



CALA A

BOCA

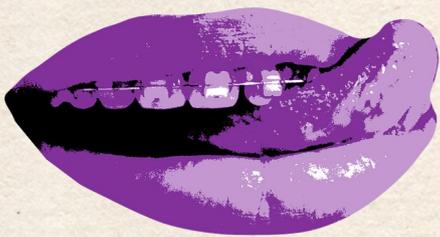
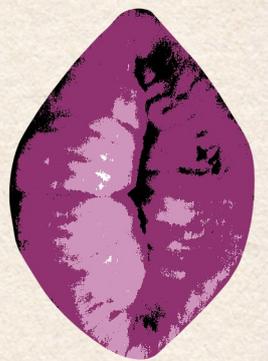
JÁ MORREU

QUEM MANDA

NO MEU

GOZO

SOU **EU**



coletânea de textos do

4º colóquio da língua de eros

Universidade Federal do Ceará
Departamento de Literatura - PPGLetras



UFC

**CALA A BOCA JÁ MORREU
QUEM MANDA NO MEU GOZO SOU EU**

Coletânea de textos do
4º Colóquio da Língua de Eros

Claudicélio Rodrigues da Silva (Org.)

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

Colóquio da Língua de Eros (4. : 2022 : Fortaleza,
CE)

4° colóquio da língua de eros [livro eletrônico] :
cala a boca já morreu quem manda no meu gozo sou eu /
organização Claudicélio Rodrigues da Silva. --

1. ed. -- Fortaleza, CE : Ed. dos Autores, 2023.
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-00-78393-3

1. Artigos - Coletâneas 2. Erotismo na literatura
3. Literatura brasileira - Crítica e interpretação
4. Sexualidade I. Silva, Claudicélio Rodrigues da.
II. Título.

23-169434

CDD-809.93353

Índices para catálogo sistemático:

1. Erotismo na literatura 809.93353

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

Apresentação	5
Rua da contramão: o índio, a travesti e a sapatão Emis Bastos	7
A tentação travesti: desejo e abjeção em Camila Sosa Villada e Lourenço Mutarelli Fernando Cavalcante Lima Filho	18
Sexualidade e resistência em <i>Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois</i>, de João Nery Janiele Ferreira Gomes/Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão	27
A (r)existência de corpos estranhos que transbordam Diego Nascimento Araújo	36
O corpo feminino em trânsito: endoculturação na obra <i>Com o corpo inteiro</i>, de Lucila Losito Mantovani Cássia Alves da Silva/ Rildejane Ingrid de Almeida	44
“A moça tecelã”, de Marina Colasanti: pode a mulher (des)tecer o próprio destino? Luciana Braga	52
Posse e violência do corpo feminino em Lúcia Bettencourt Thaisnara de Matos Alves Ribeiro	61
O gozo em <i>O amante de Lady Chatterley</i> Geraldo Augusto Fernandes	69
O falo na fala de Marcelino Freire e de Marcelo Mirisola Ilca Andréa Barroso de Carvalho	80
Literatura e pornografia em José Alcides Pinto Leonardo Prudêncio	89
O erotismo dos Orixás nos mitos yorubanos em diáspora Claudicélio Rodrigues da Silva	101
O erotismo no poema “em uma noite escura”, de João da Cruz Artur Viana do Nascimento Neto	113

Apresentação

Os artigos que compõem esta coletânea são oriundos de comunicações apresentadas por ocasião da quarta edição do Colóquio da Língua de Eros, vinculado ao Departamento de Literatura e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

Falar sobre as políticas sexuais e seus entornos tem sido uma tarefa difícil nos últimos quatro anos, quando fomos submetidos a um governo autoritário e inimigo das minorias. Num governo assim, o primeiro a ser cerceado é o corpo e sua necessidade de viver o desejo e o prazer. Demoniza-se o erótico e o pornográfico, aponta-se o dedo punitivo contra o corpo do outro, e o condena como coisa que importuna a família de bem. Por família de bem, entenda-se pai, mãe, filhos, todos brancos e cristãos. Um governo autoritário sabe que enfraquece seus alvos quando os impede de desejar e sentir prazer. Nesse caso, os autoritários gozam com a dor dos outros. São sádicos, perversos. E hipócritas.

Quando as universidades se tornaram alvos do ataque conservador da trupe que assumiu o governo federal, as humanidades, e em particular, aqueles que estudam gênero, identidades e orientação sexual, sexualidades e suas políticas, se viram num beco sem saída: como continuar suas pesquisas, seus congressos e colóquios, seus projetos de iniciação científica de apoio à formação de novos pesquisadores? As ameaças aos grupos minoritários, dentro e fora da universidade, nos fez mais cautelosos. Mas não abandonamos nossa missão.

No caso deste Colóquio, que nasceu da vontade de um grupo de alunxs de graduação e de pós-graduação reunidos em torno das minhas pesquisas sobre erotismo/pornografia, que já vinha se reunindo desde meados de 2015, diante do avanço conservador, que culminou no isolamento pela pandemia da Covid-19, manter o grupo e colóquio, ainda que virtualmente, era uma válvula de escape, um momento de juntar forças, de desejar o desejo coletivamente.

Em 2022, escolhemos uma data simbólica para realização do evento: a semana da pátria. Primeiro porque somos afrontosos; segundo, porque queríamos subverter a ideia de que a independência nossa como corpo coletivo e político passa necessariamente pela independência do corpo do sujeito. Depois, a escolha do slogan foi outra provocação. “Cala a boca já morreu...”, ditado popular usado quando queremos afirmar quem tem autoridade sobre nós, era perfeito para ser parodiado: “Quem manda no meu gozo sou eu”. A escolha do tema advém de uma reflexão do Grupo, que em meio a estudos e debates sobre o gozo e sua natureza, encontrou na subversão do dito popular um meio de (de)marcar a primazia de quem goza sobre a vontade de quem tentou, e/ou ainda tenta, comeder o gozo alheio.

Mas que gozo é esse que reclama sua posse ao sujeito? É aquele que não se sujeita à temporalidade e nem a um espaço específico, pois nasce da demanda da sexualidade humana e reivindica a liberdade do desejo. Assim, não é incomum ver, na ficção, ruas, porões, bacanais, prisões, praças, motéis, castelos e mosteiros medievais como cenários

que abrigam a consumação desse gozo. E por que o enunciador necessita afirmar a posse de seu gozo, ou melhor, e por que precisa AINDA afirmar a posse de seu gozo? Porque a sexualidade nunca deixou de ser alvo de uma sociedade conservadora e de seus aparatos institucionais.

A exemplo dos anos anteriores, o Colóquio se configura como um espaço de partilha de conhecimentos e de vivências no âmbito acadêmico, mas não perde o fio da resistência, tão necessária a quem se move dentro dos domínios de Eros.

O resultado dos nossos esforços se dá concretamente nesta reunião de textos. Aqui temos professores universitários, professores da rede pública de ensino da educação básica, alunos da graduação e da pós, todxs reunidxs em torno de estudos sobre a categoria da sexualidade e seus campos de intersecção com o gênero, o prazer, o desprazer, o erotismo e seus fetiches, etc. Alguns desses textos servem como exercícios de aprendizagem da escrita acadêmica, porque são frutos de orientações incipientes, e que têm um caminho longo na vida acadêmica.

Por fim, queremos apenas afirmar que nos seja possível viver um outro tempo onde a língua possa ser linguada acadêmica e oralmente sem os olhares policialescos daqueles que só sabem gozar com a morte dos outros. Viva Eros, Afrodite, Baco, Exu, Oxum e todas os deuses deusas comprometidxs com o prazer.

Rua da contramão: o índio, a travesti e a sapatão

Emis Bastos¹

Rua da contramão

A presente análise surgiu como proposta de discussão dentro da programação de pesquisa, em 2022.1, do Grupo de Estudos da Língua de Eros (GELE), na Universidade Federal do Ceará (UFC), coordenado pelo professor Claudicélio Rodrigues da Silva. O GELE tem como um dos objetivos difundir e analisar, por meio da temática do erotismo, obras da literatura brasileira contemporânea, de sujeitos dissidentes, normativas e não-normativas, e preparar futuras pesquisadoras e pesquisadores na área dos estudos comparados. A cada semestre os participantes selecionam temas e obras a serem discutidas em reuniões semanais. Definidos os textos para as análises do semestre, os participantes decidem quais desejam mediar para a discussão em grupo.

O tema a respeito da poesia homoerótica, reunindo trechos das obras de João Nyn (SILVA, 2020), Amara Moira (MOIRA, 2021) e Ingrid Martins (MARTINS, 2019), ficou a cargo dos professores Emis Bastos, Caio Balaio e Matheus Souza. Assim como apresentado na discussão em grupo e em comunicação oral, individual feita por Emis Bastos dentro da programação do 4º Colóquio da Língua de Eros, em setembro de 2022, as análises se dão apenas nos trechos selecionados de cada obra, “éndywa peteĩ – aku’a / LUZ I – O PRAZER”, de *Tybyra* (2020), os poemetos “neca”, “pela décima vez”, “uma trova sem travas na língua”, “vera voraz”, em *Neca* (2021), e o slam “1. Como poetizar uma transa”, na *Coleção Slam* (MARTINS, 2019).

