela perdeu sua preciosidade e grita que agora é sozinha no mundo, mas no

seu interior ela sabe que sempre foi sozinha, porque a solidão era a condição que ele impôs para a sua própria existência.

Conclusão

Após tomar consciência das transformações que essa experiência sexual do contato com o outro havia feito nela, a menina, agora moça, decide que precisa cuidar mais de si. Ela já não é mais a garotinha feia que sai sem tomar banho para ir à escola. Agora ela sabe que ela vê os homens e eles a enxergam. “Uma pessoa não é nada”, é o que ela sussurra para si em protesto, “Uma pessoa é alguma coisa” é o que ela diz com gentileza, mesmo sem acreditar em suas palavras. Clarice diz que arrumou a vida dessa personagem. Talvez por fora uma mulher esteja mesmo sempre bem arrumada, mas por dentro há sempre algo de oco, de misterioso, algo quebrado.

A solução da menina para suprir a perda da preciosidade foi a exigência de sapatos novos. Esse desejo final é a metáfora do abandono derradeiro da infância e o início de uma vida inteira como mulher ou como fênix, afinal ela renasceu das cinzas, ela juntou suas coisas e caminhou sozinha até a escola. Toda mulher deixa de ser preciosa um dia, mas a fênix sempre se renova após a morte.

Referências

BARTHES, Roland. **O Prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. 1. ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneios**. In: _____. Obras completas. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. IX.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed, 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund. Obras completas: **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)**. vol. 6, Tradução: Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras: 2016.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**. São Paulo: Boitempo/ Edusp. 2012.

KEHL, Maria Rita. Posfácio: Freud e as mulher. In: FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____, Clarice. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____, Clarice. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

_____, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____, Clarice. **Todos os contos/ Clarice Lispector**; organização de Benjamin Moser. – 1ª edição – Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MORAES, Vera; LIMA, Maria Elenice Costa. “Inquietudes de ser em *Laços de Família*”. In: **Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de Família)**; organização de Fernanda Coutinho e Vera Moraes. Fortaleza: Imprensa universitária, 2012.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.

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

PLATÃO. **O banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

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

A fruta do mundo era ela: a maçã em Clarice Lispector

Tayla Maria Leôncio Ferreira¹⁵

Introdução

A obra de Clarice Lispector tem uma forma especial de resgatar as entranhas das personagens, feita através de uma linguagem extremamente original, rica de imagens, em que as palavras estão sempre em processo constante de modificação do sentido delas mesmas, revelando o traço inventivo e poético da autora. Em *O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1973), Benedito Nunes afirma que desde *Perto do Coração Selvagem* vemos definir-se uma união íntima entre a existência e a linguagem, na perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e o Ser (1973, p. 132). A prosa da autora mostra a alma humana a partir de profundos questionamentos que conduzem a linguagem à sua própria reinvenção, ao desnudamento do que é o ser e à relação com o mundo à sua volta.

Dentre as obras publicadas pela autora, a escolhida para elaboração dessa pesquisa é seu sexto romance, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1998), publicado originalmente em 1969. Na obra, Loreley, ou simplesmente Lóri, conhece Ulisses, professor de filosofia, numa noite em que esperava um táxi e ele lhe oferece uma carona. Após conhecê-lo, eles passam a se encontrar, e Ulisses provoca Lóri a fazer uma travessia em direção a si mesma, desenvolvendo uma busca de aprendizado, pois ela amava pela primeira vez e tinha que passar pelo processo de aprendizagem desse novo sentimento. Ulisses surgira-lhe como uma espécie de tábua de salvação, queria dele o desejo e a liberdade: “ser tão protegida a ponto de

15 Mestra em Letras (Literatura comparada), Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: taylamaria14@gmail.com.

não reacear ser livre: pois de suas fugidas de liberdade teria sempre para onde voltar” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Para Lóri, tudo está por acontecer. Tudo se constrói lentamente, desdobrando-se o “eu” numa trajetória construída a partir de escolhas e descobertas. Seu gosto de “ser” é encontrar na figura externa os ecos da figura interna. A narrativa desenrola-se num prazer individual que remete ao prazer do outro e concretiza o próprio mistério pela releitura de si mesmo. Em Lóri, as faces do erotismo se manifestam pela aprendizagem dos prazeres: o prazer da descoberta da eroticidade enclausurada, o prazer de ser, “apesar de”. Ela tenta refazer os laços que interrompera com o mundo, restaurando as formas de conectar-se com o universo ao seu redor. Isto ocorrerá a partir do momento em que lhe torna possível entregar-se às experiências simples de seu cotidiano, como um mergulho inesperado no mar, ou a mera contemplação de frutas maduras na feira. Vivenciadas como um milagre, cada uma dessas experiências cotidianas permitirão a Lóri exprimir uma vasta gama de sensações, perpetuadas de erotismo. Na experiência de comer a maçã, o que então é experimentado por ela? Que tipos de interpretações míticas, psicanalíticas e históricas o ato de comer e a representação da maçã podem adquirir e o que elas nos dizem sobre a aprendizagem do desejo?

São essas as principais questões que direcionam a escrita desse trabalho, que tem como principal objetivo discutir a representação da maçã no romance *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*. Lóri e Ulisses são envolvidos por um intenso desejo, e Ulisses mostra Lóri o caminho do autoconhecimento para que ela se afirme como mulher e possa também desejar. Nesse percurso, são as aprendizagens de Lóri que a farão entrar em contato com a possibilidade de existir através do prazer. E uma dessas aprendizagens é o momento em que ela come uma maçã.

Comer o fruto do desejo

No início do livro, logo na primeira página a imagem da maçã aparece quando Lóri “fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura

de por exemplo embelezar uma fruteira” (LISPECTOR, 1998, p. 13). As maçãs são as frutas preferidas de Loreley, o que demonstra inicialmente sua incapacidade de apuro estético, pois ela não consegue sequer organizar uma fruteira. E representa também a sua inabilidade de lidar com seu desejo, ela não consegue arrumá-lo, organizá-lo, expressá-lo bem.

O escritor Garcia-Roza explica que “o sujeito surge somente a partir do desejo. É pela ação de assimilar o objeto que o homem se vê como oposto ao mundo exterior. O primeiro desejo é um desejo sensual: o desejo de comer” (GARCÍA-ROZA, 2005, p. 141). Ou seja, para que Lóri se reconhecesse como mulher desejante, ela demonstra o desejo através da comida, que no livro surge a partir da maçã. Ainda, Segundo Nadiá Ferreira, “come-se não só para a manutenção da vida e para eliminar o desprazer provocado no organismo pela fome, mas também por gozo” (FERREIRA, 2004, p. 17). Ao retomar as ideias construídas por Freud, Nadiá Ferreira faz um percurso investigativo sobre as teorias do amor na psicanálise, explicando que no sujeito as primeiras demonstrações de amor e desejo estão ligadas à fome. Tanto que, a mãe, por possuir a fonte de alimento da criança, passa a ser o seu primeiro objeto de desejo. O comer, dessa forma, se associa diretamente com as sensações de prazer, pois o desejo em Freud nada mais é que a tentativa de sair de uma sensação de desprazer e ir de encontro à sensação de prazer. Por isso as aprendizagens de Lóri são várias, e o livro se inicia com uma vírgula e termina com dois pontos. A narrativa se trata de um recorte de algo que não se concluiu. É a própria linguagem se fazendo desejo nos fazendo persegui-la, tal como Lóri procura aprender.

E Lóri continuou sua busca no mundo. Foi à feira de frutas e legumes e peixes e flores: havia de tudo naquele amontoado de barracas, cheias de gritos, de pessoas se empurrando. [...] Às vezes comparava-se às frutas, e desprezando sua aparência externa, ela se comia internamente, cheia de sumo vivo que era. (LISPECTOR, 1998, p. 127)

Quando Lóri vai à feira e se depara com as frutas, legumes, e flores, vislumbra a própria vida da fruta nela, cheia de sumo, sem se preocupar com a sua imagem exterior, se “comia internamente”. Esse estímulo vindo do interior do organismo é denominado por Freud como pulsão, pois “o

estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo” (FREUD, 2017, p. 19). Sigmund Freud (2017) explica que o termo pulsão é usado para conceituar os estímulos que atingem o psíquico, ou seja, a pulsão seria o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente. A pulsão se caracteriza por ser um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, ela é “o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma” (FREUD, 2017, p. 25). Já a força pela qual a pulsão se manifesta é chamada de libido, “exatamente análoga à fome, libido deve nomear a força com a qual a pulsão se manifesta- nesse caso, a pulsão sexual, da mesma forma que, no caso da fome, a pulsão de nutrição” (FREUD, 2018, p. 199).

Percebemos que Lóri espera tanto provar do fruto, da vida e do prazer, que ela experencia a pulsão se tornando a própria fruta, pois “dentro daquele fruto que nela se preparava, dentro daquele fruto que era suculento, havia lugar para a mais leve das insônias diurnas que era a sua sabedoria de bicho acordado” (LISPECTOR, 1998, p. 118). A fome de Lóri pode ser entendida como a fome de desejo, a fome de prazer. Apesar de se perceber como fruto, ela não oferece seu sumo vivo a outro, ela mesma se devora, sendo fruto de seu próprio desejo. E por isso ela quer comer, e está cheia de sumo vivo. Ela se devora internamente porque como corpo desejante, é o seu corpo moradia dos seus prazeres. Nadiá Ferreira explica que:

A sensação de fome, eliminada pelo objeto que porta o alimento, inaugura a primeira experiência de satisfação sexual. A nutrição, com a finalidade de preservar a vida, e a sucção, com a finalidade de satisfação sexual, se misturam, fundindo e confundindo o que pertence à ordem da auto-conservação do indivíduo com o que é da ordem do sexual (FERREIRA, 2004, p. 23)

Come-se para se nutrir e viver, e o alimento surge para o ser humano desde a infância como uma necessidade. No entanto, o comer nessa narrativa surge como pulsão sexual e não exclusivamente como pulsão de nutrição, pois o intuito de se “comer internamente” é busca de

satisfação do desejo e não de suprir uma necessidade orgânica, pois Lóri come porque deseja.

A maçã, que era sua fruta preferida

O próprio verbo comer já traz por si só uma vasta carga erótica que é mencionada e explicada por Freud como uma das formas de pulsões. Mas em *Uma Aprendizagem*, a pulsão não é para comer qualquer comida, mas uma maçã. Por isso se questiona por que a maçã é escolhida nessa representação do desejo e da fome, e quais simbologias e significados a maçã traz consigo no Ocidente. Ao escrever sobre os significados medievais da maçã, Adriana Zierer faz a seguinte constatação:

Apesar de outros frutos estarem associados ao pecado original, como o figo e a uva, a maçã a partir do século XIII passou a ser a principal representação da transgressão de Adão e Eva no Éden. A ingestão do fruto proibido significou a possibilidade de atingir o conhecimento através do livre-arbítrio, mas também levou ao sofrimento (a expulsão do local divino, a necessidade do trabalho e as dores no parto). Em outras culturas, como a germânica, para obter a sabedoria o deus Wotan abdicou da visão de um dos olhos e ficou nove dias pendurado na árvore Yggdrasil sem comer ou beber. A maçã também está ligada ao simbolismo da árvore, eixo do mundo, associada à cruz e a Cristo. Como se acreditava que o conhecimento vinha do alto, uma metáfora era a arbor inversa, cujas raízes estão no céu, sendo Cristo o mais belo fruto enviado pelo céu (Deus) à terra (Maria). (ZIERER, 2001, p. 105).

Além disso, é importante ressaltar que a maçã é proveniente de uma árvore, elemento simbólico em várias culturas. Devido ao fato de suas raízes mergulharem no solo e seus galhos voltaram-se ao céu, é considerada como representante das relações entre a terra (o microcosmo) e o céu (macrocosmo). Tem o sentido de centro, e sua forma vertical faz a árvore do mundo ter sinônimo de Eixo do Mundo e está também relacionada à cruz da redenção, que na iconografia cristã é representada como a árvore da vida (ZIERER, 2001, p. 110).

Ao retomar a Gênesis e a origem do pecado, a narrativa de *Uma Aprendizagem* parte da origem do mito bíblico para representar a busca da identidade de Lóri. Por isso, Ulisses, o filósofo, a aconselha a partir do “eu”.

Ela, que segundo ele ainda não poderia ter um nome, precisava aprender a sua identidade. O desvencilhar-se do nome é o ponto de partida para que Lóri pudesse conhecer a vida.

À medida que Ulisses provoca Lóri a fim de que ela aprenda a se reconstruir como ser humano e saber sobre o prazer, ele também não dá as respostas subitamente para ela, e por isso, muitas vezes, Lóri tem a sensação de sentir que Ulisses sabe das respostas, mas não as fornece, pois dar respostas não faria com que Lóri aprendesse. Aprender a viver no caminho da busca é que consolidará sua aprendizagem. Nesse caminho, Lóri também terá que aprender a se desnudar de seus conhecimentos, pois até mesmo o “não em entender era tão vasto que ultrapassava qualquer entender- entender era sempre limitado.” (LISPECTOR, 1996, p. 43). Apenas o não saber desnuda, explica Georges Bataille: “O não saber comunica o êxtase. O não saber é antes de tudo Angústia. Na angústia aparece a nudez, que extasia” (2017, p. 86). E o que comunica o êxtase nas experiências de Lóri é exatamente sua incapacidade de lidar com situações do simples cotidiano, sua inexperiência, sua incompreensão.

A maçã, como símbolo de proibição e ao mesmo tempo de conhecimento, é apresentada nesse contexto como um elemento decisivo na travessia dela em direção ao prazer. Lóri come porque quer que o próprio desejo a constitua e lhe mostre alguma verdade. Na cena em que se morde a maçã, Lóri sente finalmente a vida lhe acontecer:

Foi no dia seguinte que entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa. Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. Colocou-a de novo sobre a mesa para vê-la como antes. E era como se visse a fotografia de uma maçã no espaço vazio. Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca a sua redondez e sua cor escarlate - então devagar, deu-lhe uma mordida. E oh, Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso. Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo - de um estado de graça. (LISPECTOR, 1998, p. 134)

Ao colocar o desejo como pecado original, o cristianismo identifica o desejo como perdição. Por isso, para que Lóri aprenda o desejo, é necessário que ela coma o fruto proibido. A falta, introduzida pela lei, sob a forma de proibição, revela que o Éden não era um lugar tão perfeito, já que não havia espaço para a tentação. Como bem explica Nadiá Ferreira:

Adão e Eva, nossos primeiros ancestrais, criados por Deus e colocados em um lugar paradisíaco, estavam proibidos de comer o fruto da árvore que ficava no Éden. Sem interdito não haveria a Serpente e, conseqüentemente, não surgiria a tentação que os levou ao ato de transgressão. Deus, como agente inaugural da lei, funda o desejo (FERREIRA, 2004, p. 12).

A maçã aqui perde seu caráter de proibição. Na narrativa, a maçã é ressignificada, pois representa um conhecimento que liberta a protagonista, ao invés de puni-la, como acontece no mito bíblico. Ao invés de conduzir à desgraça, comer a maçã é um momento epifânico de um estado que, embora momentâneo, seja um estado de graça, pois ao contrário de Eva, ao morder a maçã Loreley entra no paraíso.

Estado de graça

O estado de graça lhe surge como uma epifania, conceito trazido por Olga de Sá na publicação de *A Escritura de Clarice Lispector* (1976), que compreende a epifania como uma súbita revelação interior que dura um momento fugaz, como uma iluminação, um momento privilegiado que não precisa ser necessariamente excepcional ou chocante, mas que sempre descortina através dos pensamentos a realidade íntima das coisas e de si próprio. Nas palavras da autora, a epifania é:

A expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio. Mas é também defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser. Por isso a epifania é sempre um momento de perigo, à borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas. [...] Enfim, a epifania, é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas, é um pólo de tensão metafísica, que perpassa ou transpassa a obra de Clarice Lispector (SÁ, 1976, p. 106).

Em Clarice Lispector, a epifania surge na vida dos personagens a partir da experiência com a vida cotidiana. Em *Uma Aprendizagem*, o simples ato de comer uma maçã revela a Lóri um estado de graça que a faz sentir parte daquele mundo como nunca havia sentido antes:

O corpo se transformava num dom. E ela sentia que era um dom porque estava experimentando, de uma fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente. No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. [...] Nem de longe Lóri podia imaginar o que devia ser o estado de graça dos santos. Aquele estado ela jamais conhecera e nem sequer conseguia adivinhá-lo. O que lhe acontecia era apenas o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna real, porque é comum e humana e reconhecível e tem olhos e ouvidos para ver e ouvir. (LISPECTOR, 1998, p. 135)

Ao comer a maçã, Lóri finalmente percebe a verdade do mundo a sua volta, ela vê, enxerga e ouve de uma forma diferente de antes. No mito bíblico, o que acontece aos sentidos de Eva e Adão ao morderem a maçã é um estado de conhecimento das coisas, pois logo se percebem nus, angustiados e com medo, é a maçã que os humaniza, mas eles são castigados e expulsos do paraíso, e o ato transgressor desse pecado original supõe a irrupção do mal no mundo e a impossibilidade de ascender à árvore da vida.

O deus da tradição judaico-cristã, portanto, não considera nos seres humanos nenhuma possibilidade para a liberdade através do conhecimento, pois para estabelecer a ordem natural da hierarquia, é necessário que Deus seja onipotente sobre qualquer circunstância. É a partir disso que Lóri o questiona, pois pensa por qual motivo esse deus que conhece tudo e todos não lhe surge nos seus momentos de angústias, ela que “sentia uma pressa por dentro, sentia pressa: havia alguma coisa que ela precisava saber e experimentar, e não estava sabendo e nunca soubera” (LISPECTOR, 1998, p. 63). Nessa urgência, “a palavra de Deus era de tal mudez que aquele silêncio era ele próprio” (LISPECTOR, 1998, p. 65). E, por isso, ela “sentiu que o Deus também precisava dos humanos - e então negou-se a Ele” (LISPECTOR, 1998, p. 65).

Nessa experiência de comer a maçã, algo é violado, pois há uma experiência do pecado que Lóri vivencia. Segundo Georges Bataille, uma

das grandes características da manifestação do erotismo é a presença de dois conceitos que se opõem, mas ao mesmo tempo se entrelaçam: o interdito e a transgressão. O interdito e a transgressão se opõem sempre de maneira inconciliável (BATAILLE, 2017). Bataille diz que “a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, se define nos interditos” (BATAILLE, 2017, p. 64).

O filósofo Michel Foucault ao retomar a ideia de Bataille, percebe a relação entre erotismo e transgressão e propõe que “a transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem” (FOUCAULT, 2006, p.32). A transgressão é essencial para a passagem do ser de um estado equilibrado para o estado de pletora sexual intrínseco ao erotismo. Ela faz emergir certa animalidade no homem, porém não acaba com a interdição, nem vice-versa. Sem as transgressões ou sem as interdições, o erotismo nunca estaria completo.

Bataille diz que todo erotismo é sagrado, e no sagrado há uma verdade de milagre. Isso porque diante dos ritos sagrados tangenciamos, assim como no encontro erótico, a continuidade perdida. A ligação que tem o erotismo com o sagrado não necessariamente converge em um Deus. O sagrado consiste nessa busca de continuidade, ou seja, um ser descontínuo, limitado, incompleto, procurando a continuidade absoluta. O cristianismo procurou sempre utilizar-se da transformação da descontinuidade egoísta para a continuidade visada pelo amor a Deus.

Em *O Erotismo*, Bataille explica que no momento da transgressão, o interdito não existe sem a experiência do pecado, e o “domínio do erotismo é o domínio da violação” (BATAILLE, 2017, p. 41). Ou seja, o erotismo tem um caráter violador, pois para que exista é necessário que algo se rompa, se transgrida, se profane. A graça da epifania, mesmo sagrada, é uma espécie de graça profana, não é a graça dos santos.

O filósofo italiano Giorgio Agamben em seu livro *Profanações* escreve diversos ensaios e em um deles, intitulado *Elogio à Profanação*, define profanação dizendo que essa se trata de restituir os aspectos da esfera sagrada para a espera humana. Acontece quando os humanos se utilizam dos poderes do sagrado negligenciando a separação entre os dois mundos, “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de

negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela em uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Ou seja, os seres humanos profanam quando fazem o uso particular de um dos atributos da ordem do divino. Ao viver o estado de graça, Lóri profana o sagrado pois negligencia o êxtase que sabe existir com os santos, e que ela desconhece. Ela traz a experiência mística para sua vida, como uma experiência particular que é dela, mas também que poderia ser de qualquer ser humano. Já que Deus não lhe surge em suas preces, nessa experiência ela vai até ele, não ascendendo à árvore da vida, mas trazendo o êxtase e o conhecimento do que lhe parecia sagrado e inalcançável, à sua disposição.

Em *Uma Aprendizagem*, o momento epifânico se realiza num ato que é também transgressor. Ao se sentir muda em relação ao Deus, em alguns momentos Lóri percebe “em si a vontade intensa quase pungente de se lamentar, de acusar, sobretudo de reivindicar” (LISPECTOR, 1998, p. 64). E o que ela reivindica é isso mesmo, poder usufruir do prazer, do desejo e do conhecimento, poder se constituir como pessoa, como mulher, como corpo desejante. O estado de graça que ela experimenta é de uma lucidez que a transforma, “era como se viesse apenas para que se soubesse que realmente existia” (LISPECTOR, 1998, p. 135).

Havia experimentado alguma coisa que parecia redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revelava na sua pobreza implorante, aprendia-se a amar mais, a esperar mais. Passava-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis. Havia dias tão áridos e desérticos que ela daria anos de sua vida em toca de uns minutos de graça (LISPECTOR, 1998, P. 137).

Ao experimentar a graça da condição humana, Lóri finalmente se considera pronta para a entrega com Ulisses. Após morder a maçã, eles têm um último encontro em que podem se entregar de corpo e alma, após as longas esperas e aprendizagem. Em um dos momentos em que ela está ao lado de Ulisses, Lóri quase adormece e passa a visualizar um fruto:

Foi nesse estado sonho-vislumbre que ela sonhou vendo que a fruta do mundo era dela. Ou se não era, que acabara de tocá-la. Era uma fruta enorme, escarlante

e pesada que ficava suspensa no espaço escuro, brilhando de uma quase luz de ouro. E que no ar mesmo ela encostava a boca na fruta e conseguia mordê-la, deixando-a no entanto inteira, tremeluzindo no espaço. Pois assim era com Ulisses: eles se haviam possuído além do que parecia ser possível e permitido, e no entanto ele e ela estavam inteiros. (LISPECTOR, 1998, p. 153)

Nesse momento Lóri percebe que mesmo doando seu desejo ao outro, o desejo se mantinha indestrutível e inalcançável. O desejo mesmo, como se sabe, é indestrutível porque não tem um objeto para satisfazê-lo plenamente. Só existem satisfações parciais, o que implica seu infundável retorno. A fruta que surge para Lóri é grande, pesada e brilha no escuro. Como uma imagem sagrada que enfatiza a busca de continuidade no corpo do outro. Mesmo usufruindo o prazer, o desejo seria sempre a fruta preciosa que agora lhe era acessível, pois “a fruto do mundo era dela”.

Conclusão

Percebemos que nesse romance acontece uma história progressiva de Lóri, que caminha da dor ao prazer. Uma dessas aprendizagens é justamente experienciar o direito de ser, quando ela morde a maçã. Ao representar o conhecimento e pecado original, experienciar a maçã simboliza o ato de experienciar com sabedoria a vida, o desejo de aprender e usufruir do prazer. O momento de epifania em Clarice ocorre, portanto, quando suas personagens vivenciam o estar à beira do inesperado, do mistério que as envolve, a revelação é narrada a partir de experiências rotineiras que descortinam o mundo. As personagens de Clarice se metamorfoseiam à medida que assumem um caráter ritualístico. As ações das personagens no caminho da aprendizagem são experimentadas como rituais, cada um tendo a sua devida contribuição para Lóri entrar em contato com o sagrado, ora realizando uma prece, ora questionando-o ou profanando-o. Se antes ao tomar banho no mar Lóri vivencia o despudor do seu corpo, ao devorar a maçã ela assume a responsabilidade do prazer e do desejo que já conhece, por isso a personagem pressente que a vida dela nunca mais será a mesma após as intensas e profundas aprendizagens que teve.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.
- FERREIRA, Nadiá P. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FREUD, Sigmund. **Amor, Sexualidade, feminilidade**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: **Ditos e escritos**. Vol III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREUD, Sigmund. **Pulsão e seus destinos**. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- SÁ, Olga de Sá. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- ZIERER, Adriana. Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha Paradisiaca. **Mirabilia: Eletronic Journal of Antiquity**, n. 01, p. 105-119, 2001.

Militância erótica e militância comunista em *Hilda Furacão*

Sebastião Soares de Sousa Junior¹⁶

Introdução

Hilda Furacão é um romance narrado em primeira pessoa pelo autor/narrador/personagem Roberto Drummond. A narrativa não segue uma linearidade e se fragmenta em núcleos de enredo diversificados, mas é concedida maior centralidade à prostituta que nomeia a obra, Hilda Furacão. Mais especificamente, ao mistério que encobre a personagem, pois esta emerge de uma situação inusitada e inexplicável a partir de uma metamorfose inverossímil, considerando uma tradicional estrutura de privilégios sociais.