O título dado utiliza intencionalmente as nomenclaturas “índio, travesti e sapatão” como marcadores coloquiais e pejorativos usados para julgar essas três figuras dissidentes do sistema heteronormativo. É a partir desse lugar de julgamento que essas pessoas respondem, assumem e desnudam seus desejos, expondo a sociedade hipócrita e patriarcal. A princípio pareceu bem inusitada a reunião dessas escritas, mas não demorou muito para perceber que, quando se trata do desejo dissidente, a rua aparece como uma das manifestações e locais de posição, e imposição, social dos que estão à margem e dos que fazem dela estrada para suas vidas. Na contramão da normatividade o desejo faz morada desde os primórdios. No caminho eu te explico, vem comigo?

Buracos

Juão Nyn (João Paulo Querino da Silva) transita entre as artes da performance, música, teatro e cinema, potiguara, milita a favor do movimento e identidade indígena, da ancestralidade às questões de gênero e sexualidade, temas presentes na obra analisada. O livro *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (2020) chama a atenção desde a capa com seu vermelho sangue ou o vermelho do desejo que se recusa a ser silenciado, pela boca do canhão representando a morte e a cruel execução indígena e como a boca de quem usa seu

¹ Emerson Bastos. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: emisbastos@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-6469-723

discurso como arma. Não por acaso, o nome do autor aparece escrito na boca do canhão em destaque na imagem. O livro é baseado na primeira morte por homofobia na história do Brasil, onde um indígena teve seu corpo amarrado à boca de um canhão e assim fora executado. “Tibira” é um termo indígena usado para se referir a um homossexual.

A escritora e pesquisadora Amara Moira tem realizado um trabalho de resgate e releitura histórica de fatos do período colonial pela perspectiva da dissidência sexual e de gênero, com foco nas figuras “transvestigêneres”, que foram pioneiras na história. Moira (2022) apresenta trechos e documentos da época em que se relatam o caso Tibira, executado de forma truculenta por conta de sua orientação sexual:

O venerável padre nos conta que "um pobre índio, bruto, mais cavalo que homem, fugiu para o mato por ouvir dizer que os franceses o procuravam e aos seus semelhantes para matá-los e purificar a terra de suas sujidades por meio da santidade do Evangelho, da candura, da pureza e da clareza da Religião Católica Apostólica Romana" (p.230). Ele acabou preso, confessando-se culpado, aceitando o batismo cristão e sendo sentenciado a uma das mortes mais atrozes de que se tem notícia na nossa história colonial: "amarraram-no pela cintura à boca da peça [canhão], e o Cardo vermelho [Karuatapyran, chefe indígena] lançou fogo à escorva, em presença de todos os principais, dos selvagens e dos franceses, e imediatamente a bala dividiu o corpo em duas porções, caindo uma ao pé da muralha e outra no mar, onde nunca mais foi encontrada" (p.233). (MOIRA, 2022, n.p²).

A partir desses relatos de violência física e psicológica ocorridos com o indígena assassinado de forma brutal, João Nyn conta sua narrativa por meio do olhar da personagem e de suas vivências, não muito difíceis de se imaginar no Brasil hipócrita colonial. O livro é escrito em tupi e em “potyguês”, um idioma manifesto, uma espécie de demarcação para autor onde se apropria do “y”, em substituição ao “i”: “O texto usa o Y como um personagem que também foi, aos poucos, oprimido pela escrita portuguesa.” (SILVA, 2020, n.p). Nos fragmentos a seguir, podemos ver como a estrutura do texto foi dividida entre a escrita tupi-guarani e a tradução potyguês:

- oxy, mba'ewa?
- Oxy... Que foy?

- ndou ai a'é, eiriwe... epyy djiwy...
- Tem nynguémy vyndo, não... relaxa... Pega de novo...

- ka'agwy regwá awi'i, nhande djadjapo w regwa odjapo...
- deve ser os byxo fazendo a mesma coysa lá fora...

- ko'ay, Txeé...
- Agora é mynha vez...

- ma'erã anyiry?
- Por que, não?

- earõ... ey...
- Pera... Ey...

- txee rangwé ndewi kydjé, anyiry ndee, jaburu.
- Era pra eu ter medo de tu, não o contráryo, Jaburu.

2 Material não paginado.

- ah, a'é?
- Ah, é?

- tereó mawy, etse, ray! Ndereikwaairy. mb'ewa remokanhy...
- Pode yr symbora, então. Xyspa, ray! Num sabe o que perdeu...

- a'ewe aema, txe ka'agwy'i pame oikwaá...
- Tem problema não, mynha moyta é conhecyda...
- Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (SILVA, 2020, p. 33).

- kowa'e ou aema, txe maendua...
- Esse já veyo que eu alembro, tava escuro, mas eu alembro...

- pyntu rei, wa'eri txe maendua.
- Eyx... Masóya só... Otru.

- a'é ko ay oiko rei...
- Eles deve é tá de dyspensa hoje...

- iporiau pá nheẽ poriau pá, ai'i rudja...
- Tudo necessytado, os espýryto de necessytado, os coytdo...

- okanhy ka'agwyre...
- Se perdendo nos mato.

- awa kwe meme oĩ, awa meme o'u ome'é wa'é'y awei o'u...
- Só tem omy... Só veyo omy... Até os que não dá, come...

- enhemõi emoĩ, enhemõi emoĩ...
- Se yntromete e mete, se yntromete e mete, se yntromete, mete e mente...
- Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (SILVA, 2020, p. 35-36).

Com relação ao conteúdo, o indígena Tybyra está à espreita de quem transita por ali atrás de uma boa curtição em sua moita. O lugar é frequentado, em sua maioria, por homens “de bem” que se aventuram sexualmente às escondidas dos olhares da família e da fé. O clima de tensão e vigilância, para não ser pego em flagrante, toma conta dos frequentadores, o que não intimida Tybyra, já que os animais também fazem a mesma coisa nos matos e sem pudores. No momento em que o indígena tenta reverter os papéis com relação ao seu prazer, o rapaz que ali está se recusa por medo, o que será que Tybyra também queria experimentar? O fato é que a inversão de papéis, nesse caso, não é aceita. Seja o que for, não tem importância, já que sua moita é um lugar rotativo e muito bem frequentado.

É interessante como o autor, em tom irônico, se refere aos “necessitados” e “coitados” que aparecem aos montes quando dispensados de seus serviços para se perderem nos matos do desejo desenfreado. Homens que procuram saciar suas vontades sexuais, seja de forma ativa ou passiva. No entanto, o lugar de interdito e rebaixamento sempre cairá sobre a figura do indígena, classificado como ser inferior aos homens de prestígio social. Os mesmos homens de valores sociais que procuram a curtição nas moitas e vivem de mentiras para sustentarem suas imagens “padrão” perante a sociedade. Nos seguintes trechos podemos observar algumas das personalidades que frequentemente visitam a tão movimentada moita de Tybyra e uma relação do prazer com o sagrado:

- apy arai aé, redjua gui anyiry?
 - Aquy ysso é normal, lá de onde tu veyo né não?

 - txe anhimongweta ramo arai...
 - Pensey que fosse...

 - txee aetxa pa, retsa pá frade awe odjapo.
 - Já vy com todos os meus olhos ynté frade fazer.

 - frade, padre, coroinha, ndaikwaai ko anã rery...
 - Frade, pdre, coroyinha, sey lá o nome desses djabo...

 - santo kwery ey nha'ã?
 - Quer dyzer... Num são santo?

 - aetxa ramo ma'erã n iporãiry...
 - Então, não vejo porque de ser ruym...

 - iporã, iporã a'e wearami...
 - É bom, é bom, é certo...

 - anyi?
 - Né não?

 - txee anhimongueta ramo nhanderu regwá pa...
 - Pensey que era de Deus...

 - oxy, txee ma tupã, nhanderu, nhande tsy, djatsy, kwray... e' é pá? Iporagwe awei nhanderu regwa...
 - Oxy, eu sou de Tupã, Nhanderu, Nhandetsy, Jacy, Guaracy,... Né gostoso? É dos encantados, é de Deus também...

 - ekydje me, edju...
 - Tenha medo não... Chegue...
- Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (SILVA, 2020, p. 37).

Quando Tybyra demarca o local em “aquy” percebe-se que se trata de seu meio social, sua cultura e comportamento local em comparação ao homem estrangeiro, já que “lá” o padrão seria outro. Podemos deduzir que está incluso, nas entrelinhas, uma liberdade sexual nativa que não é aceita, mesmo o indígena afirmando que as mesmas pessoas que o criticam, são as mesmas que frequentam sua moita. A partir daí, Tybyra escracha nomes do clero responsáveis por demonizar os corpos nus, as atividades sexuais poligâmicas e não normativas, frades, padres e coroinhas também revelavam suas confissões nos “moitéis” indígenas.

De acordo com Del Priore (2011), o combate à nudez dos indígenas aconteceu desde o início colonizatório, padres e jesuítas faziam questão de cobri-los, pois, a nudez indígena era equiparada a nudez animal por não sentirem pudor ou vergonha de andarem daquela forma. Vesti-los era afastá-los do mal, da luxúria e dos pecados da carne. Quanto mais os indígenas resistiam aos estrangeiros, mais eram demonizados. A nudez e a sexualidade dos nativos estava longe de ser erótica para os padrões normativos coloniais. As vestes tentavam justamente padronizar o desejo: “A ideia era a de que se cobrissem os nus, retirando-lhes as armas de sedução. Mas que, também, se atacasse os que se cobriam

com tecidos caros, perucas pomposas e maquiagem, sinônimo de luxúria e vaidade. Daí a importância da modéstia como sinônimo de pudor.” (DEL PRIORE, 2011, p. 20).

A respeito dos corpos nus, dos desejos sexuais e da questão religiosa, Tybyra, em sua fala, aproxima o ato sexual do sagrado, uma vez que, membros do clero, vistos como homens puros e santos, também mantêm relações sexuais, e ao achar que o desejo é divino e obra de Deus por proporcionar prazer e gerar a vida, positivando uma liberdade sexual que é a todo momento reprimida pelo olhar externo, colonial e normativo. Se o desejo como fonte de prazer é algo bom, é sagrado, ele é divino do Deus cristão ao deus Tupã. Mas, a culpa dos prazeres da carne, de um corpo que não é visto como coletivo e, sim, como indivíduo fora de uma massa dominante e dita civilizada, será sempre do sujeito dissidente e desviante. Traços que nos acompanham até a atualidade como pontua Silva (2018):

Esses embates não são assuntos do passado colonial brasileiro, porque seguem incorporados na nossa mentalidade e em nossos comportamentos dissimulados, macerando nossas feridas crônicas. Ao longo de cinco séculos, o Brasil acumulou traços de uma conjunção de forças entre corpo individual e corpo coletivo, entre o prazer do corpo físico e a culpabilidade oriunda de uma doutrinação repressora e extremamente castradora do desejo. Somos a sociedade da contradição e do embate dos opostos. (SILVA, 2018, p. 08).

Tybyra, além de tratar, de forma irônica e escrachada, sobre acontecimentos do período colonial pela perspectiva indígena, fala muito sobre nossos comportamentos na atualidade, sobre o quanto desses mesmos atos hipócritas e homofóbicos ainda matam e incriminam pessoas LGBTIAP+ por simplesmente serem quem são, por recusarem a sacrificar seus desejos em nome de uma imposição histórica e padrão de silenciamento dos corpos não-normativos. A luta indígena pelo reconhecimento de suas existências e desejos persiste e segue tentando resistir a anulação histórica dos homens brancos, cis e normativos.

Bermas da estrada

A travesti ativista Amara Moira é escritora, professora de literatura e, como já citado, recentemente procura recontar fatos históricos que envolvem corpos “transvestigêneres” a partir de suas perspectivas. Moira é doutora em teoria literária pela UNICAMP e tornou-se a primeira mulher trans a obter o título pela referida universidade usando seu nome social. Seu nome é inspirado na Odisseia, de Homero, em que as moiras eram videntes que previam um destino amargo para Ulisses. Portanto, seu nome significaria "destino amargo". É sobre esses destinos amargos que a produção literária de Amara também se debruça, com muita ironia a língua ferina das travestis desnuda o que acontece nas ruas de nossas cidades em busca do prazer rápido, proibido e delicioso.

O livro *Neca +20 poemetos travessos* (2021), reúne um monólogo em construção e mais vinte poemas sobre as experiências travestis, textos anteriores a sua identificação de gênero e atuais. Todos os poemas são escritos em pajubá, a linguagem travestida de sentido usada pelas travestis como forma de proteção e comunicação própria. Palavrões, referências a pessoas, lugares e ações passam despercebidos por quem não “cata o babado”, construídos na junção das línguas indígenas, iorubás e das ruas. Amara ainda nos

brinda com um jogo cirúrgico de palavras e sons que se podem obter na construção de seus poemas:

moira amarga amara sina,
checa quando faz a chuca,
neca quando a quer cona,
qual a graça quando ela, fina,
quando ela pena, menina:
quéti não se faz igual,
queijo, ofofi não faz mal,
neca inquieta a goela língua,
garra o picu, força o bilau,
grita a cláudia, a neca míngua.
“neca” (MOIRA, 2021, p. 38).

confia em mim, sou casado,
doador de sangue e, por Deus,
primeira trava com que eu
saio é você, olha o estado
em que ele fica, babando:
te dou mais dez, nem assim?
você tem cara que fez
teste, o meu deu nem um mês;
aliança e tudo, eu sou, sim,
casado, ó, confia em mim.
“pela décima vez” (MOIRA, 2021, p. 39).

Em “neca”, Amara joga com o trocadilho de seu nome e o cotidiano da travesti que se prepara para o que vem pela noite, desde a “chuca”, lavagem anal, passando por boquetes em pênis fedidos, à pressão da foda quando o cliente agarra a trava pelo cabelo forçando até o gozo. Em “pela décima vez”, observamos que a narrativa parte da voz do cliente ao procurar programa com a travesti e insistir em transar sem preservativo. O homem, nessa situação, se usa de “valores de bem” para conquistar a confiança da travesti, como o fato de ser casado, doador de sangue e, claro, pela fé. Nos dois caos, o que se pretende pontuar aqui são as ações, o meio e os valores de um lado padrão e outro desviante, e não apenas uma tradução pajubá. Em “neca”, temos a potência erótica de uma noite de transas intensas a que, muitas vezes, a travesti passa. O que continua sendo exemplificado na situação do segundo poema que, desde o título, denuncia não ser a primeira vez, naquela noite, em que a travesti escuta a mesma história de um cliente se apresentando como alguém de família tradicional e conservador, cheio de pré-requisitos morais para poder conseguir transar sem preservativo com ela. Por outro lado, o desejo e o poder de sedução das travestis também têm vez nos textos de Amara:

sua graça
tão grossa
me bem[ar]jaça a vista
enquanto balança
enquanto aguça a minha lança
que se põe a seu alcance e não se cansa

o fogo nos envolve
e não se apaga nem com água
em plena neblina mor-
cegos fazem amor

e chupa-se onde o sangue se
concentra
e morde-se onde a dor seja mais
forte

a fragrância naufraga indecifrável
cumulo de saliva a sua língua
a rola se inocula no meu cu
e me cala com aquilo
“uma trova sem travas na língua” (MOIRA, 2021, p. 52).

eis uma vez
a vera voraz
era uma voz
e virava a noite
houve um varão
que ao invés de ouvir
veio ver a vera voraz
talvez a viu vestida de lua
talvez
travestida de sol
cego a seguiu
vera a vara o sugou
salivara deveras
uivara de verão
carnívora viril

vês uma vera
vera uma vez
vera uma era
vês e veraz
“vera voraz” (MOIRA, 2021, p. 53).

A trova dedicada a uma “trava” louva todo o fervor erótico de uma transa em que o foco é o prazer dos corpos e não o da procriação. O “des-trava” língua da trova das “travas” exalta corpos cegos de desejo que se entregam a paus, cus e bucetas com o mesmo ardor trovadoresco, mas sem interdições, pois, a exposição oral de amor, a boca que dispara a trova que enaltece a “trava”, é a mesma que nomeia o cu como lugar de prazer e não de maldizer. O poder de sedução, imponência e desejo se faz presente em “vera voraz”, sobre quem não basta se ouvir falar, tem que se pagar para ver. Vera tem sua beleza enaltecida seja de noite ou de dia brilhante e dourada como o sol. Cego por seus encantos o varão a seguiu, teria vera, carnívora, devorado este homem ou “vera uma vez” quem acabou pagando o preço com sua vida a se entregar a ele? Amara, ao utilizar a repetição dos fonemas com “v” remete os sons tanto a velocidade como os fatos se desenrolam como a dos carros que passam velozes pelas ruas, ou, até mesmo, na velocidade em que as transas acontecem. Falar sobre o cu e sobre os desejos de corpos dissidentes de um sistema normativo é afirmar a existência de outras formas de prazer e a literatura erótica produzida por Amara carrega todo esse vigor da palavra considerada abjeta, como assinala Silva (2018):

A literatura erótica não tem pudor, não é dissimulada, ainda que seja invenção e fantasia. Não é pudica, pelo contrário: grita esbraveja, ri, é jocosa, irônica, fala palavrão, ou, quando considerada mais sublime, não deixa de evocar aquilo sobre o qual não falamos, por ser considerado da ordem do abjeto, como o cu,

literalmente nomeado na prosa de Hilda Hilst e apresentado em metáforas na lírica de Drummond. (SILVA, 2018, p. 16)

É no trânsito das palavras rebaixadas e dos corpos jogados à margem que a literatura de Amara Moira caminha de mãos dadas com o desejo de re-existir, seja recontando histórias já conhecidas por meio de outro ponto de vista ou influenciando, direta e indiretamente, corpos “transvestigêneres” a ocuparem posições sociais, políticas e culturais que são suas por direito.