Hilda Gualtieri Von Echveger é filha de um casal de imigrantes europeus e pertencente a uma tradicional família belo-horizontina. Ainda jovem, já encantava os homens com o seu maiô dourado na piscina do Minas Tênis Clube, além de ser atração nas missas dançantes. Ou seja, gozava de uma posição socialmente confortável. Porém, um fato inusitado se dá no dia 1º de abril de 1959, dia da mentira, quando a garota abdica de sua posição privilegiada e passa a ocupar o quarto 304 do Maravilhoso Hotel, na Zona Boêmia, tornando-se prostituta e porta-voz daqueles sujeitos marginalizados que lá vivem.

A data escolhida para a metamorfose não está posta de maneira arbitrária, são os 5 anos que precedem o golpe civil-militar de 1964, que trará um regime de exacerbada repressão e de privação das liberdades individuais. A sociedade mineira de 1959 está moldando-se repressora, preparando-se para uma ditadura que durará 21 anos. Portanto, o que se observa é uma Belo Horizonte configurada em conflitos entre os que desejam interditar e os que resistem à repressão. Ou seja, entre militares e

16 Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: sebce89@gmail.com.

civis apoiadores de um golpe e estudantes alinhados a ideologias de esquerda e membros do Partido Comunista. A narrativa de *Hilda Furacão* marca a existência desse cenário conflituoso e bélico já no primeiro período do romance:

Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo Hilda Furacão, eu trabalhava como repórter na Folha de Minas numa Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás lacrimogêneo que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias. (DRUMMOND, 1991, p. 11)

A citação acima, evidencia, a partir de percepções olfativas, a apreensão deste cenário belicoso. O movimento estudantil confronta o poder do Estado, que concentra o potencial e o aparato bélico para reprimir, sem que haja uma equivalência de forças. Portanto, a balança pende de forma diametralmente desigual. Mas os recursos da resistência não se entregam facilmente, além de se munirem de outras armas mais sutis. O cheiro do jasmim, delicada flor, resiste e se mistura ao odor do gás lacrimogênio. A fragrância agradável da planta se coloca junto ao cheiro que faz chorar, como uma emanção de esperança.

Os conflitos na obra não se limitarão apenas ao embate entre polícia e estudantes, mas também a partir de uma perspectiva discursiva e moralizante, entre religiosidade e erotismo. A metamorfose de Hilda Gualtieri em Hilda Furacão, produzirá um abalo profundo no seio da sociedade mineira, de perplexidade à curiosidade. Os jornais passam a cobrir diariamente o desenrolar dos fatos que envolvem a prostituta ao mesmo tempo em que cobrem o advento de um projeto denominado de Cidade das Camélias, que era encabeçado pelo vereador Padre Cyr e recebia forte apoio da Liga de Defesa da Moral e dos Bons Costumes, liderada por Dona Loló Ventura.

O projeto de Padre Cyr, denominado de Cidade das Camélias, consistia em remover do centro da cidade todos aqueles ocupantes da Zona Boêmia e jogá-los para a margem. Portanto, pretendia-se retirar do seio da TFM (Tradicional Família Mineira) aqueles habitantes das imediações da rua Guaicurus, que tinha “[...] seus cães vadios, seus gatos talvez famintos, seus mendigos, seus loucos, suas mulheres, seus rufiões,

seus gigolôs, seus travestis, seus foragidos da polícia.” (DRUMMOND, 1991, p. 54). Ou seja, intentava-se realocar todas as classes de avessos, marginais e esquecidos pelas políticas públicas para um espaço isolado. Mas, a partir da metamorfose da garota em prostituta, estas pessoas contarão com a proteção da cortesã e heroína Hilda Furacão.

Mistério e razões para transgredir

Parte considerável do enredo se alicerça no mistério da metamorfose da protagonista. O narrador frequentemente se interrogará e questionará os seus leitores sobre a razão de uma moça deixar o conforto e os privilégios de uma tradicional família mineira para integrar um espaço de marginalidade e de miséria. Ao falar sobre a sua personagem, e na tentativa de explicá-la, Roberto Drummond faz uma pausa no enredo para fazer um convite, que consiste em pedir a ajuda de seus leitores para o desvendamento de Hilda Furacão. Para isto, estabelece algumas diretrizes necessárias para a concretização desta análise:

É necessário, mais uma vez, interromper esta narrativa para dar uma pista: Hilda Furacão ou, como quiserem, a Garota do Maiô Dourado, não é apenas uma personagem complexa – é, em si mesma, como direi, uma complicada trama; pede sherloques, pede analistas freudianos e não-freudianos para desvendá-la, pede repórteres, e é um desafio; prometo, no decorrer desta narrativa, tentar responder à pergunta:

- Por que a Garota do Maiô Dourado trocou o Minas Tênis Clube pela Zona Boêmia?

Até lá, no entanto, que tal fazermos um jogo, já que este não é propriamente um romance, mas um brinquedo lúdico, tendo Hilda Furacão como centro de tudo? (DRUMMOND, 1991, p. 42)

O autor/narrador discorre sobre as habilidades e competências necessárias para a compreensão de sua personagem e, conseqüentemente, da própria obra, já que o mistério possui um lugar de destaque na narrativa. Porém, o imbricado de profissionais necessários para uma análise satisfatória de Hilda Furacão, só parece atestar a impossibilidade de fazê-lo. Consciente disto, Drummond põe a prostituta como um brinquedo lúdico,

onde o leitor fará suas experimentações e tirará significações à maneira do próprio tato, da subjetiva vivência com a obra. Duas páginas à frente, o narrador oferece, para o exercício do interlocutor, espaços em branco para que este possa pôr as suas conjecturas sobre a razão que teria motivado Hilda a deixar o conforto do Minas Tênis Clube e ocupar um lugar de destaque na Zona Boêmia.

Aceitando o convite expedido pelo autor/narrador, este artigo se propõe a brincar com a ludicidade do romance/objeto, construindo uma possibilidade semântica para a metamorfose de Hilda. Entende-se aqui que, a transformação ou a mudança de papéis da personagem não se deu ao acaso, mas como consequência do contexto repressor que se moldava na Belo Horizonte do final dos anos de 1950 e início de 1960. Hilda Furacão figuraria na narrativa como a força do desejo diante da interdição ou representaria o caráter transgressor do erótico frente a tentativa de repressão.

A afirmação de que Hilda Furacão seria a personificação da força transgressora do desejo se fundamenta na concepção de Bataille (2017) sobre o erotismo. Segundo o autor, somos seres descontínuos, pois nascemos de uma reprodução sexuada, onde a nossa existência se dá na morte dos elementos que nos geraram: espermatozoide e óvulo morrem para dar origem a um novo embrião. Portanto, não fazemos parte de um processo contínuo de existência, estamos sós. Iremos, por esta razão, direcionar as nossas energias na busca de uma saudosa continuidade e, para tal, utilizaremos a experiência amorosa e o erotismo. Para que nos seja dada a vivência da continuidade perdida, se faz necessário ultrapassar os limites socialmente delimitados, transgredir as interdições impostas.

Hilda Furacão, como elemento transgressor diante de um cenário repressor, coordena, para além de motivações ideológicos e sonhos revolucionários, a possibilidade de um retorno, ainda que breve, àquela continuidade perdida descrita por Bataille (2017). O que Roberto Drummond propõe com a sua ficção para os já conhecidos fatos históricos, é uma saída alternativa para o desfecho infeliz que recaiu sobre o Brasil real. A sutil arma da prostituta contra a interdição é o “Mal de Hilda”, uma doença a que os homens anseiam por se contagiar. Consistia em “um calafrio que subia pelas pernas e uma alegria infantil; alegria de menino

que ganha o velocípede tão sonhado ou a bicicleta sempre aguardada e adiada; e alguma coisa próxima do delírio, um não-sei-quê político, por mais estranho que possa parecer.” (DRUMMOND, 1991, p. 73-74).

O "Mal de Hilda" e a elevação do sujeito marginalizado

O “Mal de Hilda”, assim como a doce fragrância do jasmim, ataca a partir do deleite oferecido aos sentidos; submete e vence pelo encanto. O poder da prostituta possibilita um retorno a épocas mais amenas, mais próximas da experiência de continuidade, à infância, onde se goza livremente dos próprios desejos ao mesmo tempo em que se recebe carinho e cuidados exclusivos, além de produzir uma motivação política que mais se aproxima de um delírio, pois se orienta pela abstração do desejo.

Na luta entre o erótico e o bélico/militar, em *Hilda Furacão*, o desejo parece levar vantagem. Mais ainda, o que se mostra na narrativa de Roberto Drummond, é que na função de resistência ao progressivo aumento da repressão, o erotismo se faz mais eficiente que o próprio Partido Comunista, com o seu antagonismo histórico às forças que coordenam o golpe civil-militar em curso no período que ambienta a obra. A maneira como o autor concebe a ideologia comunista, a qual professou por anos na sua juventude, devido ao desenrolar dos fatos históricos que marcaram o século XX, parece sugerir certa desilusão com a não concretização dos sonhos revolucionários. Deste modo:

Manifestando certa descrença na leitura marxista da história e da sociedade, que se fundamenta na dialética dos contrários e também vê o sistema como um todo, Roberto Drummond faz dos radicalismos políticos da década de 1960 um dos temas mais frequentes de sua obra. (FERNANDES, 2011, p. 249).

A citação acima foi retirada da obra de Maria Outeiro Fernandes, que estudou as perspectivas pós-modernas em algumas narrativas de Roberto Drummond, dentre elas, *Hilda Furacão*. Uma forte característica pós-moderna consiste na descrença, na desilusão do sujeito que abraçou as promessas racionalistas iniciadas com o projeto iluminista, que acreditava que as luzes da razão levariam a humanidade à igualdade e à prosperidade.

Mas as atrocidades assistidas durante o século XX, como as duas grandes guerras, os governos nazifascistas, a eugenia, acabam por gestar um sujeito desorientado e desesperançado, descrente de ideologias ou de um entendimento maniqueísta de sociedade.

Roberto Drummond, assim como se vê em *Hilda Furacão*, integrou o Partido Comunista e sonhou com uma sociedade justa e igualitária. Desejou realizar a revolução que libertaria os oprimidos de seus algozes. Mas este sujeito, assim como os outros militantes de esquerda, não viu a revolução acontecer. O ideal comunista, aparentemente concretizado na União Soviética, rui com a ascensão, os crimes e a queda do grande bloco. Mas a militância do autor não finda com a descrença no Partido Comunista ou na percepção maniqueísta da sociedade, pela própria ênfase dada à marginalidade em sua ficção:

De certa forma, muitas tendências pós-modernas incorporam em suas produções uma estratégia de “guerrilha”, herdada dos anos de 1960, pela ênfase dada à marginalidade. Existe, porém, uma forte consciência de que essa marginalidade não está fora do sistema, mas habita nos interstícios e subterrâneos de seus fundamentos, o que gera um dos efeitos mais polêmicos da pós-modernidade, que é o fato de propor uma crítica não mais estruturada no esquema de oposições binárias, mas que atua com base em contradições e paradoxos (FERNANDES, 2011, p. 22-23)

A centralidade de uma personagem social e tradicionalmente marginalizada evidencia a prática de guerrilha adotada por Roberto Drummond em *Hilda Furacão*. Ao usar a sua escrita ficcional para subverter as hierarquias constituídas, pondo no alto uma prostituta, o autor/narrador parece concretizar aqueles sonhos revolucionários de outrora, além de produzir uma correção histórica para uma classe que sempre esteve à margem. Na ficção drummondiana, ainda que indireta e provisoriamente, a revolução do proletariado parece se efetivar, de maneira sutil e não partidarizada.

Segundo Fernandes (2011), Drummond, como um escritor fortemente marcado por perspectivas pós-modernas, não vê a realidade a partir de uma lógica cartesiana ou binária. Diferente de alguém mais alinhado com o cabedal de atuação do Partido Comunista, que concebe a

realidade da seguinte forma: a burguesia é a inimiga da classe trabalhadora proletariada, portanto, esta deve ser combatida.

Para o escritor pós-moderno, incluindo Roberto Drummond, as relações de poder se dão de maneira mais complexa, pois os mecanismos de dominação se ramificam para além do binarismo. A insurgência e a marginalidade, mesmo estas, estão previstas numa lógica poder. A luta de classes exclusiva, como pauta unívoca essencial para a constituição de uma sociedade mais justa, trata como menos relevante as demandas minoritárias, por exemplo. Para o romancista, o erotismo, configurado na força inerente do desejo, se apresenta como uma alternativa mais honesta, já que constitui o âmago da vontade individual.

Erotismo versus comunismo

Em *Hilda Furacão*, pode-se observar um forte movimento iconoclasta na maneira como o narrador usa o cinismo para expor determinadas demagogias ou hipocrisias advindas de importantes instituições sociais, em especial a Igreja Católica e o Partido Comunista. O erotismo, no romance, desvela o que está oculto sob a máscara de uma moralidade rígida e incorruptível. Por exemplo, é o que se pode observar em uma aula de moral comunista, que deveria ser proferida pelo Camarada Zico, com o tema “O homem temperado no aço e a sexualidade”.

Esta aula tinha como objetivo orientar os companheiros (as) sobre como eles deviam se portar sexualmente. Na fala do Camarada Zico: “- Não tenham dúvidas, companheiras e companheiros: o homem do mundo novo, temperado no aço, vai ser casto e se guardar para uma união fundada no amor e no respeito mútuo com a companheira de sua vida.” (DRUMMOND, 1991, p. 120). Como se pode observar, não há muita diferença entre a noção heteronormativa clássica estabelecida pela sociedade burguesa e os ideais do Partido Comunista. Em ambos os casos, há uma elevação da castidade e um modelo único de união amorosa, em uma típica rigidez cristã milenar e sectária.

Ainda sobre a aula de moral comunista, há um determinado momento em que o Camarada Zico tem a fala interrompida pela Companheira Zora que, num tom acusatório, o interpela: “– Uma questão

de ordem, companheiros. Gostaria que o Camarada Zico, antes de começar a nos falar sobre a moral comunista, nos explicasse o que estava fazendo na tarde da última quarta-feira em plena Zona Boêmia?” (DRUMMOND, 1991, p. 120). Momentos após a interpelação das Companheira Zora, o Camarada Zico encerra a reunião e sai constrangido. Segundo o narrador, em nenhum outro momento houve a retomada da aula.

Descobre-se que, não só o Camarada Zico realmente estava na Zona Boêmia na data afirmada pela Companheira Zora e confirmada, posteriormente, pela Companheira Rosa, mas também foi visto em uma fila para o quarto 304, de Hilda Furacão, no Maravilhoso Hotel. O professor de moral comunista disputava com os demais homens, coronéis e burgueses, alguns minutos daquela sensação de continuidade proporcionado pelo “Mal de Hilda”. Os rivais históricos, capitalistas e comunistas – importante lembrar que se vivia a Guerra Fria – sucumbiam aos encantos eróticos da prostituta. Ambos contradizendo a própria moralidade, seja ela advinda do Partido ou da religiosidade.

Outro fato interessante, é que a Companheira Zora interrompeu o Camarada Zico em sua aula sobre moral comunista, não pelo aspecto contraditório que existe no falar-se em moralidade e castidade quando se pegava uma fila para ver uma prostituta, mas por ciúmes. A Companheira era secretamente apaixonada pelo Camarada, como disse depois a Roberto Drummond. Portanto, a causa do amor e do coração a revoltou muito mais do que qualquer aspecto de contradição ideológica. Eros é posto mais uma vez a frente do Partido.

Drummond põe o erotismo como a causa mais essencial e mais legitimamente necessária para a correção das desigualdades historicamente constituídas. A prostituta que recebe esses clientes não precisa do dinheiro deles, portanto, não está à margem por determinação sistêmica ou por um imperativo dos mecanismos de poder que criam esses espaços para o recebimento de uma determinada classe de mulheres economicamente miseráveis, conduzidas à prostituição pelos contextos existenciais.

Hilda Furacão existe para desvelar e pôr às claras as hipocrisias desse sistema político, econômico e cultural. Através do humor e do cinismo, o narrador subverte o halo de grandeza com que se apresentam

algumas instituições. Neste artigo, o foco é o discurso moralizante da instituição Partido Comunista. Nem sempre o erótico é a razão da ridicularização da ideologia comunista, mas às vezes um fato gozado, como o que Roberto Drummond vai extrair um dente com um Camarada do Partido, Alencastro, que é dentista.

Drummond chega ao consultório do camarada – cujos filhos chamavam-se Marx, Vladimir, Lenin, Gorki e Luís Carlos (em homenagem a Luís Carlos Prestes) – queixando-se de dor. Ao analisar, o dentista concluiu que seria necessária uma extração. Após duas infrutíferas tentativas de anestesiá-lo, o camarada afirma ao narrador que ele teria que ser forte, pois deveria fazer a remoção sem o anestésico. Mas para consolá-lo, ele cantaria a internacional comunista simultaneamente:

Começou a cantar: “De pé, oh vítimas da fome”, enfiou o boticão na minha boca, “de pé, famélicos da terra”, pegou meu dente com o boticão, “bem unidos, marchemos, nessa luta final”, começou a extrair o dente com o boticão, foi puxando e cantando, “numa terra sem amos”, e deu o arrancão final – com meu dente ensanguentado preso no boticão, como se fosse a pequena bandeira vermelha de minha devoção revolucionária (DRUMMOND, 1991, p. 109).

O narrador constrói um cenário cômico e iconoclástico para se referir a importantes referências comunistas, a começar pelo nome dos filhos do Camarada Alencastro, que homenageiam as principais figuras da esquerda mundial de todos os tempos. O uso da internacional para fins tão pouco gloriosos é a própria ridicularização da sacralidade do símbolo, assim como o sangue de um dente extraído representar a bandeira vermelha e a devoção revolucionário.

O narrador de *Hilda Furacão*, desse modo, subverte a grandiosidade de importantes instituições a partir da desconstrução dos símbolos que conferem a elas halos de importância suprema. No que concerne ao Partido Comunista, o erótico sempre acaba aparecendo como uma melhor opção para as personagens, uma alternativa mais digna de devoção revolucionária. É o que se pode observar no romance da Companheira Rosa com o Companheiro Lima (Roberto Drummond).

Os dois companheiros se relacionavam na clandestinidade, até a descoberta do partido que, diante do conhecimento do romance, os intima

para uma reunião solene com o alto escalão. Ao chegarem no local determinado, os camaradas hierarquicamente superiores informaram que eles estavam ali para que o Companheiro Lima explicasse quais seriam as suas reais intenções com a Companheira Rosa, se casariam ou se, ao menos, noivariam. Diante da negativa para ambos os questionamentos, o Partido Comunista determinou que eles tinham 24 horas para findar a relação. Apesar da ordem do Partido, eles decidem continuar namorando escondido. Como afirma o narrador:

eu e a Companheira Rosa continuávamos o nosso namoro clandestino às escondidas do Partido e descobrimos que o mais seguro era namorar dentro dos cinemas; comprávamos ingressos, entrávamos e ficávamos lá aos beijos e abraços, minhas mãos ávidas percorrendo seus seios de Jane Mansfield; tínhamos o cuidado de evitar os filmes políticos ou de arte, tão ao gosto dos militantes do Partido. (DRUMMOND, 1991, p. 156).

São o humor e o erotismo os grandes aliados do imperativo iconoclástico. É possível que os militantes não reconheçam um legítimo traço revolucionário na reprodução de um modelo burguês de relacionamento, que é a própria reafirmação de uma postura repressora tão cara aos movimentos conservadores e religiosos. Os companheiros, com suas mãos ávidas que percorrem seios, não rompem com os ideais de uma sociedade mais justa e igualitária, mas com os códigos moralizantes estanques, a que as sociedades capitalistas já empregam com afinco. A verdadeira revolução deve ser erótica, ou seja, sem a privação dos impulsos e do desejo.

E Eros serve não só à agitação revolucionária, mas como elemento de amparo diante de um contexto adverso. É o que se observa em uma prisão, onde alguns militantes de esquerda estão presos como consequência de uma tentativa de organização de uma greve geral operária, dentre eles o próprio Roberto Drummond. Por não possuírem livros para um estudo dirigido político/ideológico adequado, um dos companheiros sugere que eles façam uma “sessão de estudo político mentalizado”:

Cada um de nós devia deitar de costas na cama e recordar trechos do livro *Dois passos para a frente, um para trás*, de Lenin; depois, de posse de nossas recordações, fariamos um debate. Ora, eu nunca tinha lido *Dois passos para a frente, um para trás*, nem nenhum outro livro de Lenin – assim, quando espichei na cama da cela, primeiro segui os movimentos de uma aranha, que é velha e constante companheira dos presos políticos do mundo; depois passei a recordar, uma a uma, as mulheres que de alguma maneira eu amei; desde a negra Das Dores, a cuja mão mágica devo o início de meu jogo sexual, nos bons tempos do Araxá, até a que realmente foi a primeira: chamava-se Alição, fazia a vida na pobre Zona Boêmia de Santana dos Ferros. (DRUMMOND, 1991, p. 13).

Como se pode observar, o ideário comunista ou os sonhos revolucionários são insuficientes para apaziguar a angústia do contexto prisional. Sequer servem para entreter ou anular o tédio do cárcere. O caráter solene e austero de um estudo leninista é posto muito abaixo nas prioridades introspectivas do narrador/personagem. O que primeiro chama a atenção de Roberto Drummond, e o impele a uma reflexão, é a relação de companheirismo entre os aracnídeos e os presos políticos do mundo.

Seguida a reflexão sobre a aranha, o narrador parece encontrar verdadeiro alento, para a sua situação adversa, em reminiscências eróticas. Vê-se nessas lembranças certa nostalgia orgulhosa, pois o que se observa é uma pormenorizada descrição das mulheres amadas, que são catalogadas, na mente de Drummond, por habilidade e nome. Portanto, o erotismo embala e transcende o contexto claustrofóbico da prisão, mostrando que este não pode ser encarcerado jamais. E o narrador permanece, em condição reminescente, ainda ignorando a obra de Lenin, com as lembranças de sua primeira experiência sexual com a prostituta de Santana dos Ferros, cidade natal do autor/narrador, Alição:

ao me ver, com cara de menino, eu que enfrentei uma fila enorme até chegar diante dela, ali, na luz difusa de seu quarto (ela podia ser minha avó), foi tomada de súbita devoção e ordenou:

- Primeiro, menino, você ajoelha e reza uma ave-maria.

Obedeci. Depois, ela me puxou para a cama que gemia uma estranha canção e beijou meu rosto com seus lábios ásperos, que pareciam ter calos adquiridos no longo exercício da profissão; ainda deitado na cama da cela, esqueci Alição e torci inutilmente para um mosquito que, após tentar voar para a liberdade, caiu nas teias da aranha; então, percorri o corpo de pele muito branca de Maria Teresa, a

quem, na verdade, não amei, apenas a via trocar de roupa pela veneziana da janela da casa de Tia Çãozinha e Tia Ciana, em Santana dos Ferros. Quando o Camarada Dimas Perrin iniciou o debate sobre *Dois passos para frente, uma para trás*, eu recordava Neli, paixão dos anos de infância em cujas pernas eu aplicava injeção de água em Araxá. (DRUMMOND, 1991, p. 13-14).

As lembranças eróticas do narrador continuam ao mesmo tempo em que, supostamente, os colegas de militância rememoram trechos da obra de Lenin no silêncio da cela. A citação acima evidencia que o Partido Comunista não é única instituição que sofre com o imperativo iconoclástico do escritor pós-moderno em *Hilda Furacão*, mas a própria Igreja Católica, que tem uma das suas principais orações, destinada àquela que concebeu virgem e representa o casto papel da mulher no ocidente, entoadada pelos lábios “calejados” de uma prostituta que terá relações sexuais com um menor.

As reminiscências eróticas só são interrompidas por uma posterior observação do mosquito e novamente pela aranha, o que coloca o estudo comunista ainda mais abaixo nas prioridades reflexivas de Drummond em sua cela. Quando o Camarada Dimas Perrin finalmente decide principiar o debate, o narrador ainda se entretém com a lembrança de uma experiência, uma paixão que sequer se concretizou sexualmente. Portanto, todo o ideário político-ideológico, alicerçado no sonho revolucionário, é posto em segundo, ou terceiro plano, se se considera o inseto e o aracnídeo. O erótico, em *Hilda Furacão*, assume importância transcendente na dinâmica do enredo da narrativa e das personagens.

Outro episódio que bem distingue a militância comunista da erótica, sendo esta mais bem sucedida que aquela, é a da greve dos bancários. Em razão da campanha pela Cidade das Camélias, – projeto que almejava retirar as prostitutas e outros avessos da Zona Boêmia de Belo Horizonte para um local isolado e longe do centro – ou por temor de que a zona fosse acabar ou por incitação da propaganda contra, a procura pelos estabelecimentos da região crescem e fazem com que o preço de Hilda Furacão aumente devido a excessiva procura.

A consequência do aumento da tarifa de Hilda Furacão faz com que os seus clientes procurem outras maneiras de garantir um maior contágio

com o “Mal de Hilda” ou aquela experiência de saudosa continuidade advinda da relação com a cortesã. A alta do valor, portanto, impulsiona os bancários a entrarem em greve. A prostituta, por conseguinte, passa a ser confundida, pelos portais conservadores da época, com um membro do Partido Comunista. Como narra Drummond:

Houve quem visse nesse efeito do Mal de Hilda um "perigoso componente político e ideológico"; pois que, naqueles dias, os bancários entraram em greve e o pedido de aumento de 100% teve como justificativa, mais do que a carestia propriamente dita (o continuado aumento do pão, da carne, do leite), a circunstância muito especial de que o câmbio de Hilda Furacão tinha dobrado de preço; para explicar o fervor grevista dos bancários, contou muito mais o fato de vários deles estarem atacados pelo Mal de Hilda do que a força do Partido Comunista, cujas células dominavam todos os bancos. (DRUMMOND, 1991, p. 73)

Hilda Furacão, ainda que militasse por aqueles que habitualmente recebiam a atenção do Partido Comunista, não poderia ser colocada dentro da militância partidária de esquerda. Seria possível distinguir, de imediato, a postura moralizante da instituição em oposição ao caráter libertário e anárquico do erótico. O discurso conservador que une o partido à prostituta, o faz porque ambos representam uma ameaça às normas socialmente estabelecidas no sistema capitalista. Portanto, essa ação simbiótica, é um movimento que torna aquilo que deve ser combatido em uma coisa só, uma unificação dos adversários. Em *Hilda Furacão*, este movimento é encabeçado pelo núcleo conservador e religioso.

Conclusão

A narrativa de *Hilda Furacão* distingue bem as militâncias e os impulsos revolucionários que as move. O Partido Comunista é exposto e revelado em suas hipocrisias, especialmente no que comunga com a moral burguesa. Pela descrença na leitura marxista da história, Drummond não concebe a militância comunista como boa em uma leitura maniqueísta de sociedade. A esquerda não existe fora do sistema, é o que mostra o autor. E, enquanto importante instituição, terá desvelado os seus aspectos grandiosos pela iconoclastia cínica do escritor pós-moderno.

A militância erótica, por outro lado, se apresenta ao enredo como uma alternativa mais honesta e verdadeiramente grandiosa. O caráter revolucionário do erotismo está na subversão de todo o sistema, uma anulação do sujeito e da sociedade constituída na descontinuidade. A única pauta desta militância é a livre perpetuação do desejo e a sua força reside na abstração do impulso das vontades individuais. O que está prometido no universo simbólico do erotismo, com o “Mal de Hilda”, é um perpétuo retorno ao saudoso estado de continuidade, ainda que impossível pois, como afirma Bataille (2017): do universo contínuo, só se pode ter um vislumbre.

Inegavelmente, em *Hilda Furacão*, o poder advindo do erotismo se faz mais eficaz na resistência ao cenário repressor, porque através do “Mal de Hilda” a prostituta consegue organizar uma greve dos bancários que, como pauta, pediam 100% de aumento – êxito que o Partido Comunista não conseguiu efetuar em sua militância histórica nesse meio – e fazer com que os vereadores votassem contra o projeto da Cidade das Camélias, beneficiando as prostitutas e outros avessos que viviam na Zona Boêmia de Belo Horizonte. Mas o final da obra une ficção e realidade no espectro da desesperança pós-moderna, pois em 1º abril de 1964, enquanto Hilda Furacão vai embora para a Argentina, instaura-se uma ditadura que durará 21 anos.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DRUMMOND, Roberto. **Hilda Furacão**. 4ªed. São Paulo: Siciliano, 1991.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. **Narciso no labirinto de espelhos**: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond. 1ªed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

Maria Madalena e Lilith: o corpo feminino em José Saramago

Janyele Gadelha de Lima¹⁷

Introdução

Nascido em 16 de novembro de 1922, em Azinhaga, Portugal, José de Sousa Saramago é o único ganhador do prêmio Nobel de Literatura em Língua Portuguesa, o que nos aponta para a grandiosidade e relevância que sua obra ocupa em nosso cenário literário. Tendo se aventurado nos diversos gêneros como poesia, crônica, conto, literatura de viagem, teatro, literatura infantojuvenil, é no romance, porém, que se encontra, segundo uma pesquisa realiza por Junior (2017), o maior interesse dos estudiosos e da crítica pelo autor. Podemos sugerir vários motivos para o preterimento a esse gênero: como a sua famosa escrita saramaguiana que foge às regras sintáticas de pontuação para dar uma maior proximidade à oralidade; ou também o fato de que alguns de seus livros abordam temas históricos de Portugal, dotados seja de um viés fantástico ou de uma nova visão para tais acontecimentos; outro motivo pode ser as construções alegóricas que o autor lança mão a fim de criticar uma sociedade alienada; ou também pelo seu gosto de recontar, em espécie de paródias, com um toque de crítica e ironia, histórias já conhecidas, como aquelas que estão consagradas há séculos na tradição cristã dentro da bíblia.

Foi baseado nesse último ponto que, em 1991, Saramago escreveu *O evangelho segundo Jesus Cristo*, livro em que decide recontar a vida do filho de Deus. Interessante ressaltar que teremos uma nova versão da história de Jesus sendo contada por um ateu, já que era assim que o autor se considerava, logo, é de imaginar que alguns pontos polêmicos pudessem surgir a partir de tal reescritura. O evangelho de Saramago rompe com a

17 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: janyeleg@gmail.com.

visão tradicional cristã desde o princípio, uma vez que, para nosso autor, Jesus é concebido como qualquer outro ser humano, a partir de uma relação sexual entre seus pais, no caso, Maria e José. Além disso, outras coisas se apresentam contrárias ao que encontramos na bíblia, Jesus, por exemplo, encontra Maria de Magdala¹⁸, ou Maria Madalena, uma prostituta que o ajuda a curar umas feridas dos pés, mas que, para além do ato de solidariedade, logo se apaixonam e vivem um intenso e erótico romance.

Diante disso, podemos imaginar que a recepção de tal livro possa ter gerado uma série de burburinhos e represálias em um país de origem fortemente católica. Assim, a obra foi censurada pelo governo, visto como uma heresia por setores religiosos, e o autor foi excluído da lista de candidatos ao Prêmio Literário Europeu, o que fez com que, pesaroso, Saramago decidisse por se exilar em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, na Espanha.

Tal desgosto não impede, porém, de, em 2009, Saramago repetir a dose, e publicar *Caim*, agora uma nova versão do antigo testamento. Temos neste novo livro um Deus criando um jardim com seu primeiro homem e mulher (Adão e Eva), seus primeiros filhos (Caim e Abel) e o primeiro caso de assassinato (Caim matando seu irmão Abel por ciúme e inveja). Deus permite que Caim viva apesar do crime que cometeu, porém seguirá em uma jornada pelo mundo com uma mancha em seu rosto que o acusará sempre do que fez, mas que não permitirá que ninguém o faça mal.

Caim começa, então, sua jornada vagando sem destino e é justamente nesse ponto que começam os elementos de cunho fantásticos dessa obra. Caim viaja no tempo, vai do presente ao passado, do passado ao seu passado anterior, e de lá para o futuro. Nessas viagens depara-se com as grandes histórias bíblicas, sempre contadas com novas perspectivas, sob olhares críticos e, muitas vezes, com outros finais: nosso protagonista presencia o momento em que Abraão leva seu filho Isaac para o sacrifício, vê a torre de Babel, bem como a queima das cidades de Somoda e Gomorra, além do grande dilúvio. Em uma dessas paradas, Caim conhece Lilith, uma mulher poderosa e sedutora com quem vive uma ardente

18 Saramago a descreve como Maria de Magdala pelo fato de Jesus a ter encontrado na cidade de Magdala, mas nos referiremos a ela por Maria Madalena, já que é mais conhecida assim.

relação e com quem gera um filho, Enoch, Interessante pensar que Lilith teria sido, segundo as lendas, a primeira mulher criada por Deus, mas que, por não aceitar ser submissa ao homem, fugiu do paraíso e tornou-se um demônio. Foi essa figura que Saramago deu espaço e palco em sua obra.

Percebemos pelo enredo das duas obras citadas acima que Saramago faz uma espécie de paródia do texto bíblico, e, mais do que isso, que faz uso de um elemento que até, então, não encontrava lugar em seu texto original: o erotismo. Jesus, como nos apresenta a bíblia, nunca respondeu às vontades e aos desejos da carne, não teve amantes ou esposa, era metade homem e metade divino. Mas no evangelho de Saramago, Jesus não só perde a virgindade, como se entrega completamente para uma prostituta e com ela decide viver um relacionamento. Na obra *Caim*, são muitas as passagens em que o autor coloca esse novo elemento em foco, principalmente na relação entre o personagem principal com Lilith. Neste outro romance, Saramago não só reescreve os fatos bíblicos, como dá voz a uma personagem que foi perdendo seu lugar e sofrendo um certo apagamento nas bíblias cristãs¹⁹. A Lilith de Saramago é dotada de uma força e um poder, que ao lado de sua sexualidade e de seu erotismo acentuado, a empoderam.

Interessante pensar antes de tudo que a polêmica gerada na publicação dos dois livros deve-se ao fato de que a sociedade não aceitava a união que o autor fez entre dois pólos que para ela era impossível de estarem juntos: o erótico e o sagrado. Pensando em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), por exemplo, Jesus como ser divino não poderia jamais ceder aos instintos e desejos carnis, não poderia cair nas tentações sexuais do corpo de uma mulher. Se fosse um homem comum, tudo bem, mas sendo Jesus Cristo, o filho eleito de Deus, não era coerente que a sexualidade ali estivesse. Por isso, ao incluir o erotismo em seu romance, a obra tornou-se obscena aos olhos desse público, sobre isso Bataille (2017, p. 243) já nos ressaltava:

19 Ainda é possível encontrar bíblias que citem Lilith como a primeira mulher criada por Deus, porém, a grande maioria, com o tempo, foi apagando sua figura e fazendo referência a ela principalmente com expressões como: espírito maligno.

O homem nunca conseguiu excluir a sexualidade, a não ser de uma maneira superficial ou por falta de vigor individual. Mesmo santos têm ao menos tentações. Nada podemos fazer além de reservar domínios em que a atividade sexual não possa entrar. Assim, há lugares, circunstâncias, pessoas reservadas: todos os aspectos da sexualidade são obscenos nesses lugares, nessas circunstâncias, ou em relação a essas pessoas.

Dessa maneira, fica claro que há lugares em que o erotismo não pode entrar, ou se entra, não é visto com bons olhos, o que acontece justamente com o evangelho de Saramago. O sexo entre dois seres é algo comum, aceitável, mas quando está no domínio de santos e divindades ultrapassa qualquer nível de normalidade e entra na obscenidade que não poderá ser permitida. Além disso, Saramago retira um dos pontos essenciais para a divinização de Jesus Cristo ao inserir o elemento sexual mostrando, assim, essa impossibilidade de coexistência entre os pólos, pois ao excluir a concepção de Jesus segundo a bíblia, sem sexo, tornando Jesus diferente de todos os homens, pois nasceu de uma virgem a partir da concepção pelo Espírito Santo, e, por outro lado, inserindo em sua obra, a concepção por vias sexuais, em que todos os corpos desejam, todos os homens reproduzem e nascem de maneira igual, a partir da relação sexual entre um homem e uma mulher, o autor quebra e rompe com esses paradigmas preestabelecidos colocando os dois pólos em reflexão. Dessa forma, entende-se a origem da recepção e as críticas negativas que a obra teve, principalmente dos setores religiosos, pois Saramago rompe com certos códigos que foram propagados durante séculos pela tradição cristã.

É justamente nessa transgressão que o autor faz, de dar voz, luz e foco para uma prostituta e uma expulsa do paraíso, e de trazer para o meio sagrado o erótico, que encontraremos o objetivo de nosso trabalho, isto é, a análise da sexualidade e do erotismo de duas personagens femininas de cada uma das obras: Maria Madalena e Lilith, respectivamente.

Maria Madalena

Retomando o objetivo de nosso estudo, que é a análise da personagem feminina Maria Madalena, bem como sua relação com sua sexualidade e com seu corpo e de que maneira isso irá refletir na forma

como a sociedade irá tratá-la, começemos pelo momento em que sua moradia é apresentada na obra. Jesus, em suas andanças, estava a caminho de Nazaré, mas seus pés, devido a tanto chão andado, estavam em feridas, foi quando, decidindo parar naquela cidade de Magdala em busca de ajuda, encontrou uma casa.

Quis, porém, o destino que, passando ele pela cidade de Magdala, se lhe rebentasse ali, do pé, uma ferida que andava retinente em sarar, e em tal jeito que parecia o sangue não querer estancar-se. Também quis o destino que o perigoso acidente tivesse ocorrido à saída da cidade de Magdala, mesmo em frente, por assim dizer à porta, de uma casa que ali havia, afastada das outras, como se não quisesse aproximar-se delas, ou elas a repelisses. (SARAMAGO, 2017, p. 275)

A partir da descrição da residência de Maria Madalena já podemos inferir que algo acontece para que ela more no fim da cidade, quase que como já expulsa, e em uma casa isolada que passa a sensação, para quem olha, de que ela está sendo repelida por toda a cidade. Seguindo a leitura, Jesus bate à porta, a mulher vem e o convida a entrar pra tratar-lhe dos pés. É, então, que Jesus e os leitores compreendem qual motivo de tamanha repressão da cidade para com ela.

Está desconfiado de que a mulher é uma prostituta, não por particular habilidade sua em adivinhar profissões à primeira vista, ainda não há muitos dias ele próprio poderia ter sido identificado pelo cheiro a gado cabrum que tresandava, e agora todos dirão, É pescador, foi-se aquele cheiro, outro veio, que não tresandava menos. A mulher cheira a perfume, mas Jesus apesar da sua inocência, que não é ignorância, pois não, lhe faltaram ocasiões de ver como procediam bodes e carneiros, tem bom senso que chegue para considerar que cheirar bem do corpo não é razão suficiente para afirmar que uma mulher é prostituta. Na verdade, uma prostituta deveria era cheirar ao que frequenta, a homem, como o cabreiro cheira a cabra e o pescador a peixe, mas, talvez, sabe-se lá, essas mulheres se perfumem tanto justamente por quererem esconder, disfarçar ou, mesmo, esquecer o cheiro do homem. (SARAMAGO, 2017, p. 276-277)

Ao sabermos que Maria Madalena é prostituta podemos retornar ao que Bataille (2017, p. 160) nos afirma que “a prostituta de baixo nível está no último grau do rebaixamento. Mesmo sem vergonha, ela pode ter

consciência de viver como os porcos”. Nesse fragmento podemos observar a que ponto a prostituição é vista em uma sociedade, a que nível a mulher é colocada e como é taxada. Excluída de sua cidade, tratada como animal que se enxota quando incomoda, a prostituta vive dessa maneira apenas por ter utilizado seu corpo de uma maneira que não consideravam como a correta e permitida pelos códigos.

Maria Madalena se portava com as características descritas no *Malleus Maleficarum*²⁰ que eram consideradas como perigosas do sexo feminino, isto é, que poderiam levar o homem à perdição, e no caso de Madalena “não havia dúvida, a túnica, mesmo para um leigo, era de prostituta, o corpo de bailarina, o riso de mulher leviana” (SARAMAGO, 2017, p. 277). Madalena tinha tudo que o patriarcalismo repudiava na mulher: roupas que pudessem marcar seu corpo, um corpo esbelto que pode usar a dança para seduzir o homem, e um sorriso que busca provocar, além, é claro, de ter uma sexualidade aflorada e ser prostituta. Maria Madalena ia contra os preceitos do meio patriarcal e aproximava-se do obscuro e demoníaco, uma vez que se acreditava que “a espontaneidade natural, a sexualidade, os desejos da carne, a mulher e o feminino, a dança e o jogo, tudo isso passa a ser poder do adversário, Dionísio transformado em Diabo” (WHITMONT, 1991, p. 103).

E como estamos lidando com uma sociedade patriarcal, em que segundo Whitmont (1991) há uma modificação de uma estrutura social ginecolátrica para uma patriarcal, temos, assim, uma mudança também de pensamentos e posturas, em que três elementos serão rejeitados e desvalorizados nessa fase do patriarcalismo, estamos falando: “(a) da divindade feminina (consequentemente, dos valores femininos); (b) dos impulsos naturais; (c) das emoções e dos desejos espontâneos” (WHITMONT, 1991, p. 88). Assim, a mulher deveria reprimir toda a sua essência, natureza, interioridade e emoção, não poderia agir segundo seus instintos e desejos, mas sim, segundo aquilo que o patriarcado considerava como o correto.

Jesus, filho desse contexto patriarcal, ciente da postura que Maria Madalena estava tendo, logo começa a pensar que está caindo em

20 Livro publicado na Alemanha, no século XV, pelos teólogos e inquisidores Sprenger e Kramer, que instituíam uma verdadeira caça às bruxas.

tentação, que tais atitudes são incoerentes com os preceitos em que fora criado, pois Maria Madalena age com sua espontaneidade, brinca com seu corpo e não reprime sua sexualidade, isto é, não a utiliza apenas da maneira como rege os códigos, mas do modo como ela considera conveniente para ela mesma. Notando isso, Jesus mostra-se preocupado diante de uma mulher transgressora.

Jesus, em aflição, pediu à sua memória que o socorresse com algumas apropriadas máximas do seu célebre homónimo e autor, Jesus, filho de Sira, e a memória serviu-o bem, murmurando-lhe discretamente, do lado de dentro do ouvido, Foge do encontro duma mulher leviana, para não caíres nas suas ciladas e logo, Não andes muito com uma bailarina, não suceda que pereças por causa dos seus encantos, e finalmente, Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas a ti e aos teus haveres [...] (SARAMAGO, 2017, p. 277)

Porém, Maria Madalena cuida tão bem dos ferimentos de Jesus e o trata tão zelosamente que tais questões parecem ser esquecidas ou sem importância. É nesse momento que a imagem de prostituta vai sendo desconstruída na obra, um exemplo disso é o fato de que muito se relaciona a imagem de sujeira e miséria com a prostituição, mas ao reverso disso, Maria Madalena tinha uma casa muito bela, arrumada, em nada parecida com o lugar de imundície que comumente relegam como local das prostitutas: “Jesus olhou em redor o pátio, surpreendido porque em sua vida nunca vira nada tão limpo e arrumado” (SARAMAGO, 2017, p. 276). Tal fato já vai quebrando a imagem que ele próprio tinha do que seria esse tipo de mulher, o que facilitou essa abertura maior para que pudesse conhecê-la. Até que finalmente se deixa levar também por seus desejos sexuais e perde com ela a sua virgindade.

Aprende o teu corpo, e ele aí o tinha, o seu corpo, tenso, duro, erecto, e sobre ele estava, nua e magnífica, Maria de Magdala, que dizia, Calma, não te preocupes, não te movas, deixa que eu trate de ti, então sentiu que uma parte do seu corpo, essa, se sumira no corpo dela, que um anel de fogo o rodeava, indo e vindo, que um estremecimento o sacudia por dentro [...] era ele quem gritava, ao mesmo tempo que Maria, gemendo, deixava descair o seu corpo sobre o dele. (SARAMAGO, 2010, p. 281)

Jesus passa ainda uma semana na casa de Maria Madalena, tempo necessário tanto para curar suas feridas quanto para aprender mais sobre as artes sexuais que sua professora com tanta paciência lhe prometeu ensinar. Durante essa semana, Madalena não recebeu nenhum cliente, muitos vieram bater em sua porta, mas não atendeu nenhum, sua dedicação estava exclusiva para aquele aprendiz. Além disso, disse a Jesus que ficasse se quisesse, ou então ela iria com ele, e prostituta não mais seria. Mas Jesus precisava partir para Nazaré, e assim aconteceu.

No entanto, tempos depois, Jesus retorna, encontra a mesma casinha com a impressão de estar sendo repelida por toda a cidade e reencontra Madalena. A partir de então, os dois seguem juntos. Madalena vai com Jesus por suas peregrinações, torna-se sua mulher, embora sem casamento. Interessante pensar que os dois vivem em constante estado de transgressão, pois como nos salienta Bataille (2017) o casamento seria a transgressão sancionada do interdito, isto é, casando haveria a possibilidade de viver uma sexualidade lícita, mas nem a isso Jesus e Maria Madalena se rendem.

Tempos depois, quando estão de passagem por Magdala, descobrem que, quando deixaram a cidade, os habitantes destruíram sua casa. Finalmente conseguiram extinguir a prostituta de sua bela e pura cidade, o animal foi, enfim, enxotado.

Lilith

Já na obra *Caim* (2009) encontramos a personagem Lilith que faz referência a uma figura mitológica de mesmo nome que percorreu o imaginário de diversos povos, como os sumérios, babilônios, hebraicos, árabes, persas e outros. Em cada uma dessas culturas, o mito de Lilith teve transformações e perspectivas um pouco distintas, mas sua base foi sempre mantida: Lilith foi a mulher que não aceitou ser submissa a homem nenhum.

Mesmo se fazendo presente em diversos povos e culturas “a lenda de Lilith, primeira mulher de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística [da Bíblia] para aquela sacerdotal que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja”

(SICUTERI, 1985, p. 23). Assim, chegou uma das versões mais conhecidas, aquela em que Adão, cansado de viver sozinho no paraíso, pede a Deus por uma companhia. Lilith é, então, criada. Porém, durante o primeiro ato sexual, Lilith não aceita ter que ficar na posição abaixo de Adão e exigia que também ela tivesse direito ao gozo e ao prazer. Tendo seu pedido negado, e ao tomar consciência de que foi criada apenas para ser submissa a Adão, enfurecida, Lilith não aceita tal situação, sai do paraíso e se recusa a voltar, sendo transformada em demônio.

‘Nós dois somos iguais’ – disse Lilith antes de iniciar sua carreira endemoninhada – ‘uma vez que saímos do mesmo barro.’ Não obteve justiça nem foi atendida por Adão em suas necessidades, motivo pelo qual dessa disputa se originou a primeira cisão do laço matrimonial e as consequentes vinganças mútuas que acabaram por produzir crimes de sangue (ROBLES, 2006, p. 2).

É baseada nessa figura que temos a personagem com quem Caim se relacionará. No romance de Saramago, Lilith é destituída, aparentemente, dessa forma sobrenatural, mas mantém algumas marcas que são primordiais a essa aura mitológica: como a sexualidade e o poder. Lilith é a mulher que governa a cidade de Nod, o que já demonstra seu poder e autoridade. É casada com Noah, porém não conseguiu engravidar dele, o que faz com que o marido aceite calado as investidas sexuais que sua esposa faz com os homens que lhe agrada, já que Lilith tem uma sede sexual insaciável.

Podemos notar que as marcas do patriarcalismo, assim como no *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), também se mostram fortemente apresentadas em *Caim* (20199), exemplo disso ocorre quando Caim chega na cidade de Nod, que é conhecida como a terra dos errantes, e vai perguntar quem é o dono da cidade, a fim de ir procurar com ele algum trabalho.

E o senhor daqui, é quem, O senhor é senhora e o seu nome é lilith, Não tem marido, perguntou caim, Creio ter ouvido dizer que se chama noah, mas ela é quem governa o rebanho, disse o olheiro, e imediatamente anunciou, Aqui está a pisa do barro. (SARAMAGO, 2009, p. 49)

Ou seja, o fato de Caim perguntar pelo senhor da terra, e, depois de saber que quem governa é uma mulher e não um homem, e continuar a questionar se essa senhora não teria um marido, nos mostra como os preceitos de uma sociedade patriarcal são enraizados, uma vez que a figura de uma mulher tendo autoridade sobre toda uma cidade seria a última coisa a se imaginar e que chega ao ponto de causar certa surpresa.

Na cidade de Nod, Caim vai buscar trabalho como pisador de barro em um dos empreendimentos que pertencem a Lilith. Quando a encontra, pergunta a um rapaz quem é aquela mulher e é dessa maneira que Lilith é vista pela sociedade e apresentada aos leitores:

Regressaram ao palácio, desta vez pela parte edificada anterior à ampliação em curso, e aí viram num balcão uma mulher vestida com tudo o que devia ser o luxo do tempo e essa mulher, que à distância já parecera belíssima, olhava-os como absorta, como se não desse por eles, Quem é, perguntou Caim, É lilith, a dona do palácio e da cidade, oxalá não ponha os olhos em ti, Porquê, Contam-se coisas, Que coisas, Diz-se que é bruxa, capaz de endoidecer um homem com feitiços, Que feitiços, perguntou Caim, Não sei nem quero saber, não sou curioso, a mim basta-me ter visto por aí dois ou três homens que tiveram comércio carnal com ela, E quê, Uns infelizes que davam lástima, espectros, sombras do que haviam sido [...] (SARAMAGO, 2016, p. 51)

Interessante pensar que a imagem de Lilith passa a ser de uma feiticeira ou bruxa, e isso baseado no fato de seu poder e de sua sexualidade acentuada. O demoníaco e a bruxaria sempre estiveram intimamente ligados ao gênero feminino, uma vez que, segundo se pensava, as mulheres seriam mais conectadas com instintos e a natureza, enquanto os homens com o lado mais racional. Tanto é que o *Malleus Maleficarum* instituía primordialmente uma perseguição ao gênero feminino como o predominante ligado as artes da bruxaria:

O *Malleus* é dirigido principalmente às bruxas. Seu texto é alimentado pelo ódio à mulher, pela misoginia, em função da qual são atribuídas a ela características desabonadoras, amealhadas enciclopedicamente e interpretadas como conotações machistas, as mais pejorativas, na primeira parte do livro, para justificar as práticas terríveis prescritas na terceira parte: 'A razão natural para isto é que ela é mais carnal que o homem, como fica claro pelas inúmeras

abominações carnavais que pratica. Deve-se notar que houve um defeito na fabricação da primeira mulher, pois ela foi formada por uma costela de peito de homem, que é torta. Devido a esse defeito, ela é um animal imperfeito que engana sempre.’ (Malleus, Parte I Questão 6) (BYINGTON, 2009, p. 34)

Dessa forma, o fato de uma mulher ter todo o poder de uma cidade, ter uma necessidade insaciável por sexo, buscar vários parceiros sexuais, mesmo sendo casada, e conseguir todos os homens que deseja, só poderia ter uma justificativa: ser uma bruxa.