Mão dupla

Ingrid Martins é mulher negra, lésbica e periférica, escritora e slamer, poetisa que faz do discurso sua arte e defesa de seus ideais. Faz parte da coletiva Batalha Dominação, Slam da Norte e Slam das Minas RJ, coletivos artísticos que organizam batalhas lúdico-poéticas itinerantes dando visibilidade a mulheres cis, lésbicas, bis, trans, pessoas queer, agender, não binárias e homens trans. Ingrid, enquanto mulher negra e lésbica dá voz ao erotismo de corpos negres que também sofreram com o silenciamento e rebaixamento desde a formação social, política e cultural brasileira.

Santos (2018) destaca que a própria formação do capital brasileiro se usou do trabalho compulsório de mão de obra negra para acumulação primitiva de capital, experiência colonial que precisa ser superada dentro do modelo de democracia no Brasil. Um modelo cristão, escravocrata e patriarcal que colocou os corpos da população negra em uma condição inferior, principalmente a mulher negra que até hoje sofre com as desigualdades ocasionadas por seus marcadores identitários como raça, gênero e classe, e para as lésbicas negras, raça e gênero inter cruzando-se com a sexualidade.

O slam de Ingrid Martins faz parte da coletânea de textos selecionados para a *Coleção Slam: LGBTQIA+* (2019), que reúne slammers de várias partes do Brasil e Estados Unidos (EUA). O interessante dessa coleção é que a diagramação parece tentar acompanhar a forma como os textos são falados em suas batalhas, ou ao menos eles acabam, de certa forma, influenciando a tônica da leitura ao apresentar formatações diferentes a cada parágrafo ou palavras em destaque. Às vezes, curto e pontual, baixinho como se as letras minúsculas sussurrassem, outras de forma rápida e intensa no amontoado de textos disparados de uma só vez, talvez em alto e bom som como cada letra maiúscula evidencia o desejo de se fazer ouvir.

Como poetizar uma
transa? Como não baixar
o nível, quando o nível
da transa te faz ser
cada vez mais baixa?
Mais vulgar? Cada vez
mais louca pra gozar?
E a gente tem gozado
a vida! A cada dedo
que entra, eu sinto
um pulsar dentro de
mim. Eu que me faço
de poeta, me torno
monólogo, quando

no ouvido dela eu
só sei dizer:

Não para
Não para
Não para

Conhecer um corpo com a língua te faz ser geógrafo, conhecedora de uma terra que mata sede, mas te deixa cada vez mais sedenta. E mesmo sendo desbravadora, tenho conhecido caminhos com intuito de me perder, e a cada marca, cicatriz, detalhes antes nunc visto, faço desse corpo mapa, e o tesouro é encontrado toda vez entre as pernas dela. São tantas descobertas que já me encontrei sendo poeta, geógrafa, e ainda mais fã de funk putaria. Nossos corpos a 150 BPM marca o ritmo, e faz o quarto esquentar como esquentam os bailes funk. E quanto mais ela rebola, mais eu jogo o dedo pro ar. Mais eu quero sentar, sentar, sentar, pra valer a pena, putaria que pode ser dentro do carro, do banheiro, no chão, na sala de casa. Uma transa não pode ser só uma transa. Transa é descoberta. É troca. E esse é o terceiro lençol que eu troco na semana. Aliás, descobrimos que somos profissionais em molhar a cama E eu gosto é de ficar molhada!

ESSE CORPO QUE É 70%
ÁGUA, QUER SE DERRAMAR
A TODO INSTANTE,

seja nos dedos, na boca, ou em qualquer parte que ainda não tentamos, mas iremos tentar. Eu que nasci de uma foda, permaneci com a vida me fodendo, tenho descoberto que na verdade eu gosto mesmo é da fodida dela. É foda. É muito foda. Foda demais. E mesmo com o corpo cansado, com as pernas tremendo, eu só consigo pensar: fode mais.
“1. Como poetizar uma transa” (MARTINS, 2019, p. 20-21).

Se para o padrão normativo tudo que diverge de suas estruturas é rebaixado e abjeto, então o slam, de Ingrid, é uma ode ao rebaixamento de tudo aquilo que não cabe nos padrões heteronormativos. Ela fala não somente sobre o sexo, mas sobre o desejo de gozar ardorosamente com uma boa foda, uma foda lésbica intensa como as estocadas dos dedos no ritmo do funk que embala seus corpos dissidentes. Corpo erótico que não se resume a órgãos sexuais, pois todo ele é uma cartografia a ser explorada deliciosamente com a ponta da língua, dos dedos, ao pé do ouvido, desbravando e descobrindo outras possibilidades entrega e gozo.

O funk putaria, ofensivo aos ouvidos de bem, é usurpado pelo desejo lésbico de duas mulheres negras e torna-se trilha de um corpo que se experimenta e se reinventa a cada transa, em cada lugar da casa, ou fora dela. O corpo que se enxarca em gozo não cabe em interdições. A estrutura textual desse corpo-poema, que se apresenta graficamente no texto de Ingrid e na sua descrição homoafetiva, remete a afirmação de Silva (2018) sobre a intimidade lésbica:

Erótica é a língua, que explora o corpo-poema ou o poema-corpo. Não se trata de mera descrição da intimidade lésbica, mas de mapear as configurações do desejo e do prazer numa experiência desviante, no sentido de não haver aqui qualquer possibilidade de valorizar o que a linguagem erótica normativizada pelo interesse do masculino sobre o feminino configurou como alfabeto do prazer. Além disso,

o próprio poema brinca com a condição literária do jogo de cena, sugerindo que tudo não passa de uma construção, portanto, estamos no domínio do literário. Essa natureza desviante do erotismo e da poesia já foi estudada por Octavio Paz (1994), em *A dupla chama*, ao afirmar que o erotismo se desvia do sexo enquanto função reprodutora, e a poética se desvia da linguagem meramente comunicacional, culminando num jogo linguístico que vê o erótico na poesia e a poesia no erótico. Portanto, trata-se de um poema construído a partir da metalinguagem sobre o ser do erótico e o ser do poético. (SILVA, 2020, p. 06).

Santos (2018), ao falar sobre o que é ser mulher em nossa sociedade, lembra que os padrões impostos ao desejo feminino, quando não pensados e definidos por homens, foram embasados nos aprendizados de mulheres brancas, o que não representa uma universalidade para mulheres negras, lésbicas, entre outras. E, ao parafrasear o pensamento de Beauvoir, assevera que “[...] não se nasce lésbica negra, somos constituídas lésbicas negras a partir de nossas identidades plurais e interseccionais e que sofrem opressões exercidas pelo racismo, lesbofobia, machismo, classicismo.” (SANTOS, 2018, p. 344). A construção do ser erótico no corpo-poema-slam de Ingrid Martins dá valor ao que toda uma sociedade normativa repudia: o desejo lésbico, o corpo negro, o sexo por prazer e sem procriação, a periferia, o funk putaria, e, mesmo levando uma vida fodida, o gozo se faz presente, festivo e se nega a ser silenciado.

Colisões finais

Os corpos resistentes e dissidentes aqui apresentados na figura do indígena homossexual, das travestis e das lésbicas negras ocupam lugares em nossa sociedade desde o início dos tempos, não há uma novidade em suas existências, e, sim, na tomada de posição de seus lugares enquanto sujeitos de seus corpos e desejos. Goellner (2003) explica que a construção do corpo leva em conta marcas do tempo, espaços e conjunturas econômicas, grupos sociais, entre outros, não sendo, portanto, algo universal, mas sim, mutável e mutante, suscetível a várias intervenções do desenvolvimento de culturas, leis, códigos morais e os discursos que sobre ele produz e reproduz:

O corpo retilíneo, vigoroso, elegante, delicado e comedido nos gestos traduzia o pertencimento à burguesia da época, enquanto o corpo volumoso, indócil, desmedido, fanfarrão e excessivo era representado como inferior e abjeto ao que se desejava produzir. Lembremos: um corpo não é só um corpo. É, ainda, o conjunto de signos que compõe sua produção. (GOELLNER, 2003, p. 37).

A existência de desses corpos dissidentes e a consciência política sobre seus corpos representa uma luta diária de afirmação por direitos usurpados pelo cis-tema padrão e heterocentrado de uma sociedade que por séculos recusa aceitar posicionamentos, culturas e desejos desviantes de uma moralidade falida que existe apenas no poder do discurso patriarcal. A consciência política social dos sujeitos dissidentes é um fator crucial para romper com dogmas perpetuados até hoje. De acordo com Vidarte (2019):

A existência política nasce de uma posição de sujeito que luta. Uma posição de sujeito que nasce de uma decisão voluntária, estratégica, conjuntural a partir de uma situação de opressão e injustiça dada. [...] o crucial é a posição, a tomada de posição, o posicionar-se, o plantar-se como sujeitos, fundar-se como sujeitos bixas. Posições de sujeitos bixas, de sujeitos lésbicos, de sujeitos trans. Posição

de sujeitos de classe. Posição de sujeitos precários. Posição de sujeitos desprezíveis. (VIDARTE, 2019, p. 61-62).

A posição política dos sujeitos de luta invade as ruas em protestos por direitos equivalentes. A mesma rua em que o índio bicha, no período colonial, recebia o baixo e alto clero em sua moita. Moita que hoje continua acolhendo os homens religiosos e de bem nos banheiros públicos e aplicativos de pegação. A rua-território das travestis que aturam homens que pensam que podem fazer de tudo com seus corpos a qualquer preço, inclusive matar, continuamos a ser o país que mais mata travestis e pessoa trans no mundo. A rua é o lugar dos prazeres indomáveis, das festas de aparelhagens com seus funks putarias embalando a foda festiva do povo preto e periférico, da mulher preta e sapatão respeitada nas quebradas mas não nos bancos e shoppings. A rua é o palco do corpo dissidente que se recusa em ser silenciado.

REFERÊNCIAS

DEL PRIORE, M. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

GOELLNER, S. V. A produção cultural do corpo. *In*: LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003, p. 28-40.

MARTINS, I. 1. Como poetizar uma transa. *In*: ALCALDE, Emerson (Org.). **LGBTQIA+**. São Paulo: Autonomia Literária, Coleção Slam, 2019, p. 20-21.

MOIRA, A. **Neca + 20 poemetos travessos**. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2021.

MOIRA, A. A primeira morte por LGBTfobia na história do Brasil. **BuzzFeed Brasil**, São Paulo, novembro de 2022. Disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/a-primeira-morte-por-lgbt-fobia-na-historia-do-brasil> . Acesso em 10 janeiro 2022.

SANTOS, A. C. C. Lésbicas negras (re) existindo no movimento LGBT. *In*: **História do movimento LGBT no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 331-345.

SILVA, C. R. **15 erros de Eros: ensaios de literatura, vida e outras artes**. São Paulo: Porto de ideias, 2018.

SILVA, C. R. da. Poéticas do desejo e dos prazeres LGBTQ na Poesia gay brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, (61), 1–14, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/35244> Acesso em: 23 dezembro 2022.

SILVA, J. P. Q. da [Juão Nyn]. **Tybyra: uma tragédia indígena brasileira**. São Paulo: Selo do burro, 2020.

VIDARTE, P. **Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ**. Trad.: Maria Selenir Nunes dos Santos e Pablo Cardellino Soto. São Paulo: n-1 edições, 2019.

A tentação travesti: desejo e abjeção em Camila Sosa Villada e Lourenço Mutarelli

Fernando Cavalcante Lima Filho³

Introdução

Há bastante tempo, a noção de superioridade masculina constitui a organização social dos povos, de modo que a sua hegemonia tem se mantido por gerações. Assim, a posição de dominância dos homens em contraposição à subordinação das mulheres e dos sujeitos minoritários não é resultante de um sistema autorreprodutor ou essencialista, mas de um processo claramente histórico.

É preciso destacar que além das mulheres e dos sujeitos minoritários, os próprios homens são vítimas das normas sociais que os elevaram ao mais alto degrau da estratificação social. Na sociedade paternalista, exige-se que o homem, por meio de atos performáticos, desempenhe uma masculinidade na qual ele seja hétero, viril e agressivo, de modo que possa cumprir os requisitos da padronização imposta aos papéis sociais e se afastar de qualquer resquício de fragilidade ou vulnerabilidade.

A atual conjuntura social, repleta de ataques a minorias e a sujeitos não heterocentros, é momento adequado para fazer um balanço sobre os impactos que a opressão heteronormativa exerce sobre o ser humano. O fardo exigido pela performatização pode levar o homem ao colapso, fazendo com que atue de acordo com o que é preconizado pela sociedade viriarcal, com o objetivo de consolidar a sua força e refutar os riscos à manutenção de sua hegemonia, potencializando, conseqüentemente, atos de violência. Embora a figura masculina busque fazer uso da força e do exercício brutal do poder para tentar se impor, a violência e a reprodução de valores, defendidas previamente pela sociedade heteronormativa, não representam nada mais que um disfarce para ocultar qualquer possibilidade de ameaça à masculinidade dominante, como o mascaramento de um desejo dissidente.

Aportando essas discussões para o plano dos estudos literários, as obras *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça* (2009), de Lourenço Mutarelli, e *O parque das irmãs magníficas* (2019), de Camila Sosa Villada, tematizam os envolvimento afetivos e sexuais entre prostitutas travestis e sujeitos que se autoafirmam heteronormativos. Em tais relações, pode-se analisar a nocividade da opressão heterossexista e da dominação masculina, haja vista as sevícias cometidas contra os sujeitos minoritários em razão do encobrimento do desejo dissidente, que, caso revelado, pode representar para o sujeito viril a ruína de sua cidadela, dadas as pressões sociais impostas para a manutenção da heteronormatividade.

Diante dessa perspectiva, este estudo propõe-se a investigar os livros em questão, buscando analisar os comportamentos de sujeitos masculinos em suas relações afetivas e sexuais com prostitutas travestis, pondo em destaque a ocultação do desejo e a prática da

3 Mestrando em Letras (Literatura comparada), Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: fernando.cavalcante2191@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0492-4590>.

abjeção e da violência como aspectos resultantes de normatizações sociais que põem em risco a existência de indivíduos dissidentes.

Quem tem medo de travesti?

O parque das irmãs magníficas é o romance mais célebre de Camila Sosa Villada, autora travesti argentina. O texto é narrado em primeira pessoa por uma personagem travesti chamada Camila, homônima à escritora. Apesar de ter como foco a vida de Camila, a obra traz uma confluência de vozes dissidentes, pois retrata-se a trajetória de um grupo de travestis, que, rejeitadas por sua família, saem cedo de casa e encontram na prostituição uma forma de sobrevivência. As prostitutas que compõem a narrativa trabalham à noite no Parque Sarmiento, em Córdoba, sob a tutela de Tia Encarna, a mais velha das travestis, que figura como a representação de uma mãe, a qual, por meio de suas experiências, dá conselho às jovens moças sobre as formas de sobreviver e resistir em um ambiente tão hostil aos sujeitos dissidentes. Essas travestis, conseqüentemente, passam pelos mais variados tipos de humilhação, como agressão de clientes, estupro, perseguições, tentativas de homicídio etc. Todos esses crimes, obviamente, são cometidos por homens que as veem como uma ameaça à vida “ordeira” das famílias “tradicionais” argentinas. É interessante destacar que parte desses perfis masculinos, que buscam os serviços das profissionais do sexo, é composta por homens casados e pelos autodenominados pais de família.

Por seu turno, a obra *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*, de Lourenço Mutarelli, é narrada em terceira pessoa e tem como protagonista Miguel. Este personagem introspectivo, além de confuso e meio depressivo, é um policial civil corrupto que, após a sucessão de alguns eventos misteriosos, apaixona-se por uma travesti chamada Cibele, que, por sua vez, é prostituta e amante do delegado Dr. Carlos, chefe de Miguel. O ponto de partida para tal conflito se dá na entrada de um motel, quando Miguel e sua namorada, Sueli, veem o delegado deixar o estabelecimento acompanhado de Cibele. A partir desse momento, Miguel interessa-se misteriosamente por Cibele, enquanto o delegado, com medo de que o policial espalhe a história do caso extraconjugal, empenha-se para mudar o agente de polícia de setor, sem se esquecer de deixar bem claro para o colega que, apesar da relação com a travesti, a sua masculinidade heteronormativa não havia sofrido nenhum abalo: “– Em primeiro lugar, eu quero que você saiba que eu sou é macho! Entende?” (MUTARELLI, 2009, p. 32). É interessante destacar que em toda a obra, o narrador cria um cenário de mistério e de dubiedade no que diz respeito à relação entre Cibele e Miguel, como se tal enlace amoroso pudesse ser justificado por um feitiço da ordem do sobrenatural⁴ ou por uma atração arrebatadora sentida pelo policial: “Miguel beija e, sem graça, tem uma ereção. Fica de pau duro só de beijar o rosto de Cibele. Como um garoto que beija pela primeira vez a futura namorada” (MUTARELLI, 2009, p. 41).