Uma mulher numa sociedade patriarcal, como vimos anteriormente em Whitmont (1991), deveria reprimir seus desejos, instintos e espontaneidades, em vez de libertá-los e exibi-los para toda a sociedade. Mas Lilith não reprime nenhum desejo, assim, quando põe os olhos em Caim gosta do que vê e deseja que ele vá a seu palácio. Chegando lá, as servas de Lilith o esperavam para banhá-lo antes do seu encontro com Lilith. O banho já apresenta a atmosfera erótica do palácio, e Caim, pela primeira vez ejacula:

O contacto insistente e minucioso das mãos das mulheres provocou-lhe uma ereção que não pode reprimir [...]. O resultado, vistas as circunstâncias, era mais do que previsível, o homem ejaculou de repente, em jorros sucessivos que, ajoelhadas como estavam, as escravas receberam na cara e na boca. (SARAMAGO, 2016, p. 54)

As servas de Lilith funcionam como condutoras da relação sexual que logo haverá entre Lilith e Caim. Elas são signos de transgressão, riem, brincam com o pênis de Caim, e engolem seu sêmem, ou seja, estão totalmente livres de qualquer código de conduta, agem mediante seus instintos e desejos. Após esse primeiro contato sexual, Caim é, então, levado à Lilith.

O sexo entre Lilith e Caim é completamente o oposto do que seria o proposto por Deus entre ela e Adão. Por ser a primeira vez de Caim, e por não ter amarras nessas questões, Lilith toma as rédeas do ato sexual, é ela que com uma palavra rege toda a cena: “entra”. Não é mais uma mulher submissa, é uma mulher que faz do homem quase uma espécie de presa a ser dominada e devorada, pois “lilith, quando finalmente abrir as pernas

para se deixar penetrar, não estará a entregar-se, mas sim a tratar de devorar o homem a quem disse, Entra”. (SARAMAGO, 2016, p. 59). Caim é seu amante, mas é antes de tudo seu servo que recebe uma ordem de sua senhora, e que está ali para servi-la como pode:

caim já entrou, já dormiu na cama de lilith, e por mais incrível que nos pareça, foi a sua própria falta de experiência de sexo que o impediu de se afogar no vórtice de luxúria que num só instante arrebatou a mulher e a fez voar e gritar como possessa. Rangia os dentes, mordida a almofada, logo o ombro do homem, cujo sangue sorveu. Aplicado, caim esforçava-se sobre o corpo dela, perplexos por aqueles desgarrs de movimentos e vozes, mas, ao mesmo tempo, um outro caim que não era ele observava o quadro com curiosidade, quase com frieza, a agitação irreprimível dos membros, as contorções do corpo dela e do seu próprio corpo, as posturas que a cópula, ela mesma solicitava ou impunha, até ao acme dos orgasmos. (SARAMAGO, 2009, p. 60)

Se um dia uma mulher foi submissa no sexo, não foi Lilith, é ela que comanda todos os atos, Caim obedece seu ritmo, deixa-se estar onde precisa estar e faz o necessário para satisfazer os desejos de sua senhora, que tem uma fome sexual voraz e orgástica. Se o patriarcalismo vinha pregar que a mulher deveria reprimir seus desejos, se fazer presente no sexo apenas para satisfazer seu homem e procriar, Lilith vem mostrar que a mulher devia satisfazer a si mesma, liberar seus desejos até mesmo com ranger de dentes.

Lilith destrói os discursos segregadores, em que só os homens tinham direito ao prazer e ao gozo. Lilith permite que a mulher fale sobre sexo abertamente, sobre suas ânsias sexuais, que brinque, se divirta, que até possa ranger os dentes em seu momento orgástico, dessa maneira, Lilith é a personificação de uma sexualidade sem condicionamentos patriarcais. Por isso é a senhora da terra de Nod, da terra dos errantes, da terra onde não falta transgressão.

Lilith ainda não havia conseguido engravidar de Noah, e por isso o marido ainda aceitava essas aventuras de sua esposa, pois também tinha vergonha do fato de não conseguir procriar, ou seja, sua masculinidade estava ferida, assim, se a mulher engravidasse, mesmo que de qualquer homem, Noah poderia dizer que era seu, e sua virilidade estaria a salvo.

Além disso, o esposo não parecia ser o mais eficiente para saciar sua mulher na cama, o que a dava ainda mais motivos para que ela procurasse formas de suprimir seus desejos.

Marido consentidor como os que mais o tem sido, noah, e, todo o tempo, como é costume dizer-se, de vida em comum, havia sido incapaz de fazer um filho à mulher [...], viria a tornar-se cómoda maneira de viver, só perturbada pelas raríssimas vezes em que lilith, movida pelo que imaginamos ser a tão falada compaixão feminina, decidia ir ao quarto do marido para um fugaz e insatisfatório contacto que a nenhum dos dois comprometia, nem a ele para exigir mais do que lhe era dado, nem a ela para lhe reconhecer esse direito. Nunca, porém, lilith permitiu a noah que entrasse no seu quarto. (SARAMAGO, 2011, p. 61).

Percebemos, dessa forma, que Lilith não iria se submeter à vida toda a um homem que não era capaz de lhe satisfazer, uma vez que seus instintos e desejos eram, para ela, primordiais e precisavam ser saciados como o de qualquer outra pessoa, independente do gênero. E foi Caim, que além de suprir sua sede por sexo (pois diz que se ele ficar manda embora todos os seus amantes), conseguiu engravidar Lilith. Nasce, então, Enoch, filho esse que Caim só verá quando o menino completar quase dez anos, pois embora a vida seja boa no palácio com Lilith, não pode ficar, pois precisa continuar com sua jornada de caminhante.

Notamos que Lilith governa não só a cidade, mas seu próprio corpo, pois é ela quem dá ou não permissão, quem decide quem entra ou não em si, e não os costumes, preceitos ou regras sociais. Lilith domina uma cidade, domina o sexo, domina seu corpo. E os homens, principalmente os homens, têm medo desse poder todo nas mãos de uma mulher, por isso a consideram uma bruxa, porque é fácil e justificável temer uma bruxa.

Lilith, nessa ânsia de não aceitar ser submissa, passa uma mensagem que vem se propagando dos tempos mais antigos até hoje, “eu sou todas as mulheres, os nomes delas são meus, disse lilith” (SARAMAGO, 2011, p. 126). Lilith se apresenta quase como que a personificação do gênero feminino, de como a mulher deveria ser com seu próprio corpo, como deveria lidar com sua vida e com seu poder, ser dona de tudo o que puder e ter sempre a boca aberta para dizer “entre” ou “saia”, e não se calar diante daqueles que buscam amordaçá-las.

Por fim, é interessante tomar cuidado para não cair no equívoco de considerar Lilith como uma feminista, inclusive como uma das primeiras a que temos memória, pois, precisamos reconhecer que não é bem isso que ela prega. Lilith não busca essa horizontalidade entre gêneros que o feminismo almeja, mas ao contrário, ela rebaixa o sexo masculino, coloca-o na posição de submisso e a mulher na posição de soberana, é, assim, uma verdadeira inversão de papéis que Lilith prega.

As mulheres saramaguianas

Saramago nunca teve receio em ousar nas personagens femininas, sempre foram fortes e marcantes, e pudemos ter um exemplo disso por meio de Maria Madalena e Lilith, mas podemos citar muitas outras, como Blimunda, de *Memorial do Convento* (1982), Joana Carda e Maria Guavaira de *A jangada de pedra* (1986), a mulher do cego, de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e muitas outras. Mas o que essas mulheres saramaguianas têm em comum? O fato de serem mulheres que não se deixaram reger por ordens sociais estabelecidas, pelo contrário, são mulheres ressignificadas em seu tempo, que rompem com tradicionalismos, com códigos, com preceitos, que desobedecem; mulheres que seguem seus instintos, que lutam e até matam, que não são sexo frágil, fazem do homem o frágil, não precisam dele, valem por si; são mulheres inteligentíssimas, mas que também são emoção; são as consideradas pecadoras e transgressoras que Saramago dá voz e coloca como protagonistas da sua tessitura narrativa.

É assim que acontece com as duas personagens femininas das obras aqui analisadas, ao fazer uma espécie de paródia do evangelho, o autor poderia optar por Jesus se relacionar com qualquer personagem, mas foi logo com a prostituta que isso aconteceu, o que é de grande relevância dentro da obra. Caim viaja no tempo por diversas vezes, encontra inúmeras mulheres, mas é justamente com aquela que faz referência à que foi expulsa do paraíso que ele vive seu caso amoroso. Porém é relevante pensar como essas duas mulheres foram taxadas em seu meio simplesmente pela maneira como decidiram tratar do seu corpo e de sua sexualidade.

Primeiro, Maria Madalena, uma prostituta. Podemos inferir que a escolha dessa profissão deveu-se ao fato de condições financeiras, pois não há relatos de que ela tivesse família ou algo que a pudesse sustentar, tanto é que assim que Jesus a chama para ir viver com ele, ela abandona a vida de prostituta. Bataille (2017) nos confirma tal relação entre a prostituição e a condição financeira quando retoma que a origem da decadência das prostitutas está ligada com sua condição de miséria. Tal fato nos mostra que o corpo foi o meio utilizado para sobrevivência, e que quando não foi mais necessário, parou de utilizá-lo com esse fim. Já Lilith, dorme com vários homens a fim de satisfazer seus desejos e anseios sexuais. Não é por questão de sobrevivência financeira, mas de sobrevivência como mulher, com sua natureza interior, com seus desejos.

Porém, como Maria Madalena não tinha família que a ajudasse, que a protegesse, alguém por ela, era tratada como uma escória da sociedade. Vivia excluída, no fim da cidade, afastada de todos, como se morar perto dela pudesse significar pegar uma doença contagiosa. Ao se mudar, destroem sua casa e o que um dia ela ali construiu. É o rebaixamento humano. Enquanto Lilith, por governar a cidade, não poderia ser tratada mal, não poderia ser desrespeitada, era a senhora de todos, então, na falta de outra justificativa, foi considerada bruxa, afinal só com poderes sobrenaturais para uma mulher conseguir atrair para si tanto poder e que tivesse tanta libido.

Observamos que a sociedade taxou essas mulheres mediante a forma como lidaram com seus corpos e com sua sexualidade. A que deitava com todos, mas que era pobre, poderia ser rechaçada, excluída, e poderíamos jogar pedras e queimar sua casa, mas aquela que tem poder, que governa nossa cidade, que paga nosso salário, devemos temer, pois somente algo de outro mundo justificaria tamanha autoridade e erotismo em uma mulher, então, seria prudente não mexer com ela, a fim de não sofrer consequências sobrenaturais.

Conclusão

A proposta de Saramago de apresentar a seus leitores versões variadas daquelas consagradas na bíblia nos rendem muitas reflexões e

estudos. Detemo-nos em nossa pesquisa na questão do feminino, que sempre ganha um espaço muito relevante na produção literária do autor, mas em particular no que diz respeito ao erotismo e a relação que a mulher estabelece entre seu corpo e sua sexualidade a partir dos preceitos sociais em que está inserida, pois é essa sociedade que está pronta para encurralá-la.

Depois de expor rapidamente cada uma das obras, e de analisar as personagens selecionadas, podemos constatar que Saramago não teve medo de transgredir nenhum código imposto, seja ele social ou, e principalmente, religioso, uma vez que, como nos salienta Bataille (2017) o sexo é um interdito, mesmo que não nos lembremos exatamente quando começou, a interdição sobre o sexo, existente de maneira global, parece sempre haver existido, logo a atividade sexual, ou tudo que seja ligado a ela, é essencialmente uma transgressão. Ademais, ainda de acordo com Bataille (2017), o interdito e a transgressão são dois termos inconciliáveis, porém, não se negam, ou seja, quando Saramago transgredir esse interdito sexual ele não o nega, pelo contrário, ele o supera, pois é só quando deixamos de ser submissos desses interditos que nos pregam que, enfim, tomamos consciência deles.

Ou seja, é a partir da transgressão, do modo como Madalena e Lilith rompem com os interditos e seguem seus instintos, necessidades e vontades, que se tornam conscientes da sociedade e dos preceitos que a elas são instaurados. Por isso, Maria Madalena é repelida por toda a cidade, por isso Lilith é temida e considerada bruxa, e ambas sabem o motivo disso, pois a partir do momento que quebram a suposta ordem imposta elas desestabilizam a todos e que se tornam conscientes, e tornam os outros também conscientes, da existência de certas normas que regem o meio em que vivem.

A partir de Maria Madalena e Lilith pudemos notar como a forma que uma mulher decide tratar seu próprio corpo, bem como dar voz e atender às suas necessidades e desejos sexuais, podem atormentar e gerar conflitos sociais. A transição de uma sociedade ginecolátrica para uma patriarcal foi muito penosa para com as mulheres, tirou delas o que de mais natural tinha, os seus anseios, instintos e desejos. Fingir que não existem e viver apenas para saciar os do gênero oposto é um crime e uma crueldade

sem precedentes em nossa história. Com essas personagens, Saramago vem nos alertar que é possível sim romper com tais códigos que foram impostos, mas que não são imprescindíveis a serem obedecidos.

Madalena nos ensina a usar nosso corpo da forma que melhor puder nos servir. Lilith nos mostra como gritar, como libertar nossas vontades e não aceitarmos a posição de submissão. Ser taxada de prostituta ou bruxa, e sofrer os preconceitos de tais denominações, é um preço que ainda se paga pela escolha de viver livre com sua sexualidade, mas quem sabe, e torcemos por isso, um dia ele deixe de existir.

Referências

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BYINGTON, C. Prefácio. In: KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum. O martelo das feiticeiras**. 20 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2009.

DIAS, B. O erotismo e a libertação feminina no evangelho de Saramago. **Letras Escreve**, Macapá, v. 7, n. 4, 2º semestre, 2017.

JUNIOR, J. **Imagem, imaginação e esclarecimento em Saramago**: pregação aos que não creem no que veem e creem no que não veem. 2017. 69f. Relatório de Pesquisa (Pós-Doutorado)- Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. São Paulo: Aleph, 2006.

SARAMAGO, J. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras: 2017.

SARAMAGO, J. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

WHITMONT, Edward. **Retorno da deusa**. São Paulo: Summus, 1991.

Os filhos de Zeus ou a herança patriarcal em *O herói devolvido* (2000), de Marcelo Mirisola

Ilca Andréa Barroso de Carvalho²¹

Nos domínios de Zeus

Na mitologia grega, Zeus é considerado o pai dos deuses e exercia autoridade sobre eles e sobre os que estavam sujeitos à morte. Era o soberano do Monte Olimpo e foi concebido, ao longo do tempo, como protótipo de virilidade em razão de seus inúmeros envolvimento amorosos com deusas e mortais, jamais aceitando uma resposta negativa daquelas que desejava. Mais tarde, esse pensamento foi desenvolvido como uma representação do potencial masculino, o qual não admite contestação por parte daqueles a que julgavam estar abaixo de sua vontade. Apesar de esse ainda ser o pensamento vigente, há resistência nos discursos e ações dos que não acreditam que o poder está destinado apenas aos que, socialmente, foram eleitos por convenção. Com essa recusa, os descendentes de Zeus, na tentativa de manter o que foi estabelecido, acirram seus desejos e os ampliam nas mais diversas situações do cotidiano, seja na realidade ou na ficção.

Não é preciso muito esforço para perceber que existe, na literatura brasileira contemporânea, uma tendência que retrata as vivências e os dramas do cotidiano. Assim, não raro, personagens são inseridas em situações comuns e se fazem presentes na prosa de escritores como Marcelino Freire, Marçal Aquino e Marcelo Mirisola. Nessa perspectiva, temas como violência, exclusão, racismo, machismo e loucura constituem um amplo material de estudo para quem deseja pesquisar e compreender a atual sociedade brasileira através de textos literários. Não obstante, incide, sobre este trabalho, a análise de alguns contos do livro *O herói*

21 Mestranda em Letras (Literatura Comparada) pela UFC. E-mail: ilcamcc@hotmail.com.

devolvido, de Marcelo Mirisola, o que constitui apenas uma pequena mostra da maioria dos contos nessa obra.

Narrados em primeira pessoa, em situações cotidianas atuais, tais contos, por meio de uma linguagem crua e de enredos ásperos, denunciam ações que desprezam, de uma forma geral, a sexualidade das pessoas que vivem, na maioria das tramas, à margem da sociedade – prostitutas, homossexuais, ambulantes. Em oposição ao herói romântico, que se apresenta nobremente à sociedade, os heróis de Mirisola mostram-se confusos, solitários e incapazes de estabelecer um vínculo afetivo com as demais personagens que com eles dividem a cena. Assim, homens, mulheres, homossexuais e até adolescentes não são poupados do escárnio e do desprezo dos narradores protagonistas. Dentre estes citados, faz-se, aqui, a referência aos elementos femininos das narrativas, por serem estes os que mais dividem com os protagonistas os enredos na obra.

O herói devolvido traz como epígrafe uma citação de Luciano de Samósata presente em seu *Diálogo dos mortos*:

Hermes:

– A Helena é esse crânio aí.

Menipo:

– Então, foi por essa coisa que se equipararam mil navios, vindos de todas as regiões da Hélade? Foi por ela que sucumbiram tantos gregos e bárbaros, e que tantas cidades foram devastadas? (MIRISOLA, 2000, p. 9).

A maneira como Helena é citada no texto de Samósata mostra que o feminino, independentemente de seus atributos, era objeto de desprezo dos homens desde os tempos mais antigos. Ao usar esse diálogo como epígrafe, Marcelo Mirisola denuncia o tratamento dispensado às mulheres ao longo do tempo e prenuncia, em seu livro, que esse tratamento não mudou, que está longe de ser modificado e que as mulheres têm relevância em seus textos.

Os filhos de Zeus

A maioria dos contos de *O herói devolvido* apresenta protagonistas masculinos heteronormativos e solitários, apesar de sempre haver uma

referência feminina nas tramas. Reflexo de uma sociedade machista, misógina e preconceituosa, os protagonistas estudados destacam-se pela maneira como tratam suas companheiras de enredo, sem o menor apreço por sua sexualidade, o que evoca uma constância, uma repetição de procedimento, um *modus operandi*. Para tanto, todos fazem uso da variante informal da linguagem por meio de palavras nada convencionais e estranhas à literatura canônica, quando se referem ao corpo feminino em geral e, especialmente, à sua genitália. Apesar disso, esses narradores estão longe de pertencerem à mesma classe social da maioria das mulheres nos contos, vez que, muitas vezes, o pensamento deles se distancia do enredo principal, envolvendo o leitor em seu próprio devaneio, que, quase sempre, apresenta-se por intermédio de um conhecimento intelectualizado, alheio ao entendimento de suas parceiras. A constância dessas ações sempre ocorre mediante a impossibilidade de uma não correspondência imediata de realização do desejo desses protagonistas. Nessa perspectiva, tem-se uma figura masculina que, num jogo de conquista ou em meio a uma relação em andamento, angustia-se e evoca pensamentos que debocham e desprezam sua parceira, na tentativa de aplacar a ansiedade advinda por não ter sua vontade imediatamente satisfeita, conforme atesta as seguintes passagens dos contos “Bié” e “Basta um verniz para ser feliz”, respectivamente:

– Conheci a Drica no café Amsterdam. Você já foi lá?

Não, nunca fui.

– É a embocadura, entende? É a *Foz* da galera GLS! O delta!

putaqueopariu.

1931, Nova York,

Delta do rio Hudson. Os rapazes de Al Capone à espera do carregamento de arenque e do uísque desviado do porto de NY (fabuloso...). Mas Bié estava falando de outra *foz* que absolutamente não tinha nada a ver com ilhas de aluvião de feitio triangular. Dei uns tratos à bola. E pensei comigo mesmo: “lixo sexual”. (MIRISOLA, 2000, p. 35).

A mulher dele é baixinha e tem tetas grandes. Eu e ele parecemos irmãos (nossa bunda é grande). Qualquer dia chupo as tetas dela. O babaca confia em mim. Eles são rotarianos. Um dia chamei ela num canto e disse: “você gosta de mulher, não gosta?”. (MIRISOLA, 2000, p. 97).

No conto “Basta um verniz para ser feliz”, o protagonista faz-se de amigo de uma família de classe média alta, mas elabora pensamentos que rebaixam o feminino, mostrando o caráter cíclico da composição dessas personagens:

O garoto é bicha e quer fazer ESPM. A menina é uma biscate eles me chamam de “tio”, os cínicos. [...] Êta familiazinha de merda! Eu me dou muitíssimo bem com todos eles. Eles me adoram. Eu os odeio.

– Sabia que sua mãe não suporta você, Fernandinha?

Aí o arremedo de piranha chora. Se descabela, e eu lhe dou uns conselhos:

– Mas eu falo com ela, vai se divertir que eu garanto.

– Jura, tio?

– Juro, é claro que eu juro. A mãe se queixa da filha. Eu digo para não se preocupar com a piranha. (MIRISOLA, 2000, p.100).

Nessa passagem do conto, é possível perceber que o narrador evidencia seu desprezo quando faz referência as personagens mãe e filha. Todavia, pai e filho também recebem igual tratamento, o que assinala a dificuldade do protagonista em desenvolver afetividade ou mesmo uma relação amistosa com qualquer personagem do conto. Para o narrador, é impossível estabelecer um laço amistoso com essa família, pois as relações estabelecidas entre os próprios membros são falsas e inconsistentes, escondidas sob a capa de um verniz, verniz esse que também esconde a hipocrisia do protagonista.

O conto “Bié” narra o encontro do protagonista com uma jovem lésbica em um restaurante. Enquanto conversa com ela, pois a tem como alvo de conquista, tece pensamentos acerca de sua sexualidade, demonstrando total menosprezo pelo feminino:

Quando ela respirou duas vezes antes de arremessar – (a imagem é fraca, mas veio dela) – e finalmente me disse: “faz dois meses que nos separamos... eu e minha namorada”; fui condescendente, quase um veado, levado a contragosto, mas todo ouvidos. Ao mesmo tempo tive uma curiosidade escrota e o princípio do que seria uma ereção à francesa. Eu, Bié e a outra numa suruba, foi o que pensei. (MIRISOLA, 2000, p.35).

Apesar de ser destacado, o desprezo do narrador protagonista não recai apenas sobre o feminino, mas também sobre a homossexualidade de sua companheira de cena, melhor evidenciado na seguinte citação:

Mas que merda! Uma lésbica apaixonada? Ela tem o quê? Amor por mulheres?

O que mais?

O amor lésbico é de segundo time. É um amor sem pica. Foi aí que tive confiança no meu amor, depois, é claro, eu daria uma chance para o dr. Freud e para a minha inestimável pica. Um erro. De antemão, um erro. (MIRISOLA, 2000, p.35).

Nas duas citações do conto “Bié”, o discurso do narrador mostra o quanto ele se volta somente para si e para suas necessidades. Tal comportamento encontra eco numa sociedade que se acostumou a ver como natural a supremacia masculina sobre a feminina, baseada na dominação e no poder exercido, apenas, pelo homem. Dessa forma, consolidou-se a ideia de que a sexualidade feminina estaria sempre disponível e pronta para atender os desejos masculinos. Não obstante, hoje se sabe que esse pensamento não se dá por uma consequência biológica, baseada na anatomia dos sexos, mas por uma construção social. O pensamento desviante do protagonista é quem lhe tira a máscara e o desnuda para o leitor, mostrando uma oposição entre o comportamento dele na hora da conquista e de suas fantasias secretas.

Ao explicar o princípio do isomorfismo entre relação sexual e relação social, Foucault (1984) declara que a penetração foi pensada como ato modelo da relação sexual, cristalizando, assim, a ideia polarizada de atividade e passividade, e que por analogia a essa concepção, o sujeito ativo seria superior ao passivo. Nessa perspectiva, estabeleceu-se uma hierarquia de dominação que coloca o indivíduo que penetra como superior ao outro parceiro, independente de ser do sexo feminino ou não. No conto, o protagonista inferioriza a homossexualidade, pois a concebe como fraqueza. Na primeira citação, ao reagir a contragosto, o narrador compara-se a um “veado” (homossexual masculino), por apresentar tolerância, complacência ao ouvir a narrativa de Bié. Isso ocorre porque numa sociedade patriarcal, como a brasileira, a sexualidade é regida compulsoriamente pela heteronormatividade, que está associada à

supremacia masculina sobre a feminina. Assim, a mulher e tudo o que a ela seja peculiar e/ou associado é visto e tratado como negativo. No imaginário brasileiro, convencionou-se e difundiu-se a ideia de que os homossexuais masculinos apresentam traços femininos, além de serem, sexualmente, penetrados, ou seja, passivos. Na segunda citação, o protagonista questiona diretamente a homossexualidade de sua companheira de trama, depreciando o “amor lésbico” por ser um amor sem pênis. Dessa maneira, nos dois casos citados, o narrador apresenta-se como herdeiro e representante da cultura falocêntrica, na qual aquele que possui o falo/pênis domina e submete o parceiro à sua vontade.