Com base nessa breve apresentação dos enredos, pode-se perceber que parte dos personagens masculinos que se envolvem com travestis as trata como sujeitos abjetos, pois

4 Deve-se destacar que Lourenço Mutarelli, para desenvolver a história, usou como argumento o caso de um policial que se apaixona por uma travesti. Para construir a narrativa, o autor baseou-se na carta número 15 do tarô, em que há a imagem de uma travesti como representação do demônio. Informação verbal disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vJaILE0LUwY&t=23s>. Acesso em: 16 nov. 2022.

a manifestação de tal desejo representa um risco à heteronormatividade. E essa não aceitação do desejo se torna uma arma contra as pessoas que não se encaixam no que a sociedade heterossexista classifica como normal. Assim, vê-se o quanto os ensinamentos e as pressões patrilíneas são nocivos. Isso porque a consequência da masculinidade impositiva e hereditária consiste na transposição do medo e da impotência em atos de violência e agressividade, sejam físicos ou verbais, principalmente contra os indivíduos dissidentes, que apenas reivindicam o seu direito à existência e à sobrevivência: “[...] o menino afeminado que não cedeu às cintadas, ao castigo, aos gritos e às pauladas que tentavam remediar semelhante espanto. O espanto do filho veado. E muito pior: o veado convertido em travesti. Esse espanto, o pior de todos” (VILLADA, 2021, p. 58). A pesquisadora Letícia Nascimento (2021), em sua obra sobre o transfeminismo, ao mesmo tempo em que destaca a infância como uma fase de experiência desumana com o machismo e o sexismo, que cerceavam seu “poder de autodefinição”, pois não se identificava com a imposição dos papéis masculinos, salienta que esse período, no contato com as normas regulatórias de gênero, foi “um laboratório inventivo de outras corporalidades generificadas, isto é, outros modos de produzir corporalidades e gêneros” (NASCIMENTO, 2021, p. 19), já que os gêneros se produzem numa perspectiva cultural, não natural.

A masculinidade dominante cria as expectativas sobre um indivíduo que deve ser forjado de acordo com os preceitos da sociedade paternalista e as noções de papéis sexuais. Ressalte-se que a tentativa de humanização do indivíduo, em contraposição ao abjeto, manifesta-se antes mesmo do nascimento daquele que é classificado como “menino” ou “menina”. Enquanto o feto está no ventre da mãe, a sociedade, por sua vez, preocupa-se com a formação do sujeito, determinando se este será menino ou menina e conjecturando sobre os direcionamentos a respeito do futuro do ser e o que se pode esperar de um indivíduo que, aos olhos dos normatizadores, deve fazer jus às ações constituintes do gênero.

Esse controle corporal, que se manifesta ainda no período da gestação, é denominado por Julia Kristeva (1980) como repressão primária ou originária, a qual se configura como o cerne da cisão entre o indivíduo binarista e a categoria do abjeto. A subversão de tais expectativas conduz o sujeito à esfera da abjeção, ou seja, do que é refutado pela sociedade tradicionalista, analogamente a um objeto com defeito de fabricação que merece ser descartado. Desse modo, para a perpetuação da masculinidade dominante, espera-se que o filho mimetize os ensinamentos reproduzidos repetitivamente pela figura paterna, com o objetivo de fazer do viriarcado uma ideologia consagrada. Assim, qualquer ação que promova a aproximação entre a masculinidade e a feminilidade merece ser descartada.

Por essa razão, a ideologia viriarcal enxerga a manifestação de sentimentos como um ato de fraqueza a ser combatido. Isso pode ser constatado em *O parque das irmãs magníficas*, quando Camila, ainda criança, portanto, Cristian Omar, esconde-se para chorar, pois as lágrimas, em seu contexto familiar, são produto da fragilidade: “Aos quatro, aos seis, aos dez anos, eu chorava de medo. Tinha aprendido a chorar em silêncio. Na minha casa e com um pai como o meu, era proibido chorar” (VILLADA, 2021, p. 55). Para comprovar o quanto os resquícios da masculinidade transgeracional são sentidos na vida

adulta, no livro de Mutarelli, Miguel, que não consegue exteriorizar seus sentimentos, evita frequentar consultas psiquiátricas para não ser confundido com homossexual: “No meio policial, psiquiatra é coisa de veado. Coisa de homem que não é homem. Fraqueza. Miguel teve uns probleminhas. O médico, clínico geral, o encaminhou ao especialista. Miguel foi às escondidas” (MUTARELLI, 2009, p. 13).

Para se ter uma noção clara de como os papéis sexuais internalizados são concebidos, é preciso destacar que além de se definirem por expectativas e normas preestabelecidas, também são fundamentados em fatores biologizantes ou essencialistas. No que concerne às transformações dos papéis sexuais por meio de processos sociais, elas ocorrem apenas quando os agentes da socialização (família, escola, igreja etc.) expõem suas novas percepções ou expectativas sobre os sujeitos manipulados.

Em *O parque das irmãs Magníficas*, tal cobrança performativa manifesta-se, sobretudo, no ambiente familiar. Camila, antes de sair de casa, tem que ouvir seu pai falar, sucessivas vezes, sobre os princípios que levam o homem a ser um cidadão de bem. Essa figura patriarcal que trai a esposa, agride-a fisicamente e verbalmente com frequência, mas que se apresenta como bastião da moralidade, defende como preceitos da masculinidade o ato de casar-se numa igreja, ter filhos, arrumar um emprego respeitável etc. Desgostoso de ver seu filho efeminado, aos poucos, transformar-se em travesti, faz questão de destacar que só existem dois desfechos para quem segue esse caminho: a dependência química ou a morte como indigente numa vala comum. Em outra passagem da obra, o pai de Camila, em tom de ameaça, deixa bem claro, numa reunião de família, que se tivesse um filho homossexual ou viciado, o mataria. O fato que impressiona é que ao proferir tal discurso, o homem tem as palavras aprovadas por todos que estavam no ambiente, incluindo sua esposa. Isso só evidencia os efeitos da imposição do viriarcado sobre os sujeitos: “Um dia, estou numa reunião familiar e meu pai diz: ‘Se tivesse um filho veado ou viciado, eu o mataria. Pra que ter um filho assim?’ [...]. E todos concordam, dizem simsim, pra que ter um filho assim” (VILLADA, 2021, p. 87).

O desejo entre quatro paredes

É exatamente o mesmo comportamento agressivo, reproduzido pela figura patriarcal, que Camila encontra quando se relaciona com outros homens que impõem seu poder contra seu corpo travesti. Como a própria narradora afirma, ser puta travesti, para a sociedade, “era a pior das aberrações concebíveis” (VILLADA, 2021, p. 121), isto é, trata-se de uma abjeção potencializada, como se a travesti fosse um ser que tivesse perdido a sua humanidade. As travestis são os principais alvos do corpo social, sempre predisposto ao linchamento, mas são, sobretudo, alvos de homens que as invisibilizam como sujeitos sociais durante o dia, quando estão com a família, e as transformam em meros corpos disponíveis para o prazer durante a noite, na penumbra, com receio de serem descobertos e terem sua masculinidade heterossexual posta em xeque, especialmente quando o que buscam é serem penetrados por uma mulher com pênis. É essa a hipocrisia que Camila desvela por parte dos indivíduos masculinos que apesar de, muitas vezes, terem esposas e filhos, buscam os serviços sexuais das travestis:

Tem de ver como imploram todos esses homens que formam uma família e têm filhos e arrebentam o lombo trabalhando para dar de comer aos filhos e à esposa. Tem de ver como imploram em silêncio à noite, quando sonham com este pênis que estrangulo agora e espremo enquanto aperto os dentes. Tem de ver como imploram para colocá-lo na boca e enfiá-lo bem dentro do cu, e sentir que é uma mulher que os penetra, que provoca neles essa dor, que lhes provoca esse desejo. Tem de ver como sua escala de valores se esmilingua quando este pênis está dentro deles. (VILLADA, 2021, p. 134).

A presença dos maridos insatisfeitos que imploram pelos pênis das travestis, cultuando-os como se fossem totens, também se manifesta em *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*, sobretudo quando Dr. Carlos, inconformado por estar se envolvendo com Cibele, pratica a automutilação, decepando alguns dedos do pé e quase mutilando seu próprio pênis. Esse ato, como afirma o próprio delegado que nega seu desejo sexual, representa a libertação do “êxtase profano” (MUTARELLI, 2009, p. 84) ao qual ele havia se submetido intensamente.

Tal inconformismo, por parte do personagem, ganha outra dimensão quando ele resolve justificar a atração por Cibele, fazendo uso de teorias conspiratórias, ordens secretas, rituais satânicos, maçônicas, maldições milenares, procurando associar a figura da travesti ao demônio e à feitiçaria. Vale ressaltar que a narrativa tem um tom místico que é alimentado, principalmente, pelas figuras masculinas. Isso porque a obra apresenta uma série de eventos bizarros, como possessão, seitas, pedofilia, além de múmias mexicanas. Uma das teorias usadas pelo delegado diz respeito ao fato de Cibele não gerar vida, pois quando pessoas copulam, mas não produzem vidas, só poderiam dar origem a incubos e súcubos. Miguel, em contrapartida, não acredita nessas teorias e percebe que o delegado não consegue comprová-las.

Por intermédio das teorias expostas por Dr. Carlos, nota-se que o delegado emprega todo esse arcabouço místico e sobrenatural para afirmar que fora uma vítima dos feitiços lançados pela travesti, pois tem vergonha de assumir seu próprio desejo. Enquanto o personagem se utiliza de um parlapatório sobrenatural e metafísico para justificar seu desejo, Miguel explica, de forma simples e objetiva, o que sente por Cibele: “– Não, Dr. Carlos. Simplesmente aconteceu. Foi uma tremenda coincidência. [...]. Nossos destinos se cruzaram. E agora eu estou completamente louco por ela” (MUTARELLI, 2009, p. 87). E o policial, arrebatado por uma paixão avassaladora por Cibele, termina o relacionamento com Sueli, sua namorada.

Esse é outro ponto muito comum em narrativas que envolvem comportamentos masculinos, que é atribuir a outrem a responsabilidade de algo que os incomoda ou envergonha. Como exemplificação disso, Malvina Muszkat (2018) apresenta o caso de um indivíduo que violentava sua esposa, no entanto, por não ser capaz de se responsabilizar pela autoria de tais agressões, atribuía a prática da violência a fatores externos e a eventos sobrenaturais impossíveis de serem controlados. Isso denota que ao sentir que a sua soberania masculina, criada ilusoriamente por si, encontra-se ameaçada, o sujeito masculino mostra-se violento e omisso, não assumindo a responsabilidade por atitudes reprováveis.

Um sujeito que praticava atos de violência contra sua mulher dizia que, em certas ocasiões, era tomado por um espírito do mal sobre o qual não tinha nenhum controle. O espírito se apossava dele e o dominava inteiramente. E, quando isso ocorria, sentia-se incapaz de pensar. Explicava como sua respiração se alterava e ele tinha a sensação de que ia morrer. Então “encarnava o espírito” que agia em seu lugar e não conseguia fazer outra coisa senão espancá-la. (MUSZKAT, 2018, p. 63).

No que diz respeito à manifestação de homofobia e ao binarismo como modelo de sociedade, deve-se entender a sexualidade sob o viés da complexidade, isto é, não se pode equacionar gênero como uma categoria de indivíduos específicos. De acordo com Judith Butler (2021), identifica-se tanto a feminilidade em homens quanto a masculinidade em mulheres, de modo que o gênero apresenta seu dinamismo e transitoriedade. Ainda segundo a estudiosa das sexualidades, gênero deve ser concebido como artifício “flutuante”, como elemento independente ao sexo, “com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2021, p. 26).

Por se tratar de sujeitos sociais, reduzir os indivíduos a seres com comportamentos predeterminados por aspectos naturais vai de encontro à ideia de que os indivíduos têm sua vida transformada constantemente por questões de raça, classe, status etc. Da mesma forma, atribuir às pessoas a imutabilidade e a estereotipação, além de representar contrasenso, reafirma discursos preconceituosos e sexistas. E são os sujeitos dissidentes as principais vítimas dessa cobrança exigida pela performatividade heteronormativa, que leva o homem a camuflar seus desejos e a agir sob as normas do viriarcado, a fim de legitimar sua potência e refutar as ameaças a sua hegemonia.

Nesse contexto, pode-se destacar a homofobia como a constituição do sujeito heteronormativo, com base no conceito de “operadores hierárquicos”, desenvolvido por Daniel Welzer-Lang (2004). De acordo com o teórico francês, esses operadores, para os indivíduos heterossexistas, marcam a divisão entre os homens “de verdade”, os sujeitos ativos, e aqueles classificados como “sub-homens”, os indivíduos passivos, os quais são equiparados às mulheres. Baseada em uma noção heterossexista, tal divisão diz respeito ao ato de promover a supremacia heterossexual em contraposição à subordinação das sexualidades não heterocentradas. Assim, sob essa ótica, desvaloriza-se toda forma de sexualidade que se distingue da heteronormatividade. Com base no conceito de Welzer-Lang (2004), imagine-se o que a sociedade tradicionalista tem a dizer sobre as travestis, consideradas indivíduos abjetos em potencial. Isso é constatado por Camila, em *O parque das irmãs magníficas*, quando trata da imposição heteronormativa sobre as travestis.

Um corpo estranho

A imposição lançada contra as travestis objetiva não invisibilizá-las, mas torná-las aparentes para o julgamento depreciativo, pois são reprovadas socialmente por romperem a “ordem natural” da sexualidade: “Toda vez que nossa humanidade se tornava sólida, tanto os homens quanto as mulheres, as crianças, os velhos e os adolescentes gritavam para nós que não éramos transparentes: éramos travestis, éramos tudo o que despertava neles o

insulto, a rejeição” (VILLADA, 2021, p. 135 e 136). Esse é um exemplo do que Julia Kristeva, no livro *Poderes do horror* (1980), classifica como abjeto. No capítulo “Aproximação da abjeção”, a pensadora apresenta esse conceito como, dentre outras acepções, uma forma de explicar ações, estruturais e políticas, que operam na inclusão e na exclusão de indivíduos no campo social. Esse fenômeno manifesta-se individualmente (dentro de cada sujeito) e coletivamente (dentro da cultura), e é na prática das exclusões que a abjeção figura. Os corpos não inscritos nas categorias normatizadoras são encaminhados para a via do abjeto, do anormal e da aberração, sendo rotulados como desumanizados ou indignos de existência.

Nessa perspectiva, o abjeto nomina “aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornando literalmente ‘Outro’. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente em decorrência dessa expulsão que o estranho se estabelece” (BUTLER, 2021, p. 230). Com a finalidade de tornar o conceito de abjeção mais cristalino, Kristeva (1980) emprega em seu estudo elementos imagéticos que estão associados à aversão e à ojeriza, como vômito, espasmos, sujeira e lixo. Conforme Manoel Rufino David de Oliveira (2020), as imagens construídas pela autora são “exemplos perfeitos para mostrar a violência pela qual alguém rejeita tudo aquilo que ameaça a sua identidade e cria as fronteiras do eu” (OLIVEIRA, 2020, p. 192). Desse modo, ao se transpor o conceito em evidência para o contexto das identidades de gênero, verifica-se seu impacto sobre corpos reais, visto que, por meio da refutação de corpos tidos como “estranhos”, a abjeção ajuda a solidificar a estrutura do ideal heteronormativo.

Essa rejeição pelo corpo travesti, pautada na pressão heteronormativa e na consequente repreensão do desejo, também é manifestada na obra de Mutarelli por Miguel, que se vê no liame entre nojo e prazer por se sentir incapaz de controlar seu desejo quando está diante de Cibele, a quem ele se refere como “a semelhança”. Isso fica claro quando, depois de transar intensamente com a travesti, dirige-se a sua própria casa e, no banho, “[...] pragueja enquanto esfrega seguidamente o corpo. Maldiz a si mesmo. Não consegue limpar a mancha que sente. A mistura de nojo e prazer por amar a semelhança. Ao sair do chuveiro, se esfrega na toalha como se o corpo não fosse seu” (MUTARELLI, 2009, p. 79).

O que se pode perceber na análise das duas obras é que alguns personagens masculinos, com a intenção de defender sua masculinidade de ameaças concretas ou simbólicas, procuram mascarar seu desejo ou praticar atos violentos como garantia de sua heteronormatividade. Esses sujeitos masculinos ficam em estado de alerta, pois a ocorrência de qualquer deslize que ponha em risco a sua constituição viriarcal pode aproximá-lo da feminilidade. Dessa forma, nota-se a construção de sujeitos performáticos que, com base na reprodução de valores previamente adquiridos, buscam ocultar seus desejos e prazeres com a finalidade de afastar qualquer possibilidade de ameaça a sua masculinidade.

Considerações finais

Por meio da análise das duas obras, constata-se o quanto as pressões heterossexistas representam um risco não só aos sujeitos dissidentes, como também aos indivíduos heterocentrados. Isso porque devido às imposições da sociedade heteronormativa e do

viriarcado, o homem cresce sob a constante vigilância social, que determina padrões de comportamentos, sexualidades e costumes sobre cada ser. A não adequação a tais normas conduz o sujeito à abjeção social.

Desse modo, pôde-se observar no livro *O parque das irmãs magníficas*, de Camila Sosa Villada, a opressão institucional, sobretudo familiar, sobre o sujeito travesti. E isso se dá desde a infância, quando a criança não corresponde às expectativas paternas. Com o passar dos anos, tais opressões só se intensificam, pois no caso da obra analisada, a personagem sai do microcosmo opressor e enfrenta um macrocosmo, ainda mais complexo e hostil, representado especialmente por indivíduos que, para renegar o desejo, potencializam seus atos de violência sobre as existências dissidentes.