O narrador do conto “Basta um verniz para ser feliz” também se mostra homofóbico quando se remete ao pai e ao filho, ambos homossexuais e igualmente alvos da linguagem depreciativa de quem narra o conto, conforme apresenta o seguinte trecho:

O problema é que ela não tem coragem de enfiar o dedo no cu dele: “Enfia! Enfia Que Vai Salvar Seu Casamento!” o casamento deles tá em crise. Eu vivo falando para ela enfiar o dedo no cu dele. Mas ela não tem coragem. Ela tem raiva da filha. E protege o veadinho do filho. (MIRISOLA, 2000, p.98).

Aqui, é válido esclarecer que neste conto, Mirisola ridiculariza a classe média brasileira que, em conformidade ao que se apresenta no texto, é desestruturada em suas relações familiares, apesar de ostentar um alto padrão econômico-financeiro.

A concepção de atividade e passividade ainda retorna no final do conto “Bié”, quando o narrador manifesta interesse em saber se Bié exerce, na relação sexual com sua namorada, o *status* ativo ou passivo:

Ela era virgem como tal. Nunca ninguém havia *fodido* Bié. Aí é que entrava (com efeito, sem a pica...). iria fodê-la nas ideias.

Depois viria o sexo. Onde minha desvantagem era evidente (havia dois meses que Bié rompera ‘o namoro’ com a três-por-quatro). Desconfiei que Bié era a parte macha do acerto, apesar do Oscar ‘língua santa’ Schmidt. Bié me garantiu que não:

– Não! Aconteceu, a gente se gostou. Não havia submissão e jugo, entende?

– Eu lhe disse que sem submissão não tinha graça. (Mirisola, 2000, p. 38).

Apesar de ter como preferência a submissão e o jugo do parceiro, não se pode afirmar que o narrador protagonista seria um exemplo de indivíduo perverso no sentido freudiano do termo, uma vez que não se tem como objetivo deste trabalho discorrer sobre as perversões à luz da psicanálise. Entretanto, é preciso esclarecer que para Freud (2016), a sexualidade humana dita “normal”, também apresenta elementos perversos durante o ato sexual e que somente alcançam a condição patológica, quando se considera a intensidade e o predomínio de um desses elementos, ou seja, não se pode considerar como perversão determinadas ações presentes na relação sexual, mesmo que essas ações sejam percebidas como cruéis e violentas. Freud atestou isso no texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2016) e ainda declara, no que concerne ao estudo das perversões (sadismo e masoquismo), que a agressividade apresenta-se como um elemento importante da sexualidade da maioria dos homens:

No tocante à algolagnia ativa, o sadismo, é fácil apontar as raízes no que é normal. A sexualidade da maioria dos homens mostra um elemento de *agressividade*, de inclinação a subjugar, cuja significação biológica estaria na necessidade de superar a resistência do objeto sexual por algum outro meio além de fazendo-lhe a *corte*. (2016, p. 51).

Essa agressividade a qual Freud se refere, também está presente de forma incisiva em “Bié”, vez que o protagonista deixa claro seu desejo de submeter e subjugar sexualmente suas parceiras, conforme a última citação extraída do conto.

À guisa da informação freudiana, a história da masculinidade sempre foi acompanhada pela violência ao longo do tempo. Construto social e histórico, a violência masculina esteve presente em todos os cantos do planeta desde as primeiras civilizações e permanece até hoje nas mais diversas sociedades. Sempre associada à força física e ao código de honra masculino, sofreu modificações com o passar do tempo por estar em consonância com a sociedade de cada época. A partir da Revolução Francesa, o comportamento masculino foi significativamente mudado e o uso da violência arrefeceu-se e cedeu espaço para o uso do bom senso, do

controle e da dominação. Acerca disso, Fabrice Virgili (2013, p. 83), em seu texto “Virilidades inquietas, virilidades violentas”, declara:

Se, com a Revolução Francesa, os homens adquiriram a cidadania e o monopólio guerreiro, passou-se também progressivamente de uma masculinidade ofensiva – ser um homem era combater, adotar comportamentos desafiadores e fazer a demonstração da sua força ao preço da violência – para uma masculinidade dominada. A caserna que formava para o ofício das armas ensinava principalmente a obediência e o controle; a escola instruída sobre a necessária temperança, sobre o bom uso da razão em detrimento da raiva. As manifestações mais violentas entre “homens”, como as rixas camponesas ou urbanas, os duelos, desapareceram, ou pelo menos perderam a sua intensidade qualitativa e quantitativa. Assim, no início do século XX, o novo modelo masculino que se impôs passo a passo foi aquele de uma relação contida e racional com a violência.

Apesar dessa mudança, a violência masculina não desapareceu completamente. O que houve, ainda segundo Virgili (2013, p.84), foi “uma acomodação individual com uma nova forma social”, pois sua compreensão e validação variavam de acordo com os indivíduos. Se no início do século XX a violência constatada e considerada era somente a física, hoje se percebe um desdobramento desse tipo de agressão quando referenciado ao feminino, uma vez que há variadas formas de violência que podem ser praticadas contra a mulher, como a moral e a psicológica.

Legítimos representantes da sociedade patriarcal, os protagonistas de Mirisola também se apresentam como agressores de suas parceiras, conforme ocorre nos contos *À guisa de orquídeas* e *Os noivos*. No primeiro, em um desentendimento com a amante, o narrador revela que deu-lhe bofetadas: “Ela me acusou de ser parecido com o Raul Gil. E disse que eu chupava paus por tabela. Apliquei-lhe o devido corretivo, dei-lhe umas bofetadas e broxei no sofá-cama... maldito gosto de Q-ba. As putas de hoje não tem classe.” (MIRISOLA, 2000, p. 17); no segundo, confessa que estuprou a filha de uma zeladora, uma menina de aproximadamente doze anos idade:

E foi ótimo ter começado por Anelise, filha da zeladora. A menina devia ter uns doze anos. A mãe, desconfiada, passou a negligenciar a bunda pra gente. [...]

Pelancuda – apelidamos a zeladora assim –, mãe da ninfeta Anelise (que foi devidamente estuprada por mim e por Geraldi), fechou o cu, digamos, eticamente. (MIRISOLA, 2000, p.82).

Não obstante a gravidade da violência citada, não é a física que se configura como a mais habitual nos contos, mas a psicológica, pois humilha, rebaixa e ridiculariza as personagens femininas para o leitor, expondo-as à degradação e ao julgamento livre de quem lê a obra.

“Anelise (ou Araribóia, o herói devolvido)”, último conto a ser analisado, além de trazer o recorrente desprezo pelo feminino, traz como elemento novo a insegurança do narrador protagonista, que é revelada quando ele se aproxima do sexo oposto, visando a uma conquista que não se realiza de forma muito satisfatória para ele, pois é rejeitado por várias moças antes de ser aceito por apenas uma, o que demonstra sua incapacidade de sedução diante da presença do feminino. Essa rejeição aflora sua insegurança e a necessidade de se autoafirmar narcisicamente para si e para elas, o que o leva gabar-se de seus atributos.

É que eu não tenho coragem de perguntar: “Você vem sempre aqui?”. Aí eu pergunto da cor dos mamilos. Não se trata de falsa ingenuidade. Ou deboche. Ou inveja dos corpinhos malhados. A questão é falta de coragem (ou travação mesmo) de chegar na mina e falar, por exemplo, que “está fazendo sol, né?”. (MIRISOLA, 2000, p. 133).

Catso! Dessa vez fiquei entre o erudito e o popular. Mezzo Homero. Mezzo Barros de Alencar. O que acontece? Catso, catso. Eu sou um cara equilibrado. O que essa mulherada tá pensando? [...] Mas e daí? Também tenho um papo legal. Uso gírias: - E aí, Mina? – não te conheço. Tá falando comigo? (MIRISOLA, 2000, p.134).

Neste conto, mais importante do que evidenciar a dificuldade do narrador na realização da conquista, é realçar sua vulnerabilidade diante dos objetos que causam seu desejo, confirmando que o masculino também se aflige numa sociedade que identifica os homens como seres fortes, dominadores e detentores do acesso sistemático e absoluto do corpo da mulher, que, por ser percebida como objeto de satisfação sexual, não deveria recusar a demanda. Em outras palavras, a cultura patriarcal é

responsável pela desigualdade entre os gêneros e violenta não somente as mulheres, mas também os homens, uma vez que os fragiliza diante de qualquer recusa, impelindo-os ao uso da violência contra quem os contraria.

Data da Idade dos Metais o declínio do poder feminino e a ascensão do patriarcado, que era regido por duas premissas basilares: a submissão feminina ao masculino e a subordinação dos mais jovens aos mais velhos. Com o passar do tempo, tal sistema sofreu modificações, mas conservou os princípios de superioridade e submissão, mantendo a desigualdade entre homem e mulher. A ela, cabia apenas procriar, cuidar da casa e da família. As narrativas de *O herói devolvido* apresentam protagonistas que espelham, na contemporaneidade, homens continuadores desse modelo de sociedade. Dessa forma, não reconhecem as mudanças ocorridas nas relações sociais que colocam em perigo sua condição de superioridade, e reproduzem, na tentativa de manter seu padrão hegemônico, ações abusivas contra o que antes lhes estava submisso e sob seu controle. Somente dentro dessa perspectiva compreende-se a conduta de tais personagens nas tramas aqui analisadas.

A maioria das personagens femininas existentes na obra são mulheres solteiras que não mantêm um relacionamento fixo com o protagonista ou com terceiros. Mesmo pertencentes à classe social economicamente desfavorecida, são mulheres livres, que estampam na “cara da sociedade” o domínio de seu desejo. Diante de tanta independência, resta aos confusos protagonistas rebaixar essas mulheres e manter o interesse apenas por seus corpos.

Lia Zanota Machado (2004, p. 36), em “Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea”, afirma que “Sujeitos e corpos femininos são controlados como se ‘pessoas’ não fossem, isto é, como se fosse possível suprimir o saber sobre a sua inserção em relações sociais, tornando-os, assim, puros corpos disponíveis”. Corpos disponíveis, é como as mulheres se apresentam nos contos desta obra de Mirisola, vez que não há, em momento algum das narrativas, desejo de envolvimento por parte dos protagonistas. Herdeiros da cultura patriarcal, mostram-se perdidos quando confrontados por uma resposta negativa vinda do feminino, como se às mulheres não coubesse decidir sobre seus

corpos e seu desejo. Assim, destinam a elas todo o seu desprezo (pelo pensamento), objetificando-as, na tentativa de rebaixá-las para que consigam se sobressair na sociedade, mantendo, dessa forma, o *status quo* do poder.

A herança de Zeus

Em *O herói devolvido*, Marcelo Mirisola expõe um protótipo masculino ancorado no machismo e na misoginia, representado por homens solitários, impacientes, preconceituosos e saudosos de uma condição que, nas últimas décadas, vem sendo contestada por setores da sociedade que, no decorrer do tempo, perceberam-se como agentes participativos e igualmente construtores de história. Sendo assim, recusam-se a aceitar o declínio de padrões comportamentais preestabelecidos – os quais lhes conferiram um lugar privilegiado durante muito tempo – e no esforço de resgatar tais padrões, não compreendem que são tragados por um sistema que os beneficia, mas que também os oprime diariamente. A falta dessa percepção faz com que se disponham contra o que foi, durante séculos, considerado propriedade sua: a mulher e tudo o que a ela está relacionado, principalmente, sua sexualidade. Com efeito, na obra de Mirisola, é nítido o apego dos protagonistas a esse modelo de sistema do passado, mas ainda presente, que os influencia a desqualificar sexualmente o feminino nas narrativas.

As figuras femininas presentes nos contos são vistas apenas como objeto de satisfação sexual dos protagonistas, mas “o não” desferido a eles por Bié e por várias moças do conto “Anelise (ou Araribóia, o herói devolvido)” é simbólico, portanto carregado de significação, uma vez que confirma o corpo feminino como sexuado, como sujeito desejante e como sujeito social. E é nessa perspectiva que elas devolvem esse homem, esse protagonista, esse herói à sociedade que tanto o protegeu e ainda protege.

Diante disso, *O herói devolvido* confirma-se como importante leitura por denunciar ações, pensamentos e valores ainda muito sólidos na sociedade brasileira. Mirisola, certamente, não pode falar do lugar reservado apenas às mulheres, mas consegue escancarar bem as portas do sistema que criou, alimentou e ainda sustenta esse homem frágil, falho e

trágico. Dessa maneira, o autor revela, em seus escritos, que, enquanto essa estruturação social for mantida, todos, de alguma forma, perderão.

Referências

BARROS, M. N. A. **As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *In: Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 13-154.

MACHADO, L. Z. Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. *In: SCHPUN, M. R. (org.). Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 35-74.

MIRISOLA, M. **O herói devolvido**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MUSZCAT, S. **Violência e masculinidade: uma contribuição psicanalítica aos estudos das relações de gênero**. Orientador: Nelson da Silva Júnior. 2006. 207 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VIRGILI, F. Virilidades inquietas, virilidades violentas. *In: CORBIN, A. et al. (org.). História da virilidade: a virilidade em crise?* Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 82-115.

“Feminista odeia sexo!”:

sexualidade feminina e abuso sexual na poética de Rupī Kaur.

Maylle Lima Freitas²²

Introdução

Segundo Borges (2010), o erotismo de autoria feminina não é um fenômeno que surgiu junto com a modernidade, existem registros de obras eróticas de autoria feminina desde a Grécia antiga. Contudo, todos nós sabemos que estamos vivendo um período inédito na história: o surgimento e popularização da *internet*. Portanto, apesar dos textos de autoria erótica feminina já existirem pelo mundo, incluindo o Brasil com autoras como Gilka Machado e Hilda Hilst, a *internet* nos permite acessar e disseminar novas formas de literatura de uma maneira diferente dos livros físicos de maneira epidêmica, com apenas cliques e compartilhamentos um texto subitamente pode dominar uma esfera gigantesca de influência. É nesse cenário digital, com as novas mídias, que a autora Rupī Kaur surgiu e começou a brilhar com, a partir das definições de Coelho e Costa (2018), o “Artivismo” literário. A poesia da autora, conhecida como *instapoet*, apesar de reunida em livros físicos e *e-books*, teve sua origem na divulgação online pela rede social de imagens *instagram*, na qual a autora continua frequentemente a vincular poesias. Ao investigar sobre a autora no processo de elaboração deste artigo. Percebemos que, apesar do conhecimento internacional da obra da artista, existe uma carência de estudos literários sobre suas obras, fato que procuramos ajudar a transformar a partir da divulgação desta pesquisa.

Iniciando o tratamento da obra literária, percebemos que Rupī Kaur, ao publicar uma seleção de poesias no livro *Outros jeitos de usar a boca*, divide o livro em algumas subseções assim intituladas: a dor, o amor,

22 Graduada em Letras Português e Espanhol. Universidade Federal do Ceará/PIBIC-UFC. E-mail: mayllemafreitas@gmail.com.

a ruptura e a cura. O livro inicialmente nos choca com poesias breves, diretas, marcantes, denúncias e desabafos da mais pura dor. Em geral, *a dor* envolve questões relacionadas à sexualidade: o abuso sexual, o prazer unilateral masculino, misoginia e, inclusive, atendo-se a questões de racismo. Buscamos entender, com Nigro, Chatagner e Laranja (2017), o estupro e a violência de gênero sobre a ótica feminina na literatura e as marcas de violência contra a mulher na literatura, a partir de Gomes (2013), e como isso se constrói na poética de Kaur.

O desejo se constrói em contraposição à repulsa, e vice-versa, pois são semioticamente relacionados às paixões, um procura estar próximo e estar longe do objeto em questão. É possível perceber, na poética de Kaur, primeiro a presença da repulsa: a falta do desejo, os desprazeres, o que deveria ser evitado. Depois, a obra começa a explorar o desejo: o prazer, o querer, a união harmônica.

Este estudo defende que o livro *Outros jeitos de usar a boca* se torna ainda mais erótico ao trazer inicialmente a repulsa e o abominável, pois, quando o leitor entra em contato com o erotismo e o desejo, é constituído um imaginário do que é verdadeiramente esse Eros feminino. E também o que não é.

Literatura, gênero e ativismo

Ao pensar o que é literatura, Sartre (2006 [1947]) já tratava da função social dessa arte. Concluindo que a literatura pode se relacionar ao engajamento social. A literatura engajada é aquela que te faz conhecer algo do mundo em que se vive e auxiliar a transformar atitudes a partir desse conhecimento. A tese baseia-se no pressuposto de que, ao perceber uma injustiça e sensibilizar-se com ela em uma experiência literária, esta ajudaria a desbravar questões sociais latentes e instaurar um desejo de mudança no leitor, incluso mudanças pessoais de atitude perante a vida. De maneira bastante resumida, é essa uma importante semente que Sartre plantou na teoria literária.

Existe atualmente um termo bastante recente para referir-se à Arte e ao engajamento social, chame-se “Artivismo”. O artivismo não é de apenas uma face, mas é múltiplo e plural, existindo ainda uma vertente

ligada primordialmente a questão feminina, o ativismo feminista, o qual nos ateremos mais profundamente neste texto, que se define “como um movimento de luta em prol da consolidação dos direitos das mulheres, em uma realidade que as inferioriza e tentam subalternizar o *ser mulher* e suas produções.” (COELHO; COSTA, 2018, p. 26, grifos no original). Uma das características citadas pelas autoras Coelho e Costa (2018) ao definirem o Ativismo, é a presença de suportes diferenciados para elucidação dessa arte: muros, performances nas ruas, intervenções artísticas e as redes sociais da internet podem ser exemplos dessas novas mídias para a arte.

Rupi Kaur, publicamente feminista, utiliza principalmente do *instagram* para divulgação de suas poesias. A rede social, gratuita e extremamente popular, permitiu que seus textos se tornassem populares ao redor do mundo. A autora atualmente conta com cerca de 3,8 milhões de seguidores em seu perfil oficial, em qual segue a publicar poesias frequentemente. Consideramos a arte de Rupí, devido ao seu caráter feminista e devido a subversão dos meios tradicionais de se vincular a poesia, uma poesia artista. Juliana Costa (2014), acredita em uma estrita relação do verso e o protesto em poetisas contemporâneas e que “as vozes, que foram historicamente silenciadas, ao conseguirem um espaço de fala, denunciam a ordem hegemônica que busca, na interiorização de suas ideologias, legitimar-se como única possibilidade” (COSTA, 2014, p. 43). Para a autora, a poesia de protesto tem propósitos comunicativos e que a partir de recursos estilísticos singulares podem ajudar a resistência e luta a causas sociais, em seu estudo tratando-se da causa feminista e antirracista.

Para a análise da obra literária, nos valem de Chatagnier, Laranja e Nigro (2017) na consideração da ótica da violência de gênero e abuso sexual na literatura sob um eu-lírico feminino. As autoras afirmam que “A violência do corpo tomado sem consentimento sangra incapacidades, impulsos e sonhos, e na ausência do empoderamento pelo discurso, sujeitos são e estão estuprados.” (NIGRO; CHATAGNIER; LARANJA, 2017, p. 142). A literatura surge como uma aliada das mulheres, onde podem ser sujeitos do seu discurso, exercer suas denúncias, escrachar a dor que violou seus corpos, sensibilizar o leitor a essa questão latente no seio da sociedade patriarcal. A literatura ajuda a dar a voz a quem não tem voz na

sociedade e são continuamente silenciadas por diversas instituições sociais, até mesmo as que deveriam auxiliá-las, como a Justiça.

Gomes (2013) também atém-se ao problema de violência contra a mulher na literatura, contudo, não se atém somente a eu-líricos femininos, mas também aos masculinos e como essa narrativa masculina ajuda na manutenção do poder patriarcal e ajuda a validar atitudes de violência contra a mulher em detrimento da questão da honra masculina, uma postura que expõe na literatura feminicídio, abandono e violência. Gomes afirma que:

Diferente dessa postura que narra a opressão e a violência contra a mulher como regras sociais da tradição patriarcal, a literatura de autoria feminina, no século XX, passa a questionar os diferentes tipos de violência física e simbólica contra a mulher quando repudia a dominação masculina. (GOMES, 2013, p. 3).

A tese de Gomes (2013) é que a literatura masculina é imbricada com ideários machistas, refletindo a sociedade e período histórico em qual foram escritas recepcionadas, e a literatura feminina foi em contramão a essa supremacia masculina tanto cultural quanto literária. Em relação a literatura erótica de autoria masculina, não é diferente, Luciana Borges (2013), ao discorrer sobre o pensamento de Anaïs Nin, afirma que a literatura erótica de homens é “inadequada para acessar a ‘caixa de Pandora’ da sensualidade feminina” (BORGES, 2017, p. 2). Em consonância com Borges, percebemos que a literatura de autoria feminina trouxe inovações estéticas e temáticas a literatura em geral, inclusive à erótica.

Para Bataille, “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamos-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente *no exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto corresponde a *interioridade* do desejo.” (BATAILLE, 2013 [1957], p.53, grifos do autor). Para o autor, o erotismo é intrínseco ao ser humano e faz parte do nosso ser. O erotismo é o desejo constante, o desejo consciente que difere o humano dos outros animais. O desejo é a busca e projeção no outro do que nosso próprio interior almeja, portanto neste artigo trataremos do desejo como um aspecto humano e suscetível a aspectos sociais.

Rupi Kaur trabalha com o amor, com o desejo e sensualidade em sua obra. Contudo, a autora também trata de um mal estar social do abuso de corpos femininos; não trata a dor na sua obra como sentimentos individuais de negação e dilema com sua própria sexualidade, sentimentos que Bataille (2013 [1957]) afirma afligir as mocinhas do século passado. Essa dor é a denúncia de abusos externos que ferem a sexualidade feminina e maculam sistematicamente a vida das mulheres ao redor do mundo.

O trabalho de Rupī Kaur como artista, apesar de possuir uma grande visibilidade e reconhecimento, ainda carece de trabalhos científicos, principalmente na área de literatura. Em trabalhos de cunho social existe um reconhecimento de seu ativismo, tal como ocorre no “Projeto de livro ilustrado sobre menstruação”, de Feix (2018), uma proposta de material elaborada no Sul do Brasil a partir da polêmica de Rupī publicar uma foto em que mostrava as roupas sujas de sangue menstrual e no trabalho “Feminist Implications of the instagram content of Rupī Kaur” (2017), estudo realizado no Sri Lanka relacionado ao feminismo no ambiente da mídia social *instagram*. Estes são dois breves exemplos de pesquisas acerca do trabalho de Rupī Kaur, como podemos ver, são conteúdos de cunho sociológico e afastados da análise literária.

Em relação a estudos com um viés literário, podemos citar “From Subordination to Emancipation: Constructing the Female Self in the Works of Alice Walker and Rupī Kaur”, de Lulić (2019). Este é um trabalho sobre o *ethos* feminino na obra de Kaur e Walker, uma pesquisa de literatura comparada elaborada na Croácia. Não obtivemos conhecimento de mais nenhuma pesquisa publicada sobre a obra de Rupī Kaur durante o período de escrita deste texto e nenhuma que se vinculasse diretamente com o estudo do Eros.

Conseguimos perceber que os trabalhos aqui citados são de diferentes partes do mundo, contudo são textos escassos e é extremamente incipiente o estudo literário acerca da autora. Por isso, não haverá riqueza de trabalhos sobre o mesmo tema no estado da arte para diálogos ao longo deste texto, marcando o ineditismo da presente pesquisa.

Outros jeitos de usar os Anais (de congresso)

Os poemas representam uma forma de arte já muito bem estabelecida na literatura e já passaram em sua trajetória existencial por diversas tendências de formalização, estilo e temáticas. Apesar de poemas serem um modo tradicional e bem estabelecido de propagação da arte, acreditamos que a Arte por essência pode se reinventar, criando novas formas de si, novas experiências estéticas, sensoriais, psicológicas, sociais, entre o que mais a humanidade possa alcançar. Os poemas na modernidade agora não mais dependem da impressão em papel ou da proclamação em público: podem estar na *internet*, nos muros, em camisetas e vídeos online, por exemplo. Dessa maneira, os poemas agora podem surgir e propagar-se de maneiras até antes impensáveis. O título da tradução Brasileira da coletânea de poesias *Milk and Honey* é *Outros jeitos de usar a boca*, um título bastante poético e representativo. Ele demonstra essa ressignificação da poesia e das artes, há outros jeitos de usar o que já usamos, ele reflete a revolução literária que vivemos.

A literatura, por ser um fenômeno social, reflete questões da sociedade em que é escrita, do tempo que foi escrita e recepcionada. Sabemos, a partir de Jauss (1994 [1967]), que a recepção de uma obra é um fator extremamente importante na historiografia literária e que nenhuma obra surge em um vácuo, mas sim em um contexto histórico-social-literário específico. Rupi Kaur surge em uma época que o feminismo continua a se alastrar, as políticas horizontais buscam igualdades entre diversos estratos sociais e existe uma luta mundial contra opressões de gênero em diversas culturas. Em uma época que tanto se fala de local de fala, Kaur mostra-se uma mulher de seu tempo, afinal, como afirma Engel (2009), todos somos autores e leitores do nosso próprio tempo, apenas podemos convergir ou de alguns preceitos do nosso próprio tempo, Kaur usa seus poemas para falar da dor de ser mulher, estrangeira, não-branca, em uma atualidade que grita aos nossos ouvidos o reconhecimento de suas dores.

A primeira parte do livro já nos mostra ao que essa compilação de poemas veio: ser direta, profunda, intimista, atual e tocante ao seio do feminino, intitula-se *a dor*. Vejamos o primeiro poema do livro:

*como é tão fácil pra você
ser gentil com as pessoas* ele perguntou
leite e mel pingaram
dos meus lábios quando respondi
*porque as pessoas não foram
gentis comigo*
(KAUR, 2017, p. 11, grifos no original)

O poema já nos insere em temáticas que serão trabalhadas ao longo de toda a primeira parte do livro: a falta de gentileza sofrida pelas mulheres, um tratamento hostil. Podemos perceber a analogia do “jorrar leite e mel” como a terra farta prometida na bíblia para o “povo escolhido por Deus”. Contudo, apesar do texto apresentar inicialmente figuras agradáveis, como um elogio a gentileza de um interlocutor e alusões à fartura, o final não é aprazível. Não existe uma reciprocidade da amabilidade, existe a gentileza em face à não-gentileza. Dos ricos lábios do eu-lírico nasce a voz que responde “não foram gentis comigo, mas eu sou quem jorra leite e mel, eu sou a que sou uma entidade do sagrado e essa é minha voz”. São os jeitos de usar essa boca que queremos desvendar, a boca da mulher como a caracterização de um ser quase místico e divino, contudo, que não tem um poder opressivo, mas sofre opressões do mundo. É um movimento de retorno, o mundo é árido com o eu-lírico feminino, mas ao retornar suas atitudes para o mundo esse eu-lírico feminino não devolve o mesmo tratamento que recebeu, mas sim a gentileza. Percebemos um esforço unilateral do eu-lírico em perpetuar atos de gentileza. Ela doa seu ser ao mundo com o que há de mais rico e doce, em face à amargura do mundo.

A primeira parte do livro apresenta diversas formas de dor: o abandono paternal, a toxicidade familiar e entre as pessoas em geral, o silenciamento feminino, a infância corrompida, o abandono e questões de abuso físico e psicológico, entre outros fatores. Nessa parte do livro percebemos a questão da repulsa e o não-desejo. Leiamos o poema abaixo:

sexo exige o consentimento dos dois

se uma pessoa está ali deitada sem fazer nada
porque não está pronta
ou não está no clima
ou simplesmente não quer
e mesmo assim a outra está fazendo sexo
com seu corpo isso não é amor
isso é estupro
(KAUR, 2017, p. 25)

O poema acima representa uma questão latente na sociedade atual: o estupro. O poema é um avanço histórico acerca da compreensão desse fenômeno, afinal, o abuso dos corpos femininos é culturalmente justificado e negado em diversos casos. A chamada “cultura do estupro” culpabiliza as vítimas de abusos sexuais com diversas argumentações já cristalizadas no imaginário de diversas sociedades: “mas se foi o marido não é estupro, uma mulher tem deveres com o homem”, “ela estava com roupas provocadoras e saía para festas, a mulher tem que se dar ao respeito”, “quem mandou estar sozinha tarde da noite? Ela que foi descuidada”, “mas se ela queria antes porque mandou parar durante? Se começou tem que terminar”. Estas são falácias conhecidas que podem ser abstraídas de um pensamento coletivo acerca do estupro dos corpos femininos, mas Rupī Kaur é clara, não existe justificativas para tentar tratar o estupro como um ato sexual. Para um ato poder ser considerado sexual a única variável que pode ser levada como decisiva para isso é o consentimento, nada mais. Não existindo a presença desse consentimento, caracteriza-se o estupro. O poema dialoga profundamente com questões que estão na consciência social, existe uma enorme articulação com os discursos patriarcalistas opressivos aos corpos femininos, apesar de serem listados no poema alguns motivos como “não está pronta” ou “simplesmente não quer”, podemos reviver questões psicológicas bastante delicadas às mulheres e dialogar com o que é a relação sexual, esta para Rupī se fundamenta em um princípio bastante básico e universal: o desejo, marcado no poema pelo consentimento.

Contudo, o estupro não é o único ponto negativo que pode afetar a sexualidade feminina, também maltratada pelo tratamento dado ao corpo feminino pelo homem, como podemos observar no poema a seguir:

ele a destripa
com os dedos
como quem raspa
as sementes
de um melão-cantalupo
(KAUR, 2017, p. 35)

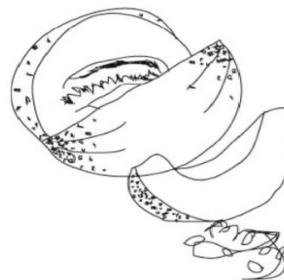


Figura 1: Melão-Cantalupo
Disponível em: Rupi Kaur, 2017, p. 35.

Podemos perceber nesse poema que há uma descrição de masturbação, um “ele” está com os dedos penetrando a vagina de outrem, sendo a genitália feminina representada pela analogia com o melão. Contudo, não há desejo ou erotismo. O termo “destripar” tem como significado, no dicionário Michaelis online,²³ a retirada de vísceras de um animal morto, rasgar o ventre ou executar chacina ou carnificina. Portanto, apesar de esse poema representar um suposto momento de prazer sexual, o “ele” age como um destripador, assim como se retira as sementes de um melão, um ato sem prazer ou desejo, apenas prático. Como tirar as sementes antes de comer.

Não podemos deixar de comentar que o melão pode ser associado a vagina também pelo formato oval no seu centro, formato que pode ser similar ao de grandes e pequenos lábios da vulva, criado pela sobreposição das sementes e as camadas fibrosas internas do melão. Simbolicamente no

23 A palavra “destripar”, no dicionário, é considerada como variante linguística da palavra “estripar”. Disponível em:
<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/estripar/>>,
acesso em 13 de agosto de /2020.

poema, a vagina e o melão ao serem postos em equiparação, são objetos a serem devorados. E, antes disso acontecer, é necessário um processo anterior: destripar as sementes. Tornar aquilo mais fácil de comer, uma etapa a ser seguida antes que um objetivo seja realizado. O poema traz a voz ativa de um “ele” exercendo uma ação na mulher, passiva desse ato, como um animal morto ao ser destripado e que apenas um lado terminará saciado, enquanto o outro é apagado e absorvido em benefício de outrem.

Em quebra ao que anteriormente analisamos. a partir da página quarenta e oito somos apresentados a uma nova parte do livro: *o amor*, as temáticas principais dessa parte são relacionadas a emoções positivas, relações familiares plenas, maternidade saudável, romance e erotismo. Para a temática do erotismo a ser trabalhada, observemos o poema abaixo:

ele tocou
meu pensamento
antes de chegar
à minha cintura
meu quadril
ou minha boca
ele não disse que eu era
bonita de primeira
ele disse que eu era
extraordinária
- *como ele me toca*
(KAUR, 2017, p. 61, grifos no original)

Podemos perceber que como o poema, tal como o do estripamento, a figura evocada por esse poema é o contato de um homem ao corpo de uma mulher, sendo o próprio eu-lírico feminino a descrever esse contato. Contudo, ao contrário do poema anterior, o toque não começou pela genitália feminina, e sim foi primeiro um contato mental, antes de sumariamente existirem toques pelo corpo. Os elogios não partiram do físico, mas sim do plano psicológico: o eu-lírico disse que foi chamada de extraordinária. Bataille (2013 [1957]) trata da interioridade do desejo, o desejo não surge do corpo por si só, mas da interioridade de quem deseja. Ou seja, não podemos afirmar que o desejo é desvinculado de nosso psicológico, nossas emoções e projeções. O eu-lírico feminino ao

descrever como foi aos poucos tocada psicologicamente e fisicamente pelo personagem, descreve a interioridade do seu desejo. Este desejo pode ser interpretado como desejar uma conjugação psicológica antes de uma conjugação carnal, um elogio à alma antes de um elogio supérfluo ao carnal. O poema trata de um tipo de conexão que não parte da relação sexual e sim de uma conexão mental entre dois seres, sendo dessa interioridade projetada na relação com o personagem masculino que surge o desejo desse eu-lírico. Podemos reafirmar esse pensamento com o poema da página seguinte:

estou aprendendo
a amá-lo
me amando
(KAUR, 2017, p. 62)



Figura 2: Mulher aprendendo a se amar
Disponível em: Rupi Kaur, 2017, p. 63.

A ilustração que segue o poema é de uma mulher deitada, com a boca aberta e a mão entre as próprias pernas. Novamente invocada a ideia do toque no corpo feminino, mas pela primeira vez o toque da masturbação feminina, o toque a si mesma. O poema e sua imagem reforçam a ideia do desejo que parte do interior antes de chegar ao outro,

e esse desejo é relacionado ao amor. O amor no texto pode ser entendido de maneiras distintas, a primeira forma seria que o desenvolvimento do amor-próprio influencia na capacidade de amar outra pessoa, como um processo de aprendizagem de alguém em relação aos seus próprios sentimentos. Uma segunda interpretação possível, reforçada pela ilustração da cena de masturbação presente na obra, é de um amor sexual. Ou seja, ao descobrir como se dar prazer, o eu-lírico feminino estaria em um processo de aprender a ter prazer com o outro. Afinal, como já discutido, o desejo parte de uma interioridade, da busca e vivência do que é desejado. É de suma importância afirmar a importância da masturbação feminina como um processo de libertação nos relacionamentos, permitindo que a mulher descubra seu corpo e a própria sexualidade, processo de autoconhecimento apresentado no poema. Por fim, vejamos o último poema da análise:

só de pensar em você
minhas pernas abrem espacate
como um cavalete com uma tela
implorando por arte
(KAUR, 2017, p. 65)



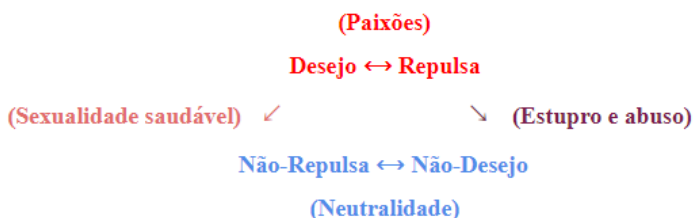
Figura 3: Cavalete.
Disponível em: Rupri Kaur, 2017, p. 66.

O eu-lírico evoca novamente a questão da interioridade e projeção do desejo no outro, apenas ao imaginar o “você” já se evoca o desejo no eu-lírico. A relação sexual desejada é descrita como “arte”, a tela vazia esperando o pincel e suas cores, como quem implora o surgimento dessa beleza. Esse poema traz interessantes imagens, a relação sexual é retratada como a união de dois seres capazes de auxiliar em criações artísticas: as pernas como o cavalete aberto, um suporte, a tela pode relacionar-se à vagina e subentende-se que no encontro do pincel, o falo, deslizando sobre a tela, a genitália feminina, cria-se a obra-prima. Poderíamos interpretar, em termos freudianos, que a pulsão seria satisfeita, ao menos temporariamente, com a realização desse desejo, na poesia representada como a conjunção harmônica em uma relação heterossexual.

Os poemas de Kaur, em geral, trazem a presença de um erotismo heterossexual, mas reconstruindo as noções do sexo heteronormativo, comumente centrado na satisfação do homem. Não obstante, as mulheres heterossexuais são em diversos estudos apontadas como as mais insatisfeitas sexualmente, segundo matéria da Revista Galileu²⁴. A poesia nos faz perceber uma relação sexual harmoniosa, contudo essa harmonia é muito além do estímulo corporal mais adequado, mas sim de relações saudáveis e não-abusivas, com a capacidade de criar algo belo física e emocionalmente.

Após a leitura de todos os poemas selecionados para essa pesquisa, podemos perceber que existe na obra a presença do desejo e da repulsa, do sexo e do abuso. Para visualizar melhor esses conceitos podemos nos valer da análise semiótica em nível fundamental (SARAIVA; LEITE, 2017) dos termos “desejo” e “repulsa”, pensados a partir da obra e com um enfoque na sexualidade feminina. Observemos o quadrado semiótico abaixo:

24 Mulheres lésbicas são mais satisfeitas no sexo do que as heterossexuais. **Revista Galileu**, São Paulo, 13 de jul. de 2018. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Saude/noticia/2018/07/mulheres-lesbicas-sao-mais-satisfeitas-no-sexo-do-que-heterossexuais.html>>. Acesso em: 06 de agosto de 2020.



Quadro 1: Quadrado semiótico de desejo e repulsa.

O quadro acima representa a oposição semântica entre desejo e repulsa, que são paixões do espírito. O desejo e a repulsa podem ser negados, gerando a “não-repulsa” e o “não-desejo”, que juntos representam um sentimento de indiferença e neutralidade em relação a essas paixões. Os complementários do quadrado semiótico são as palavras localizadas nas laterais do quadro, ou seja, o primeiro complementário é a combinação do “desejo” e da “não-repulsa”, que poderia ser interpretada na obra como a sexualidade saudável, ou seja, a representada na análise dos três últimos poemas, onde existe realização do desejo feminino e a questão da repulsa não é apresentada. A combinação de “Repulsa” e “Não-desejo” aplicado à sexualidade feminina pode ser interpretada na obra como abuso dos corpos femininos e estupro, pois foi a realização de um ato em que não houve consentimento ou desejo, tal como podemos observar nos primeiros três poemas analisados. Portanto, a partir das relações de oposição semântica fundamental entre “desejo” e “repulsa”, as paixões primordiais, podemos criar camadas de significado que abarquem o que seria a sexualidade saudável, o abuso sexual ou a indiferença que representaria a ausência de desejo, relações de significados que podem ser usadas para compreender mais profundamente os fundamentos semióticos dos poemas analisados.

Conclusão

A partir da análise de poemas selecionados do livro *Outros Jeitos de Usar a boca* de Rupi Kaur, concluímos que a obra pode ser considerada “Artivista”, pois mescla a arte da poética com a denúncia de abusos dos

corpos femininos, além do meio de vinculação dos poemas ter sido inicialmente o *instagram*, não livro físico comercializado, ou seja, utiliza-se de novas mídias para divulgação de Arte. A autora, declaradamente feminista e de etnia indiana, utiliza a obra como local de fala para questões silenciadas na sociedade contemporânea.

Não obstante, *Outros jeitos de usar a boca* nos apresenta o que seria realmente a sexualidade feminina, em contraposição ao abuso dos corpos femininos que é perpetuado em detrimento do prazer masculino e uma cultura patriarcalista. Os poemas de *a dor* trazem claramente a repulsa sentida pelas mulheres em relação ao tratamento social que recebem, o abuso de seus corpos e o estupro. A sexualidade feminina verdadeira começa a ser evocada em *o amor*, em qual existe a presença do desejo e da sexualidade feminina saudável, além de relações sociais harmônicas, relacionando-se ao desejo feminino que não é evocado apenas pelo contato e estimulação do corpo, mas sim pela interioridade do seu desejo satisfeita, um desejo não apenas físico.

Rupi mostra ao mundo o que a mulher deseja ardentemente, mas também o que não pode ser chamado de desejo e amor, e sim de dor. A dor que é constantemente reforçada pela cultura patriarcalista do estupro, confundindo estupro e relação sexual. Acreditamos que a poética de Rupi Kaur ajuda a desmistificar a falácia de que “feministas odeiam sexo” e que “o feminismo odeia os homens”, pois a autora, ao retratar o relacionamento heterossexual diferencia o abuso do corpo feminino e a sexualidade feminina.

Rupi nos ajuda a vislumbrar que o Eros feminino existe e resiste.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [1957].

BORGES, L. Literatura erótica de autoria feminina: questões de sexualidade e gênero. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DO CURSO DE HISTÓRIA DA UFG, 2010, Jataí. **Anais [...]** Jataí: UFG, p. 01-11, 2010.

COELHO, N; COSTA, M. A. A(r)tivismo feminista: intersecções entre arte, política e feminismo. **CONFLUÊNCIAS**: Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito, Rio de Janeiro, n. 2, p. 25-49, 2018.

COSTA, Juliana Cristina. O verso e o protesto: A poesia contemporânea como reivindicação sócio-política. *Jangada: Colatina/Urbana*, n. 4, p. 38-59, 2014.

ENGEL, M. G. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): uma mulher fora de seu tempo? **La manzana de la discordia**, Diciembre, Ano 2, No. 8, p. 25- 32, 2009.

FEIX, Juliana. **Projeto de livro ilustrado sobre menstruação**. 94f. Monografia (bacharel em Design) - FACULDADE DE ARQUITETURA (CURSO DE DESIGN VISUAL). UFRGS, Porto Alegre, 2018.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim** / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, p. 01-11, 2013.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 [1967].

KAUR, Rupī. **Outros jeitos de usar a boca**. São Paulo: ed. Planeta, 2017.

LULIĆ, Diana. **From Subordination to Emancipation: Constructing the Female Self in the Works of Alice Walker and Rupī Kaur**. 50f. Dissertação (mestrado em literatura) - Faculdade de humanidades e ciências sociais, J.J. Strossmayer University of Osijek, Osijek, 2019.

NIGRO, Cláudia; CHATAGNIER, Juliane; LARANJA, Michelle. O estupro sob a ótica feminina: violência de gênero na literatura. **Afluente**, UFMA/Campus III, v.2, n.4, p. 141-159, 2007.

REDAÇÃO GALILEU: Mulheres lésbicas são mais satisfeitas no sexo do que as heterossexuais. **Revista Galileu**. Saúde: 13 julho de 2018 - 07h33/ atualizado em 17 de julho de 2018 - 15h07. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Saude/noticia/2018/07/mulheres-lesbicas-sao-mais-satisfeitas-no-sexo-do-que-heterossexuais.html>. Acesso em: 06 de agosto de 2020.

SARAIVA, José Américo; LEITE, Ricardo. **Exercícios de semiótica discursiva**. Ed. Imprensa Universitária UFC, Fortaleza, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Afiliada, 2006 [1947].

A mística do feminino no poema “a mulher é uma construção”, de Angélica Freitas

Elionete Rodrigues Barbosa²⁵

Introdução

O percurso histórico da mulher sempre registrou o estigma de inferioridade dela em relação ao homem. Apesar de muitos avanços obtidos pelas lutas femininas, muito tem que se conquistar ainda para o reconhecimento da igualdade entre os gêneros. Esse processo, porém, é marcado discursivamente pela estereotipização do comportamento feminino, do que é ser mulher e vem encontrando oposição, como na produção literária feminista, que põe em questão o valor da mulher na sociedade, negando-se à arbitrariedade dessa ideologia opressiva.

Diante da temática em questão, esse artigo pretende abordar o construto do “ser mulher” sob a ótica da mística do feminino, definição inaugurada por Simone de Beauvoir na obra *O segundo sexo: fatos e mitos* (1949), a qual trata dos mitos que rodeiam a representação da mulher, desde a sua concepção até a velhice. Posteriormente, esse tema foi desenvolvido por Bethy Friedan em *Mística feminina* (1971) com uma ênfase maior sobre a problemática da mulher que abdica de uma carreira, ou de estudos, para ser dona de casa. Corroborando com a discussão apresentada pelas duas autoras, temos Butler, que também vê na mística do feminino um mecanismo de opressão de gênero, mas que se distancia um pouco da ótica das outras estudiosas quando complementa a reflexão com a questão da homossexualidade e do binarismo, temas destacados pela autora como fundamentais quando se fala de liberdade sexual.

Nas referidas obras serão mostrados os mecanismos que a sociedade utiliza para manter a mulher alienada sobre seu papel/função

25 Licenciada em Letras pela Universidade Estadual Vale do Acaraú, mestranda em Literatura Comparada pela UFC. E-mail: belionete@gmail.com.

social. Nisso, está resguardada e validada a função da mulher na sociedade sexista patriarcal. Para tanto, será utilizado como objeto de análise dessa *mística do feminino*, o poema “uma mulher em construção” do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas. Nossa escolha desse poema recai no fato de que retrata, a nosso ver, de forma simbólica, a construção do gênero feminino como produto de uma sociedade patriarcal opressora.

A desconstrução da mística do feminino no poema “a mulher é uma construção”

Os papéis de gênero sempre foram e são consolidados através de uma ideologia estruturada por um sistema sexista capitalista que tem como propósito manter a “mulher” em um engessamento na sua condição de fêmea, como se só tivesse essa função no mundo e não fosse um ser humano dotado de desejos próprios. Isso não é aleatório, mas pensado como condição da perpetuação da opressão de gênero. Nesse contexto, o que queremos dizer é bem ilustrado por Beauvoir (2016, p. 11) ao ressaltar que:

ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino.

Assim, essa definição de gênero feminino vai sendo repassada por gerações e constituindo-se como ‘modelo de fêmea, mulher, feminino’. Seguindo o argumento de Friedan (1971, p. 54): “quando uma mística é vigorosa extrai dos fatos sua própria ficção, alimenta-se dos que poderiam contradizê-la e alastra-se por todos os recantos de uma cultura, confundindo até os sociólogos”. Desse modo o poder das mistificações são obstáculos difíceis de se romper e, diante disso, tem-se a permanência de estereótipos criados pela sociedade até os dias atuais.

Tendo como base diferentes reflexões teóricas acerca da mística do feminino, será analisado como o poema “a mulher é uma construção” da autora gaúcha Angélica Freitas descreve e desconstrói essa mística.

Nesse sentido, vejamos o que os versos seguintes expressam sobre a materialização desses mitos:

a mulher é uma construção

a mulher é uma construção
deve ser

a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais mal vestida

digo que sou jornalista

(a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza

a revista nova é o ministério
dos assuntos cloacais
perdão
não se fala em merda na revista nova)

you é mulher
e se de repente acorda binária e azul
e passa o dia ligando e desligando a luz?

(you gosta de ser brasileira?
de se chamar virginia woolf ?)

a mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

toda mulher tem um amigo gay

como é bom ter amigos

todos os amigos têm um amigo gay
que tem uma mulher
que o chama de fred astaire

neste ponto, já é tarde
as psicólogas do café freud
se olham e sorriem

nada vai mudar —
nada nunca vai mudar —
a mulher é uma construção (FREITAS, 2012)

Angélica Freitas utiliza a ironia e o humor para descrever o que é ser “mulher” em uma sociedade machista. Ela mostra como essa construção histórica/cultural se apresenta dentro de um formato padronizado por convenções sociais, políticas e até mesmo religiosas. Para tanto, Freitas emprega, de forma metafórica e alegórica, uma linguagem imagística na descrição da construção da “mulher” como a de um conjunto habitacional, na qual casas ou apartamentos são construídos de forma igual, fruto da mesma massa, com as mesmas necessidades, tendo apenas cores diferentes – quando têm – como a construção da mulher e de como ela deve ser na sociedade patriarcal, “igual a todas”, feita da mesma massa e pronta para realizar o que se espera dela enquanto “mulher”. Na primeira estrofe vemos que:

a mulher basicamente é pra ser
um conjunto habitacional
tudo igual
tudo rebocado
só muda a cor

Notemos que, nesses versos, a autora faz uso de uma comparação estranha, ao pensar em um ser humano comparado a um objeto feito pelo homem: um conjunto habitacional, prédios. Isso serve para ilustrar a construção do gênero como planejado e minunciosamente medido e

realizado por uma sociedade machista. Logo, o poema nos mostra uma ideia de projeção de uma força potencialmente geradora, de uma vontade radical de se manter uma “tradição”.

Nesse ponto, dialogando sobre a construção do gênero como mecanismo de opressão que busca sua concretização através da feminilidade imposta às mulheres, o eu lírico do poema – na contramão do planejado/esperado – mostra certa resistência a essa padronização estruturada, como se pode observar nos seguintes versos: “particularmente, sou uma mulher de tijolos à vista”. Como podemos observar, o poema segue com seu ritmo próprio e vai sugerindo uma mulher que não quer “parecer delicada”, com um acabamento (reboco/feminilidade) igual ao das outras, ‘ela se coloca como diferente quando inicia com “eu, particularmente”, já se distanciando das outras. Para reforçar a diferença, o eu lírico assume uma postura de contraste, pois “nas reuniões sociais tendo a ser a mais mal vestida”. Assim, a mulher do poema vai quebrando, a seu modo, essa padronização, que Butler chama de “atos performáticos”. De acordo com a autora:

se os gêneros são instituídos por atos descontínuos, essa ilusão de essência não é nada mais além de uma ilusão, uma identidade construída, uma performance em que as pessoas comuns, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar um modelo de crenças. (BUTLER, 2019, p. 214).

Assim, através de rituais de crenças repetidos na sociedade onde as pessoas esperam que toda mulher seja heterossexual, que queira casar, ter filhos, que tenha o “dom materno”, a mistificação do feminino é transformada em algo natural e inquestionável, não como um ato performático. No entanto, a mulher do poema entende essa atuação e, dentro de suas limitações, ela cria uma “identidade”. Isso é observado no verso “digo que sou jornalista”; assim, ao se apresentar com uma profissão diferente da esperada pelas pessoas, a mulher mostra sua rebeldia, quebra com o modelo padronizado e ganha características próprias, justamente o oposto preconizado no aprisionamento do gênero, “ela é jornalista”, não apenas mulher.

Retomando a ideologia da mística do feminino, ter uma profissão não seria motivo de orgulho, mas uma ação que está sob o julgo de uma sociedade machista, na qual a mulher que desempenha outra função, além das relacionadas ao casamento e à maternidade, faz isso como algo a mais enquanto sujeito social e, portanto, pode abdicar dela em função da família. É como se o fato de ser profissional impedisse de ser uma “boa” esposa e uma “boa” mãe, que fosse uma negação de sua condição de fêmea, pois “ser fêmea é, de acordo com essa distinção, uma facticidade que não tem em si nenhum significado” (BUTLER, 2019, p. 217); ou seja, o fator biológico que condiciona à mulher à maternidade não pode ser visto como empecilho ou mesmo escolha para desenvolver outra atividade que ela almeje desempenhar. Muito menos deve servir de julgamento moral de seu comportamento sexual e materno. Ser mãe não deve ser visto como objetivo maior da mulher, muito menos obrigação.

Dando seguimento à análise do poema, sobre o corpo da mulher, Freitas descreve:

(a mulher é uma construção
com buracos demais

vaza

A autora, através da metáfora que compara o corpo da mulher a uma parede que tem “buracos demais”, representa os órgãos sexuais da mulher de forma irônica, pois salienta o que o corpo desta representa para a sociedade, em especial para o olhar masculino. Através da figurativização de “vazar” temos a representação da menstruação. Esse tema é abordado de forma rápida pela poeta, sem destaque, e não como função “essencial” e “sublime”²⁶, mas como se o fato da anatomia feminina não fosse significativa, apenas diferente, e que o sangramento menstrual significasse, simplesmente, algo que causa desconforto.

Em um contexto de rebeldia e de insatisfação com o corpo, o eu lírico dialoga com Butler, pensadora que coloca as questões de gênero

26 Os termos essencial e sublime se referem ao fato de a menstruação ser necessária para a gerar vida. Cf. BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo: fatos e mitos.

como um “problema”, a divisão sexo/gênero ser sempre sinônima de masculino/feminino, ao que ela chama de binarismo. Longe disso, a autora defende a ideia de “identidade” e caracteriza o padrão seguido por forças poderosas de opressão como “atos performáticos”.

Em consonância com a discussão apresentada acima, podemos afirmar que a mística procura fortalecer os canais de opressão patriarcal e para tanto busca convencer a mulher de que ela representa um papel que lhe foi designado mesmo antes dela nascer, pois – para que essa dominação e alienação continuem – é necessário que sejam reforçadas e alimentadas constantemente.

A mídia, nesse sentido, é um instrumento essencial na disseminação em massa desse ideário feminino, logo está a serviço de manter a mulher manipulada, pois assim manterá, através dela, o controle de toda a sociedade.

Para demonstrar o papel dos meios midiáticos nesse engessamento e alienação da mulher, Angélica brinca e debocha com o que as revistas publicam sobre/de/ para as mulheres. Isso é muito característico da autora, o que de certo modo suaviza a leitura de um verso como: “a revista nova é o ministério dos assuntos cloacais... perdão... não se fala em merda na revista nova”. Nesse recorte, há a denúncia do quanto a mídia em geral, colabora, fortemente, com toda essa estereotipização e aprisionamento do ser mulher dentro do “universo feminino”, de suas “obrigações”, com destaque para a atenção desmedida com a beleza, a culinária, em conseguir um bom partido e criar filhos saudáveis.

Freitas reafirma o quanto a mulher utiliza de recursos (estilos/atos) para cumprir esse papel que lhe foi imposto, mostrando ainda um aspecto importante do feminino que permeia o universo da mulher: a estética. Vejamos os seguintes versos:

a mulher é uma construção
maquiagem é camuflagem

Para início dessa análise, utilizaremos a tese defendida por Beauvoir (2016, p. 203) ao afirmar que “é sempre difícil descrever um mito, pois ele não se deixa apanhar, nem cercar. Habita as consciências sem nunca postar-

se diante delas, como objeto imóvel. É, por vezes, tão fluido, tão contraditório, que não se lhe percebe, de início, a unidade”. Entendemos, com isso, como é complicado para a mulher desvincular-se de certas convenções, dentre elas a “juventude eterna”, e que para mantê-la usa de todos os artifícios possíveis, entre eles a maquiagem. Recurso esse entendido aqui no poema como camuflagem, ou seja, um jeito de esconder sua verdadeira identidade, de se moldar ao que se espera dela: que seja sempre jovem, bonita, delicada. De acordo com a filósofa, “a maquiagem e as joias também servem para a petrificação do corpo e do rosto” (BEAUVOIR, 2016, p. 222). Ainda segundo a autora:

a função do adorno é muito complexa: possui entre certos primitivos um caráter sagrado; mas seu papel mais habitual é completar a metamorfose da mulher em ídolo. [...] Ela pinta a boca e o rosto para dar-lhes a solidez imóvel de uma máscara. [...] Na mulher enfeitada, a Natureza está presente, mas cativa, moldada por uma vontade humana segundo o desejo do homem. [...] a mulher sofisticada sempre foi o objeto erótico ideal. (BEUVOIR, 2016, p. 222).

Em termos mais concretos, entende-se que o adorno vai para além de questão estética, mas em ir se moldando a algo que é considerado como modelo, como paradigma do que “todas” devem ser se quiserem agradar à sociedade, pois não é somente aos homens que as mulheres buscam agradar, mas às outras mulheres também.

Na contramão de todo esse aprisionamento de busca pelo ideal do feminino, Angélica vai desconstruindo de forma simples, e até bem direta, essa universalização do “ser mulher” e coloca em questão o “ser eu” de uma pessoa que, mesmo sendo um modelo construído por um sistema patriarcal opressor, pode repensar sua vida, sua existência, seu sexo/gênero: “você é mulher...e se de repente acorda binária e azul....e passa o dia ligando e desligando a luz?”. Mesmo iniciando com uma afirmação, pois desde que nasceu lhe disseram que é uma mulher, pode acontecer de alguém não se ver desse jeito: “*pode acordar binária ou azul*”, ou seja, não se reconhecer nesse corpo/ gênero. Ao contrário disso, reconhecer-se como um ser masculino, representado ironicamente pela autora pela cor “azul”. E quando isso acontece essa hipotética pessoa fica confusa, os pensamentos ficam incoerentes e acabam por trazer certo

desequilíbrio, situação psíquica expressa no verso “e passa o dia ligando e desligando a luz”, em que se nota uma tentativa de trazer à tona essa realidade conflituosa ou apagá-la da mente, para, talvez, ter “tranquilidade” novamente. Como nos diz Butler:

o corpo é um conjunto de possibilidades porque a forma como ele existe no mundo e como é percebido pelos outros não é predeterminada por uma essência interior, e sua expressão concreta no mundo deve ser entendida como a acepção e a expressão de um conjunto de possibilidades históricas (2019, p. 215).

As possibilidades históricas materializadas por diferentes estilos corporais são nada mais que ficções culturais reguladas por punições, alternadamente incorporadas e disfarçadas por coerção na demonstração dessas atuações que vão se perpetuando através das gerações e sofrendo modificações de negação ou afirmação desses estilos conforme o contexto em que cada ser, individualmente, se localiza.

Na representação de um “eu” legitimador de performances, Angélica continua com seu jogo de cutucar o eu lírico através de questionamentos que levem à reflexão desse ser no mundo: “(você gosta de ser brasileira? de se chamar virginia woolf ?)”. No jogo utilizado pela poeta na tessitura dos versos, chama a atenção a representação linguística, o emprego de palavras em letras minúsculas, inclusive em nomes próprios e início de períodos, como se todos os termos estivessem diminuídos e estabelecessem uma continuidade entre os enunciados; os versos colocados entre parênteses, demonstram uma quebra proposital na trajetória da construção da mulher, como se o eu lírico conversasse com a leitora e iniciasse um diálogo quase que confessional ao fazer os questionamentos acima. Como se interrogasse o interlocutor, indagando se ele detém plena consciência de si mesmo. Talvez esses sejam os versos mais complexos do poema, pois trazem em seu âmago diversas interpretações, que seguindo a ótica de uma abordagem subversiva anti-mística atuam como um questionamento de algo arbitrário (a nacionalidade, o próprio nome), assim como do gênero.

Nas palavras de Butler (2019, p. 217), “ser mulher é ter se tornado mulher, ter feito seu corpo se encaixar em uma ideia histórica do que é

uma ‘mulher’, ter induzido o corpo a se tornar um signo cultural, é ter se colocado em obediência a uma possibilidade histórica delimitada [...]”.

A incorporação involuntária de um ser, ao que se diz dele sobre sua sexualidade, movimenta claramente um conjunto de estratégias, criando um estilo desse ser. Esse estilo nunca é completamente autoestilizado, portanto precisa ser alimentado através da vivência desses atos repetitivos, os quais estão inseridos em um processo histórico que condiciona e limita possibilidades.

Sobre a naturalidade dos atos convencionais, Angélica sai de forma discreta, mas simbólica, para questões de gênero que não devem chamar a atenção da sociedade: a homossexualidade,

toda mulher tem um amigo gay
como é bom ter amigos

todos os amigos têm um amigo gay
que tem uma mulher
que o chama de fred astaire

De início, no referido dístico, a poeta vai apresentando a relação de amizade entre mulheres e gays: *“toda mulher tem um amigo gay, como é bom ter amigos”*, uma proximidade que não chama a atenção, nem incomoda, já que está amparada por um sistema binário de organização no qual a mulher e o gay são tidos como femininos. Como nos diz tão bem Butler (2019, p. 217): “os gêneros devem ser discretos como estratégia de sobrevivência, pois são performances com consequências punitivas”. Gêneros discretos são parte das exigências que garantem a “humanização” de indivíduos na cultura contemporânea; e aqueles que falham em fazer corretamente seus gêneros são regularmente punidos (BUTLER, 2019, p. 217).

No entanto, na estrofe seguinte, as relações de amizade são mais complexas, “todos os amigos têm um amigo gay, que tem uma mulher”. Temos aí representado, de forma até meio inocente, um conhecimento geral de que alguns gays são casados. O uso da palavra “todos” simboliza uma generalização de que isso é uma realidade abrangente e,

propositalmente, não reconhecida pela sociedade, até mesmo pelas próprias esposas, como no verso: “que o chama de fred astaire”.

Ressalte-se que o que a autora chama de gênero discreto está relacionado à heterossexualidade, cada um em seu papel determinado: homem/mulher e feminino/masculino. Para Beauvoir e Friedan, um gênero discreto está relacionado à fragilidade e obediência. No caso da mulher, isso se concretiza ao cumprir com os papéis de esposa, mãe, dona de casa.

Nesse último verso, observamos uma performar-se de casal defendido por Butler como “ato performático” para representar os modos de ser/viver das pessoas, como condição de se ajustarem a modelos binários e heterossexuais aceitos pela sociedade sexista. Para ilustrar essa performance, Angélica utiliza o nome do dançarino Fred Astaire, ou seja, a mulher com um marido, que é um gay não-assumido, vivem uma performance de par.

Dando continuidade a questão de aparências e preconceito, na penúltima estrofe do poema, Angélica traz à tona um tom de melancolia ao ilustrar esses temas:

neste ponto, já é tarde
as psicólogas do café freud
se olham e sorriem

Assim, a poeta deixa claro que as pessoas julgam e condenam outras que não se enquadram nesse modelo ofertado pela sociedade machista e capitalista que impõe o modo de vida de todos e todas. Por fim, Angélica Freitas arremata o poema com seguintes versos:

nada vai mudar —
nada nunca vai mudar —
a mulher é uma construção

O registro aqui é mais uma vez irônico: por mais que tentem impor um papel fixo e definitivo à mulher, ela é um ser em construção e, portanto, continuará desafiando padrões, apresentando-se dentro de uma pluralidade existencial e lutando por sua autodeterminação.

O plano de vida de uma pessoa, independente de gênero, deve estar aberto a mudanças e escolhas a todos e todas, à medida que novas

possibilidades se apresentem na sociedade e no íntimo de cada ser humano. Contudo, sabemos que essa mudança não acontecerá sem lutas, sem conflitos, sem dor. Sem fazer apelo à coragem. Segundo Beauvoir (2016, p. 172), “é negando a Mulher que se pode ajudar as mulheres a se considerarem seres humanos”. Já Friedan (1971, p. 321) ressalta que “cada mulher que combata as últimas barreiras no caminho da igualdade total, barreiras disfarçadas pela mística feminina, facilitará o caminho das que vierem atrás”.

Daí a importância de autoras como Angélica, que surgem como um divisor de águas na poesia feminista, abordando de forma leve, porém profunda, esse universo opressor e legitimado pela sociedade que é a construção de gêneros/identidades de forma arbitrária e convencional.

Conclusão

Através do presente trabalho foi possível identificar como a construção do que “deve ser uma mulher” foi fortemente estruturada na cultura ocidental, provocando diversas interdições a quem não pertence ao sexo masculino. Essa reflexão foi possível através da análise do poema “a mulher é uma construção”, presente no livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas.

No referido texto, a poeta faz um irônico jogo semântico entre a construção social da figura da mulher e a construção civil. Ela, ao longo dos versos, vai desmontando clichês associados culturalmente à mulher de forma incisiva e irreverente, como da estética, da profissão e também chama a atenção para o corpo feminino. Isso, com versos que vão da rima de efeito cômico à crítica política feminista de forma natural.

A poeta consegue, na tessitura do poema, registrar nos seus aspectos linguísticos e fazer poético a consciência de que política e poesia não se dissociam, em especial, ao se falar de mulher, uma política feminista. Ressaltamos, que mesmo com todos os ganhos advindos de lutas feministas, ainda é preciso uma força de vontade extraordinária para ser fiel a um plano de vida diferente do escolhido por todo um sistema estruturado, e isso, Angélica deixa bem evidente em seus versos.

Referências

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2016.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a construção dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In: **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais/** Audre Lorde...[et al]; Organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

Feminino, feminismo e resistência na performance da *slammer* Mariana Félix.

Eveline de Sousa Montenegro²⁷

Claudicélio Rodrigues da Silva²⁸

Introdução

Quando se fala em poesia oral, geralmente lembramos das melopeias gregas descritas por Aristóteles em sua Poética. Ou, então, vamos à Idade Média, com os menestréis, trovadores e jograis que perambulavam por vilas, feudos e castelos performando suas poesias narrativas ou sentimentais. Ou, ainda, para nos aproximarmos espaço-temporalmente de nossa realidade brasileira, lembramos dos cantadores e violeiros das feiras e praças do Nordeste, dos cordelistas, dos repentistas em seus desafios. A poesia oral tem uma história milenar. Das comunidades primitivas eminentemente orais às de oralidade secundária, a poesia oral era um veículo mnemônico utilizado tanto para a conservação do patrimônio cultural quanto para a diversão, nesse caso, mais próximo ao que entendemos hoje por literatura ou estética.

De qualquer modo, poesia oral e corpo eram inseparáveis. Se nos aproximarmos dos espaços urbanos, encontraremos os saraus, lugares propícios para se corporificar poesia na cidade. Em um sarau, se lê poesia, se performa poesia, se lê um texto previamente escrito ou improvisando. Mas este artigo quer discutir o *slam*, gênero novíssimo da poesia falada que tem sido o meio pelo qual vozes e corpos de sujeitos minoritários se fazem ouvir desde as periferias.

Um campeonato ou batalha onde as armas são o corpo, a voz e o texto poético. Assim podemos denominar o *slam*. Nessa experiência, a

27 Mestranda do PPG-Prof em Letras UFC, área de linguagens e letramentos. E-mail: eve.sm@live.com

28 Professor de literatura brasileira e membro do PPGLetras-UFC, coordenador do Grupo de Estudos da Língua da Eros (GELE). E-mail: claudicelio@ufc.br

modulação da voz e a presença do corpo são elementos tão importantes quanto o ritmo, o verso e o discurso que o poema engendra. Do outro lado, uma audiência interage a partir do interesse provocado pelo *slammer*. Entre a audiência e o poeta, um júri. Que vença o melhor.

As noites de Chicago, no ano de 1986, com seus bares tocando jazz, viram pela primeira vez a *Poetry Slam*, obra de Marc Smith com o grupo *Chicago Poetry Ensemble*. A semelhança com o vaudeville dadaísta nas noites de Zurique do início do século XX não é à toa, porque tanto lá como cá é a poesia falada a estrela. No Brasil, o ano é 2008 e a responsável por realizar o primeiro campeonato de *slam* é Roberta Estrela D’Alva, fundadora do Zona Autônoma da Palavra (ZAP!) que realizou o primeiro campeonato de *slam* do país, no bairro de Pompeia, em São Paulo (KLIEN, 2018, p. 134).

Aqui o *slam* se popularizou rapidamente, a ponto de se ter um registro de 145 coletivos país afora, segundo Menegaro²⁹ (2019, p. 21). É justamente a força do coletivo, em sua maioria mistos (TREVISAN, 2018), que constitui a marca do *slam*. Entretanto, embora o *slam* tenha sido apresentado ao público brasileiro por uma mulher, os homens e o machismo, a priori, dominavam o cenário nacional do *slam*. Fato confirmado no *Slam BR* (Campeonato brasileiro de poesia falada) de 2015, no qual metade dos participantes eram do gênero feminino, mas somente uma conseguiu ir para segunda fase, e nenhuma conseguiu chegar à final.

Justamente por isso, em 2016 nascia o *Slam* das Minas - SP, um coletivo de poesia falada organizado e disputado exclusivamente por mulheres e que possui em diferentes localidades do Brasil. Luz Ribeiro, uma das idealizadoras do projeto, em entrevista à revista Capricho informa que “Os versos das mulheres não perdiam em nada para os versos dos caras, então como a gente não conseguia passar de fase?” (OLIVEIRA, 2018). A

29 De acordo com a listagem apresentada no documentário, *Slam: Voz de Levante* (2017), há trinta e cinco slams no estado de São Paulo, trinta e um no estado do Rio de Janeiro, dezenove em Minas Gerais, doze no Rio Grande do Sul, nove no estado da Bahia, nove em Santa Catarina, seis no Espírito Santo, cinco no Distrito Federal, três no Mato Grosso, quatro no Mato Grosso do Sul, quatro no Estado do Pernambuco, dois no Ceará, dois na Paraíba, um no Pará, um em Sergipe, um no Rio Grande do Norte e um no estado do Acre. (MENEGARO, 2019, p. 21)

partir daí, as *slammers* (como são chamadas as poetisas) perceberam, assim como em outras iniciativas de incentivo à escrita feminina de poesia, a necessidade de se organizar coletivamente com outras mulheres. Júlia Klien (2019, p. 110) ressalta que “as estratégias políticas da poesia feita por mulheres hoje, não está confinada no âmbito da produção individual, mas é potencializada em iniciativas coletivas”. Tal fortalecimento pode ser confirmado nos resultados conquistados pelas Mulheres desde 2016 no *Slam* BR, já que Luz Ribeiro, Bell Puã, Pieta Poeta e Kimani foram as campeãs da competição nacional de poesia falada respectivamente em 2016, 2017, 2018 e 2019. Ou seja, as mulheres precisaram criar um ambiente no qual elas tivessem voz e espaço para falar sobre as suas vivências, o machismo, o racismo, a homofobia e outras formas de violência sofridas por elas. Menegaro corrobora essa visão ao reconhecer as performances nas batalhas como um meio para romper silêncios e fazer reivindicações feministas:

[...] Participar dessas batalhas tornou-se uma forma de romper o silêncio usando o corpo como meio de expressão e renúncia às imposições que visam o controle e a domesticação, principalmente no caso das mulheres. A poesia do *Slam* está na performance, que só acontece com o uso do corpo e da voz, ou seja, esses sujeitos potencializam o seu dizer através de uma ação poética comprometida em reivindicar. (MENEGARO, 2018, p. 2)

Dessa forma, pode-se salientar a importância dos *slams*, principalmente os de mulheres, na exploração de temáticas feministas, performadas discursiva e corporalmente com o intuito de reivindicar direitos, denunciar formas de opressão e demarcar um espaço de resistência, nesse caso, estamos falando do espaço geográfico mesmo, geralmente periférico, mas também o espaço literário prioritário da poesia, o gênero seminal do protesto e da denúncia. Esse valor ideológico da poesia, e sua maleabilidade ao corpo de quem a performa, tornam o poema, mais do que um panfleto, um veículo para as políticas do corpo.

A participação cada vez maior de mulheres em festivais literários, saraus e competições como as do *slam* é, certamente, herdeira das pautas feministas, sobretudo a de terceira onda, ali pelo início da década de 1970, quando militantes começaram a se questionar a respeito do uso da

categoria mulher como um dado universal pelo qual todas as mulheres, não importava se pertencentes ao primeiro ou terceiro mundo, do centro ou das margens geográficas e sociais, tinham de projetar sua luta. Foram reflexões de feministas negras e lésbicas³⁰ que promoveram uma revisão do feminismo e impulsionaram no percurso rumo a uma diversidade de pautas interseccionadas.

A alma performática do *Slam*

O espírito do *Slam* é essencialmente a performance. Sua oralização em ambientes públicos, suas regras, seus *slammers*, suas temáticas evocam o tempo inteiro a ideia de performance. Mesmo as atuações gravadas e divulgadas na internet, em ambientes como o Youtube, Facebook e Instagram, remontam sempre a um contexto de atuação num espaço e tempo definidos previamente.

Ao assistirmos uma batalha do *Slam*, conseguimos compreender o que afirma Zumthor sobre a poesia oral só se materializar devido a união de certos elementos, como locutor, destinatário, texto, circunstância, corpo e voz: “[...] a *performance* é uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (1997, p. 33). A concretização desta ação requer um locutor e um destinatário (poeta e público), um texto (poema), as circunstâncias (espaço e tempo), o corpo e a voz. A poesia oral só acontece quando há a junção desses elementos.

O corpo é peça chave na performance do *slam*, pois a sua própria existência é responsável por contar histórias. O corpo da *slammer* e a sua voz são a própria poesia sendo concretizada a partir da observação de três regras fundamentais que se popularizaram nas batalhas de *Slam* no Brasil:

30 Nomes como os de Audre Lorde, bell hooks, Gayle Rubin, Kinberlè Cranshaw, Patricia Hill Collins, Angela Davis, entre outras estadunidenses, contribuíram sobremaneira para essa diversidade de pautas. No Brasil, é mais ou menos na mesma época que nomes como os de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro (fundadora do Geledés) pautam as discussões sobre o feminismo negro no Brasil.

“os poemas devem ser de autoria própria do poeta que vai apresentá-lo, deve ter no máximo três minutos e não devem ser utilizados figurinos, adereços, nem acompanhamento musical” (D’ALVA, 2011, p. 122). A primeira regra remete ao conceito de autorrepresentação, pois as *slammers* batalham com poesias que falam de suas vivências únicas e particulares, porém não individuais. Por isso, esse espaço precisa se tornar democrático, o que é viabilizado com a segunda regra, que simultaneamente limita o tempo e permite que mais mulheres, e outros sujeitos, se manifestem. Quanto mais mulheres participam, mais corpos e vozes são vistos e ouvidos, Para Menegaro, o corpo concretiza a performance, compõem o poema e politiza mulheres no *Slam*:

O corpo é o meio através do qual a performance se materializa, ele é, portanto, parte do poema. O corpo é *poético* porque faz parte da composição do poema, configurando uma estética própria. O corpo é *político* porque poetas/*slammers* assumem um protagonismo outrora negado a eles, que constituem grupos historicamente oprimidos e subjugados. (2018, p.2)

Ainda que o corpo concretize a performance e materialize a temática da poesia, atualmente o alcance dessa poesia oral é expandida pela “oralidade mecanicamente mediatizada, diferenciada no tempo e/ou no espaço” (ZUMTHOR, 1997, p. 37). Já que a recepção e a difusão dessas poesias e dos *slams* ocorre através dos meios eletrônicos e não somente pelo contato direto nos encontros presenciais. Dessa forma, para compreendermos a potência dos textos do *slam*, temos que levar em consideração também as atuações das *slammers*, pois sem as performances veiculadas na internet, principalmente no Facebook e no Youtube, teríamos que trabalhar somente com os poemas escritos, desconsiderando o aspecto performático. Acerca disso, Klien (2019) afirma que o poema se modifica, pois o escrito perde traços da corporeidade, ou seja, o movimento corporal, a modulação da voz, os silêncios demarcados:

Um poema escrito é tradicionalmente o território do estranhamento da linguagem, do esgarçar da significação, em que a voltagem poética é frequentemente perseguida às custas da comunicabilidade. Mas a poesia oral,

como lembra Luna Vitrolira, poeta de Recife, é uma “poesia de mensagem”, ou seja, uma poesia na qual a comunicabilidade aparece como objetivo principal, sobrepondo-se aos procedimentos linguísticos de desarranjo sintático, investigação lexical, etc. É assim que os saraus e os *slams* tornam-se instrumentos poderosos para as poetas feministas. (KLIEN, 2019, p. 127 – 128).

É nessa conjuntura que *slam*, redes sociais e feminismo se relacionam, expandindo e fortalecendo essa “nova poesia escrita por mulheres, lésbicas e trans, uma poesia diferente, que surpreende, que interpela, irrita, fala o que quer, fala o que sente, o que dói, que se faz ouvir em saraus, na web, nas ruas, enfim onde a sua palavra chega mais alto”(KLIEN, 2019, p.105). Ter o que dizer acerca de ser mulher numa sociedade que designou o feminino como frágil, e esperar adesão do ouvinte, é o que propõe essa poesia de mensagem, que se confunde com a prosa, nas orações diretas, sem o trabalho de figuras de linguagem, sejam sonoras ou de pensamento, e cuja função é a comunicabilidade imediata com o público ouvinte.. A rima e o ritmo dessa poesia muitas vezes seguem como referência a métrica e a modulação do *rap*.

A voz poética de Mariana Félix

Mulher preta, periférica, apresentadora³¹, escritora e *slammer*, finalista do *Slam Br* em 2014, 2015, 2016 e 2017. Mariana Félix se faz presente fortemente na web. Nesse suporte, produziu dois zines: “*Só se for uma rapidinha*” (2015) e “*Gavetas*” (2016), dos quais encontramos alguns vestígios na internet, mas nada integral, pois muito do que se é produzido por essas poetas contemporâneas sobrevive na rede simultaneamente acessível e inacessível.

A escritora, que se autodeclara feminista, publicou de forma independente os livros *Mania* (2016), *Vício* (2017) e *Abstinência* (2019), neles encontramos uma mescla de poesias, crônicas e dissertações sobre a emancipação da mulher negra, empoderamento feminino, política e as relações da autora com a cidade de São Paulo, assim como o registro

31 Apresentadora do programa Slam mulheres plurais - “Além da Poesia”, transmitido pela Rede TVT, e do Canal Prosa Poética.

escrito de suas poesias performadas em diversos coletivos e disponibilizadas nas redes sociais, a autora afirma que “escreve porque sabe que disputar narrativas é urgente, sabe que ser a protagonista de sua história é sobrevivência” (FÉLIX, 2019).

Os poemas escolhidos para análise neste estudo são “Direito”, que integra o livro *Vício* (2017), e “Baseado em escrotos reais”, que integra o livro *Abstinência* (2019); todos eles com performances disponibilizadas no Youtube e/ou no Facebook por diferentes coletivos de poesia e pela própria escritora. Na análise, refletiremos sobre as temáticas femininas e feministas abordadas, e tentaremos caracterizar a performance como uma força motriz de resistência e de denúncia das formas patriarcais de opressão feminina.

O poema “Direito”³² foi performado na edição de dezembro de 2016 do *Slam Resistência* e proporcionou à *slammer* a vaga de campeã da edição em um empate com Mayara Vaz³³. A performance do poema encontra-se na página do Facebook e no canal do Youtube da própria autora; além disso, há também uma versão do poema recitado por ela em um projeto de vídeo-poema.

No primeiro verso do poema, também chamado de “Fabiana”, há uma alusão ao primeiro tema de interesse feminino que será reivindicado e denunciado na performance, o direito ao aborto, essa pauta recorrente nas demandas feministas e “que é visto como uma questão prioritária de direitos humanos” (PIMENTEL, 2012), mas que encontra bastante resistência social, baseada em argumentos de caráter religioso. A poeta opta, então, por defender seu ponto de vista, através de um texto poético que em muito lembra uma crônica, já que conta uma história e simultaneamente fazer uma crítica a essas pessoas que embasam seus argumentos contra o aborto em aspectos religiosos, mas possuem uma “religiosidade seletiva”:

32 Performance disponível em:

<<https://www.facebook.com/marifelixoficial/posts/1443278449052454/>>. Acesso em 02 de agosto de 2020

33 Por ser a última edição do ano, não houve desempate, já que o ganhador garantiria uma vaga no Slam BR, porém a Mayara Vaz ficou com a vaga, pois Mariana Félix já tinha garantido sua vaga

Sentou para fazer o teste
Pela primeira vez juntou as mãos
Pedi ao Deus cristão: reprovação.
Ali sentada, não chamava Maria
E era pouca a sua graça
Sabia que nenhum Espírito Santo a abençoara.

.....
Se levantou, ensaiou as explicações para o Pastor
Para a sua mãe, para a sociedade
Pensou em procurar aquele
Que do que ela carregava era dono de metade
Mas recuou... (FÉLIX, 2017, p. 15)

Nesses versos, a *slammer* apresenta a situação, uma mulher aparentemente jovem que faz um teste que se imagina ser de gravidez, pois a personagem na sequência junta as mãos e faz um pedido ao Deus cristão de aprovação ou reprovação do que está prestes a fazer? O narrador declara ser essa a primeira vez que a jovem reza. Ela não deseja ser “abençoada” com um filho, pois não era Maria, não possuía muita graça e tampouco fora abençoada pelo Espírito Santo. A maternidade aqui não é vista como uma graça, pelo contrário, é um peso que ela não deseja suportar. tudo dá conta de que não se trata de uma situação de bênçãos. A comparação com o episódio bíblico em que Maria é consultada por Deus através da visita do anjo para a possibilidade de ser mãe do seu filho (uma escolha livre, portanto), entra em atrito com as instâncias que impedem a mulher de ter direito sobre o próprio corpo, ou seja, o direito feminino é interdito pela religião, a família e a sociedade.

Em seguida, nota-se um discurso de resistência na crítica a várias formas de opressão da mulher, exemplificada pelos versos: “Não queria aquilo/Que dentro já habitava/Não queria escolher nome próprio/Nem ser casada/Queria sua vida mudada.” (FÉLIX, 2017, p.15). A resistência está no uso dos advérbios de negação que marcam a opinião contrária do eu lírico em relação à instituição patriarcal do casamento. Na performance, a *slammer* é incisiva nessa negação. A voz nega, mas seu corpo nega também; seu dedo em riste acompanha cada uma das negações.

Na sequência, embora o eu que narra o fato afirme que a jovem decide pelo aborto sem remorso, percebe-se um sentimento de culpa a cada ação da personagem. Talvez o termo “sem remorso” signifique “com resignação”. Aqui se exemplifica o argumento da urgência da descriminalização do aborto, pois, embora os dados sejam imprecisos, “é possível traçar um perfil de mulheres em maior risco de óbito por aborto: as de cor preta e as indígenas, de baixa escolaridade, com menos de 14 e mais de 40 anos, vivendo nas regiões Norte, Nordeste e Centro-oeste, e sem companheiro” (CARDOSO, 2020, p.20):

Procurou uma farmácia
Pedi ao moço a droga mais usada
Para se livrar do que não aguentava
Mas já carregava
Parou em um parque
Chorando pediu perdão ao ventre e quem nele habitasse
Tomou o comprimido
E sem remorso, disse adeus...
E pediu:
Pai, perdoa os erros meus! (FÉLIX, 2017, p.15-16)

Nos versos a seguir, nos deparamos com mais uma denúncia, o abuso de crianças e adolescentes do sexo feminino em seus próprios lares. Dados recentes³⁴ comprovam que o perfil das vítimas, em 46% dos casos, é o de adolescentes (mulheres) entre 12 e 17 anos, e que a violência sexual ocorre, em 73% dos casos, na casa da própria vítima ou do suspeito, e é cometida por pai ou padrasto em 40% das denúncias.

Mas o erro não era dela
Tomou tanta pílula vivia de tabela
Calculou cada risco do que sempre lhe invadiu as pernas
Achou que um comprimido era pouco
Tomou logo a cartela inteira e como um sopro

34 Dados divulgados pelo Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMFDH). Disponível em:
<<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2020-2/maio/ministerio-divulgados-de-violencia-sexual-contra-criancas-e-adolescentes>> Acesso em 19 de maio de 2020.

Foi parar no pronto-socorro.
Ao abrir os olhos, quem estava lá?
O pai da criança a lhe acariciar...
Como já fazia a anos
Naquele inferno que chamavam de lar
E ela disse, sem bebê e sem ventre
Que estava cansada daquilo, que seguiria em frente
Não aceitaria mais seus abusos
Enquanto ele fingia ser crente
O mesmo pai, o da criança e o dela
Disse que como homem ele honrava o que tinha entre as pernas
E que era direito dele como pai, ser o primeiro a se deitar com ela (FÉLIX, 2017, p.16)

Nesse momento da performance, a *slammer* eleva seu tom, gesticula sua revolta, denuncia a sua indignação ao narrar sua história de abuso pelo próprio pai, narrativa que se repete em muitos lares brasileiros cotidianamente. A fala do pai é um reflexo direto da ideologia patriarcal que coloca a mulher como objeto do desejo e propriedade do homem, a começar pelo pai. Vale salientar, também, o papel da plateia nessa performance, pois a recepção dela foi diferente se comparada a outras performances da própria Mariana Félix, nas quais a audiência é sempre participativa e animada; nessa, os espectadores se mostram atentos, silenciosos mesmo, talvez sensibilizados, chocados ou reflexivos. O fato é que essa poesia constata e expõe uma realidade da qual todos já ouviram falar ou vivenciaram, mas que é tratada como tabu. O silêncio da plateia parece confirmar isso.

No último trecho, o eu lírico evidencia outro problema relacionado à violência sexual de adolescentes, que é a “cegueira” da mãe e dos familiares da vítima, isso é destacado pela marcação do tempo, “Fabiana foi abusada/Durante 13 anos em sua própria casa”, e do espaço, “[...] sua própria casa/No quatinho em que sua mãe guardava coisas usadas/Logo ali, escondidinho, debaixo das escadas.”. O uso do diminutivo reforça essa marcação do espaço, e fortalece o teor denunciativo do poema. Ao fazer referência a um espaço pequeno que era da mãe, que estava debaixo da escada, ou seja, um lugar de movimento, o poema acaba por lançar luz ao espaço da mulher numa sociedade cujos valores são todos medidos pela

régua do masculino. Numa sociedade falocêntrica, o lugar da mulher, além de ser o da cozinha, o espaço privado, é também o lugar do silêncio, sob o risco de ser violentada. No poema escrito, observamos que o nome da mãe é grafado com letra minúscula, seja porque ela não impediu, não notou, não acolheu, não fez nada, o fato é que ela claramente também já foi silenciada.

Por fim, nos últimos versos, o eu lírico escancara sua crítica à hipocrisia dos que se posicionam contra o aborto por um moralismo que se confunde com questões religiosas. De modo satírico, a *slammer* descreve, em um culto de domingo, a mãe e o estuprador da filha, que pareciam um casal tão lindo, e o pastor que culpabiliza a vítima, enquanto ele próprio, conivente, retira dos dízimos o dinheiro para um aborto clandestino:

No culto de domingo
Dona glória e Seu José pareciam um casal tão lindo
O pastor disse que Fabiana que estava desgarrada por ter sumido.
No bolso do Pastor: dólares
Pra um aborto clandestino
De uma irmãzinha com quem estava dormindo
Respondeu aos pais de Fabiana sorrindo:
“Irmãos, Deus os abençoe pelo dízimo! (FÉLIX, 2017, p. 16-17)

O poema “*Baseado em escrotos reais*”³⁵ foi performado em agosto de 2017 no *Slam* das Minas SP e em outubro do mesmo ano no *Slam* da Guilhermina (2º Poetry *Slam* do Brasil). É uma performance que se encontra com mais facilidade, pois está nas redes sociais da *slammer* e dos coletivos. Trata-se de um poema mais marcado pela subjetividade da autora em sua condição de escritora, mulher e negra. Quanto à forma, o longo poema de uma só estrofe modula a alternância de versos longos e curtos, numa rima e rítmica que o aproxima da dicção do rap. Tal densidade melódica significa muito a qualidade da performance oral.

O interessante título apresenta uma duplicidade semântica, uma vez que “escrotos” lembra “escritos”; essa aproximação não é meramente sonoro-verbal, pois participa da composição de um termo muito utilizado

35 Performance disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q9rK9qjOBlo>>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

nas aberturas de novelas e romances cujo roteiro foi “baseado em fatos reais” ou “escritos reais”. Portanto, a subjetividade é apresentada desde o título. Levando-se em consideração que uma das características do *slam* é que “os poemas devem ser de autoria própria do poeta que vai apresentá-lo” (D’ ALVA, 2011, p.122), aqui a voz do eu lírico aproxima-se a da autora. Além disso, identifica-se a vivência de mulher preta que se relacionava com um homem branco, um homem escroto, como o próprio título já alerta:

Te deu saudade né?!
Me procurou...
Andou dizendo que sou mais linda que qualquer flor
E eu logo pensei:
Olha quem está por aqui...
O rapaz dos olhos verdes que vivia a me iludir (FÉLIX, 2019, p. 54).

Na performance dos três últimos versos, a *slammer* usa um tom que sugere um misto de surpresa e de deleite, mas não de felicidade ao vê-lo, e sim mais como alguém que pensa: agora é a minha vez de dar o troco! Acrescenta, ainda, uma caracterização do indivíduo com quem se relaciona, “O rapaz dos olhos verdes que vivia a me iludir”, que evidencia a diferença racial e o tratamento que esse homem destinava a ela. Logo ficamos a par do tipo de relacionamento tóxico que mantinha com esse homem claramente machista. Na performance, sua expressão já é mais séria e seus gestos são incisivos, cada gesto enfatiza uma frase e demonstra está condizente com o que é falado:

E eu sempre servia pro que me cabia
Você me mandando nude
E eu te mandando poesia
Olha que fria!
No Dia das mulheres compartilhou link de site de pornografia
Disse que por lá
Nós nunca éramos esquecidas
Fazia piada machista
E ria
Na minha cara e na das outras meninas
.....

E eu me perguntava:
Como pode tanta misoginia?
A mãe? Era Rainha
As outras? Tudo puta, vadia
As irmãs? Princesinhas
Namorada? Só se for loira e magrinha
E eu? Logo pretinha
Sonhando em chamar de meu
Um escroto racista! (FÉLIX, 2019, p. 54)

Nesses versos, percebe-se a objetificação das mulheres, a desvalorização das lutas e conquistas femininas, pois o personagem debocha das mulheres nos versos. Quanto à performance, os ouvintes estão mais participativos e ovacionam o trecho irônico, o que costuma ser uma característica bem frequente no *slam*, um verso aplaudido é um soco a atingir o “adversário”, no caso, o destinatário do discurso. O eu lírico denuncia a conduta misógina masculina e os estereótipos atribuídos às mulheres de forma bem dicotômica (mãe/rainha; outras/putas, vadias; irmãs/princesinhas; namoradas/loiras, magrinhas). Essa denúncia é muito importante, pois é legitimada pela voz que a expressa, já que essas experiências estão conectadas à identidade da poeta como mulher e como mulher preta. Por isso, imediatamente após a denúncia, o eu lírico frisa a importância da representatividade, do *slam*, na construção de uma identidade independente “Foi-se a época em que eu era iludida/ Foram as minhas iguais/Na roda de poesia/Que me ensinaram a ser minha!” (FÉLIX, 2018, p.54). A identidade que se fortalece não é somente a da *slammer*:

[...] embora usem o seu corpo no fazer poético, esses sujeitos transcendem o subjetivo, o eu que se coloca no poema não é individualizado, ao contrário, trata-se de um eu comunitário, que se mostra prioritariamente na perspectiva do coletivo, considerando o pertencimento a um grupo do qual sua voz simboliza a representatividade. (MENEGARO, 2018, p.5)

No poema, há ainda uma crítica ao lugar do desejo numa relação masculino-feminino, já que devido a objetificação da mulher, o homem, produto dessa sociedade patriarcal e machista, tende a se preocupar com o seu próprio prazer e a desconsiderar o prazer feminino, porém o eu lírico já

se conscientizou, se libertou e não aceita mais ser tratada como objeto. Daí se compreender que a base de um poema a ser performado no *slam* é mostrar o que é ser mulher numa conjuntura social toda elaborada para atender aos desejos e expectativas do homem, e sabendo disso, como é necessário uma busca por liberdade ao mesmo tempo que se luta por empoderamento.

Chegou devagar...
Sondando a neguinha
Pra ver se eu ainda era a mesma que você comia
Que se lambuzava e depois cuspia.
Hoje devolvo a sua indigestão
Em cada uma das minhas rimas!
Eu mendigando carinho
Você caralho a dentro
Exigindo de quatro
E eu no quarto passando veneno
Eu não me esqueço!
Ficou guardado na memória
De um corpo que não é mais escravo das suas histórias!
Amizade colorida? Pra quem?
Se seu sentimento era todo preto e branco
Regado de desdém
E eu me afastei
Nenhum macho mais fez comigo
O que eu permiti que você fizesse, Meu Bem!
Os que tem medo de mim
Estão é certos!
Porque eu não aceito meia conversa
E nem ser tratada feito objeto (FÉLIX, 2019, p.54-55)

Paralelamente a essa crítica, a autora retoma nos versos seguintes uma resistência simbólica, pautada na questão racial, e que origina um sentimento de empoderamento da mulher preta, pois devido ao “viés político, levando em consideração também o entendimento do gênero e da raça como performativos, essas performances são ações de resistência situadas no corpo e a partir do corpo pela voz e pela palavra que dele emana.” (MENEGARO, 2019, p.65).

[...]

Sabe aquelas pretinhas bem folgadas?
Que se acham lindas, maravilhosas e não aceitam serem mal tratadas?
Então, eu sou uma das que lidera esse bonde
De mulheres exigentes que não dão mole pra homem!
Os troféus que eu guardo lá em casa
Só me lembram o quanto você é nojento
O quanto eu sempre fui crônica e você história pequena, sem enredo
Mas agora você me segue, acha graça
No in box até tenta me dar uma cantada
E eu? Vou rir da sua cara!
Lembrar bem de quando você me humilhava!
De quando a branca era a sua escolha nata
E eu não passava da preta pobre que você não andava de mãos dadas
(FÉLIX, 2019, p.55)

O recado do último trecho é que a mulher não quer mais ser mero objeto de satisfação sexual para o homem, nos moldes das irreais atrizes pornô. Ela não se permite a objetificação, e ainda se afirma como mulher, preta e escritora, papéis pelos quais ela realiza cotidianamente seu empoderamento:

[...]

Então com meus dois pés no chão
Vou te dar um recado!
Seu punheteiro, arrombado
Misógino, mal amado
Deixei de reproduzir na cama esse seu filme barato!
Não sou sua atriz pornô
Sou preta e escritora
E hoje você vai assistir de camarote
Essa Preta aqui, ser aplaudida
Por essa platéia toda! (FÉLIX, 2019, p.55)

Como se vê, tal poesia de combate é voltada duplamente para outras mulheres, no ensejo de que elas se vejam no que está sendo dito; e para os homens, para se reconheçam no tipo de masculinidade tóxica e escrota que ela denuncia e, com isso, promova a abolição do sexismo e da

misoginia de suas relações afetivas. Acima de tudo, essa é uma poesia comprometida com uma luta pelo respeito e dignidade entre os gêneros.

A união de poetas na construção de coletivos onde possam exercer a liberdade para produzir e veicular suas poéticas, e o próprio discurso dos textos parecem se mover na direção de uma leitura interseccional. Esse aprendizado certamente vem do projeto feminista negro que, segundo Carla Akotirene, “[...] desde sua fundação, trabalha o marcador racial para superar estereótipos de gênero, privilégios de classe e cisheteronormatividade articuladas em nível global” (2019, p. 22). Ou seja, as mulheres têm consciência de que o sistema de opressão atravessa classe, raça, gênero e sexualidade, e, por isso, é preciso se desvencilhar dessa malha tecida por uma sociedade falocêntrica, hierárquica e misógina, para a qual a mulher não passa de uma construção do desejo do homem para seu usufruto.

Conclusão

A performance poética do *slam* é marcada pelo subjetivismo e por um forte teor crítico e denunciativo, atravessado pelas relações de gênero, de corpo, de raça e também pelas várias pautas do feminismo que aparecem em praticamente todas as poesias, embora o feminismo como tema e como conceito não apareça concretamente nos textos.

Quanto à natureza formal do texto a ser performado, mesmo quando o poema é publicado em livro, a dicção vocal e a corporeidade são suscitadas, ou seja, são poemas que cobram do leitor uma ação de leitura hiperlinkada, ler o texto vendo o vídeo ou ouvindo o áudio da performance. Essas estratégias de leitura traduzem a afirmação de Paul Zumthor (1993) de que toda performance atualiza o texto, sempre renovado e em devir. Isso se refere ao que o autor chamou de “movência”, que pressupõe que a dicção performática de um texto, num espaço e tempo determinados, confere a ele uma ressonância de novidade, uma vez que “cada performance torna-se, por isso, uma obra de arte única, na operação da voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 240).

Portanto, os poemas de uma batalha de *slam* solicitam a presença de três elementos essenciais não apenas na concretização do poema, mas

na sua recepção: corpo, voz e contexto. É isso o que caracteriza o “gênero” *slam* como um estilo capaz de comunicar uma mensagem política e de ecoar vozes antes silenciadas. Dessa forma, consideramos que a *slammer* Mariana Félix, conforme os dois poemas aqui analisados, faz de sua arte poética um documento de denúncia e crítica à opressão patriarcal, sintetizadas na objetificação e estereotipação da mulher e no machismo que regula as relações afetivas. Nesse sentido, a poesia é ativismo e o ativismo é poesia, assim como a poesia é feminista e o feminismo é poesia.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

CARDOSO, Bruno Baptista; VIEIRA, Fernanda Morena dos Santos Barbeiro; SARACENI, Valeria. Aborto no Brasil: o que dizem os dados oficiais? **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 36, supl. 1, 2020. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2020001305001&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 18 de julho de 2020.

COSTA, Juliana Cristina. O verso e o protesto: a poesia contemporânea como reivindicação sócio-política. **Jangada: crítica | literatura | artes**, n. 4, p. 38-59, 2014.

D'ALVA, Roberta Estrela (2011). **Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o poetry slam entra em cena**. Synergies Brésil, n. 9, p. 119-126.

FÉLIX, Mariana. **Fabiana (Direito)**. In: Vício. São Paulo, p. 15 – 17, 2017.

_____. **Baseado em Escrotos Reais**. In: Abstinência. São Paulo, p. 54 e 55, 2019.

_____. **Fabiana (Direito)**. Facebook. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/marifelixoficial/posts/1443278449052454/>>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

_____. **Baseado em escrotos reais**. Youtube. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cvOgPhqqykI>>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

KLIEN, Julia. **Na poesia**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, p. 105-137, 2018.

MENEGARO, Lilian. et al. **Corpos poéticos, corpos políticos: a poesia performatizada nos slams**. E-book SENACORPUS / Edição 2018... Campina Grande: Realize Editora, 2018.

Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/39419>>. Acesso em: 20 de julho de 2020.

MENEGARO, Lilian. **A performance poética como ação política em Slams**: Híbridações entre corpo e palavra. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Paiva Coronel. 2019. 113 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande/RS, 2019.

OLIVEIRA, Amanda. Slam das Minas: 'é um espaço seguro para falar sem ser julgada'. Batalhas de poesias femininas abordam machismo, racismo e homofobia. **Capricho**, São Paulo, 24 de Maio de 2018. Disponível em: <<https://capricho.abril.com.br/comportamento/slam-das-minas-e-um-espaco-seguro-para-falar-sem-ser-julgada/>> Acesso em: 20 de julho de 2020.

PIMENTEL, Silvia. VILLELA, Wilza. **Um pouco da história da luta feminista pela descriminalização do aborto no Brasil**. Cienc. Cult. [online]. 2012, vol.64, n.2, p.20-21. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000200010> 18 de julho de 2020.

SLAM: A VOZ DO LEVANTE. Direção: Tatiana Lohmann e Roberta Estrela D'Alva. Produção: Marina Puech Leão. Exótica Cinematográfica e Miração Filmes. Distribuição: Pagu Pictures. Brasil, 2017. (81 min.)

TREVISAN, Helena. **Poesia feminista, feminina e monstra**. Revista Arruaça. Edição 07. 2018. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/revista-arruaca/poesia-feminista-feminina-e-monstra/>> Acesso em: 20 de outubro de 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Ed. HUCITEC, 1997.

_____. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O II Colóquio da Língua de Eros, que aconteceu entre os dias 20 e 22 de novembro de 2019, na Universidade Federal do Ceará, foi um momento de elaborar resistências, de mostrar que Eros é um incômodo ao conservadorismo e à cultura que erigiu uma heterossexualidade como norma para o desejo e ousou hierarquizar os sexos. Organizado pelo Grupo de Estudos da Língua de Eros (GELE), que reúne alunos da graduação e da pós-graduação em Letras, o Colóquio ofereceu à comunidade acadêmica um espaço crítico onde se pudesse refletir sobre o desejo e seus territórios interventivos. Sob o título “Todos os corpos desejam”, acolhemos trabalhos sob cinco temas norteadores: a) políticas da sexualidade, b) literatura brasileira contemporânea e erotismo, c) literatura LGBTQIA, cultura queer e desejo, d) literatura, feminismo e erotismo: poéticas da resistência, e) masculinidades em crise e erotismo. Em sete sessões de comunicações, Trinta e dois trabalhos foram apresentados, contemplando análises de obras literárias, música, clip musical, jornais e cultura popular. Onze desses trabalhos estão publicamos aqui, além do texto de uma das convidadas para as mesas de conversa.