Esse liame entre desejo e abjeção também se nota em *Miguel e seus demônios ou nas delícias da desgraça*, de Lourenço Mutarelli, sob um tom mais místico e sobrenatural. Nessa obra, observa-se a instabilidade do masculino. Dr. Carlos, inconformado com a sua sexualidade, pois se envolve constantemente com a travesti Cibele, pratica a automutilação e emprega uma gambiarra sobrenatural para justificar a consumação do enlace carnal. Além disso, Miguel, protagonista da obra, arrebatado sexualmente pela mesma pessoa, revela a sua posição dilemática entre o nojo e o prazer.

Trazer à luz as discussões relacionadas à dominação masculina sobre os sujeitos dissidentes é fundamental. Isso porque, desde cedo, exige-se que os indivíduos se enquadrem em perfis moldados pelo viriarcado. Consequentemente, aqueles que não se adequam a tais padrões, como as travestis, são os principais alvos da violência estimulada pelas instituições sociais. Portanto, é preciso questionar as imposições masculinas e garantir aos indivíduos o seu direito à existência como sujeitos políticos reais.

Referências

- AMBRA, P. (Org.). **Cartografias da masculinidade**. São Paulo: Cult Editora, 2021.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- CONNELL, R. **Masculinidades**. México: Universidad autónoma de México, 2003.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2020.
- HAROCHE, C. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: COURTINE, J.-J. (Org.). **História da virilidade: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Tradução de Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 17-34.
- JABLONKA, I. **Homens justos: Do patriarcado às novas masculinidades**. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Todavia, 2021.
- KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

- LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MUTARELLI, L. **Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MUSZKAT, M. E. **O homem subjugado**: o dilema das masculinidades no mundo contemporâneo. São Paulo: Summus, 2018.
- NASCIMENTO, L. C. P. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- OLIVEIRA, M. R. D. **O Conceito de abjeção em Julia Kristeva**. Revista Seara Filosófica, Número 21, Inverno/2020, p. 185-201. Disponível em: <[https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/\(...\)](https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/(...))>. Acesso em: 25 out. 2021.
- VILLADA, C. S. **O parque das irmãs magníficas**. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Planeta, 2021.
- WELZER-LANG, D. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHPUN, M. R. (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 107-128.

Sexualidade e resistência em *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois,* de João Nery

Janiele Ferreira Gomes⁵
Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão⁶

Introdução

João Walter Nery nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 12 de fevereiro de 1950, e faleceu em Niterói, em 26 de outubro de 2018, acometido por um câncer no pulmão. Foi filho de uma professora e de um aviador, os quais tiveram também três filhas. No decorrer de sua vida, João exerceu diversas atividades, destacando-se, por exemplo, como psicólogo, escritor e ativista pelos direitos da comunidade LGBTQIAP+. Todavia, o que mais lhe trouxe notoriedade foi o fato de ter sido o primeiro transexual homem a realizar a cirurgia de redesignação sexual no Brasil. Acerca disso, é importante destacar que João Nery foi operado em 1977, ou seja, em um período em que a cirurgia de redesignação sexual era proibida, no território brasileiro, por ser considerada um ato de mutilação contra o corpo.

Em *Viagem solitária: memórias de um transexual trinta anos depois* (2011), o escritor supracitado apresenta, ao leitor, a sua difícil trajetória de vida, construindo, desta forma, o relato de sua autobiografia. Nela, João pontua que, devido ao seu gênero, foi vítima de inúmeros preconceitos e, conseqüentemente, de várias violências. Deste modo, é evidente que o enredo do livro instiga o leitor a conhecer, de maneira aprofundada, a história de vida de um homem transexual que foi resistente desde a infância e que, até hoje, através de seus escritos, continua a viabilizar a desconstrução de estereótipos comuns na sociedade heteronormativa.

Este artigo objetiva, portanto, tecer considerações acerca da autobiografia supramencionada, pontuando como a vida pessoal e profissional do autor foram impactadas pela sua sexualidade. Além disso, será destacado como o escritor combateu os preconceitos frequentes em seu cotidiano, contribuindo para a desconstrução de estereótipos tão comuns na sociedade heteronormativa contemporânea. Assim, no desenvolvimento deste trabalho, será possível identificar como a literatura produzida por João Nery se constitui como um instrumento de resistência, em que o autor dá voz a minorias sociais que são vítimas de estereótipos que permeiam as questões de gênero e corpo.

Heteronormatividade e infância

5 Graduada em Letras (Português/ Literaturas) pela Universidade Federal do Ceará. janieleferreira342@gmail.com. <https://orcid.org/0009-0002-7968-9076>

6 Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Professora efetiva da Casa de Cultura Francesa da UFC. gleydacordeiro@ufc.br.

Na sua autobiografia, João Nery relata que, na infância, mesmo não se identificando como uma menina, tinha que participar de brincadeiras tipicamente femininas, usar vestidos e se comportar de acordo com as exigências do seu sexo biológico, o que, sem dúvida, lhe causava muita tristeza e revolta. Além disso, sempre era tratado através de pronomes femininos, sendo, aliás, chamado de Joana. Isso não indica, entretanto, que Nery se comportou de maneira pacífica diante dessas problemáticas. Pelo contrário, desde cedo buscou alternativas para desconstruir os padrões, ligados à sexualidade, que a sociedade lhe impunha. Ainda na infância, por exemplo, criou a brincadeira do Zé e do Zeca, em que ele e a sua irmã, Van, fingiam ser dois homens. Segundo ele:

Minha vida mudou. As atividades de antes tinham agora um novo sentido. Não só ganhou finalidade como consegui ser tratado no masculino, pelo menos pelo Zé. Eu era o Zeca. Combinamos que seria um segredo só nosso, evitando assim a intromissão de outros. A única concessão era quando nossa prima ia dormir lá em casa. Virava o Zico. Eu permanecia quase o dia inteiro nessa fantasia, enquanto minha irmã só nas horas de folga. Tentava convencê-la de que a brincadeira era mais importante do que a realidade, muito chata. Nunca consegui, porém, que se envolvesse tanto quanto eu. (NERY, 2019, p. 38)

Nota-se, então, que João Nery foi uma criança que precisou pensar e agir criticamente, quando deveria estar apenas brincando, usufruindo do seu direito à infância. A primeira fase de sua vida, que deveria ser alegre e permeada de relações afetuosas, foi bastante conflituosa, visto que seu modo de agir não era entendido e respeitado por seus pares. João, como supramencionado, foi vítima de diversos preconceitos, sendo até mesmo chamado de Maria-homem pelas crianças que brincavam na pracinha próxima de sua casa, o que lhe causava sérios constrangimentos:

Certa vez saí só com mamãe. Tivemos de atravessar a pracinha. Alguém gritou: “Maria-homem! Maria-homem!”. Quis morrer naquela hora. Fiquei lívido. Fingi que não era comigo. Tentei puxar qualquer conversa para ela não escutar. A voz não saía. Um misto de vergonha e tristeza me invadiu por fazer mamãe assistir àquele vexame. O bolo na garganta cresceu. Tentei segurar as lágrimas, que teimavam em sair. Abaixei a cabeça. (NERY, 2019, p. 36)

Considerando que as orientações sexuais contrárias à heteronormatividade eram associadas, até pouco tempo, a distúrbios psicológicos, pode-se inferir que as discussões condizentes à temática da sexualidade dissidente⁷, por muito tempo, não foram desenvolvidas a partir de vieses predominantemente científico e social, mas a partir de visões equivocadas e pontos de vista preconceituosos advindos de indivíduos que recorreram, por exemplo, à medicina em busca de pressupostos patológicos para invalidar a representatividade da comunidade LGBTQIAP+. Com João Nery, não foi diferente. O escritor, aos nove anos de idade, foi levado a uma psicóloga, e o diagnóstico indicou que o seu comportamento resultava da necessidade de imitar o pai, dado que era a filha do meio. João, em um primeiro momento, não entendeu o motivo daquelas consultas:

⁷ A expressão “sexualidade dissidente”, neste artigo, faz referência às orientações sexuais compreendidas pela comunidade LGBTQIAP+, de maneira mais específica, à transexualidade.

Aos 9 anos, minha mãe, assustada com o meu comportamento, levou-me a uma psicóloga. Era uma mulher meio gorda, meio mãe, que sorria para mim e parecia interessada em tudo o que eu contava. Gostava de ir ao consultório. Desenhava, conversava e me sentia à vontade para confessar alguns segredos. Falei das caronas que pegava na traseira dos bondes quando voltava do colégio. Só moleque fazia isso. Não entendia direito por que mamãe me levava lá, mas também nunca me preocupei em perguntar. Só aos 19 anos lembrei-me desse fato, e mamãe me esclareceu. “Comportava-me como um menino, e ela gostaria de saber o porquê da minha conduta e como deveria agir comigo”. (NERY, 2019, p. 48-49)

Situações como esta, decerto, marcaram a vida de João Nery. O autor lembra que, ao saber do diagnóstico, seu pai ficou extremamente irritado, alegando não ter filho doente, nem anormal. Desse modo, João, assim como a maioria das pessoas pertencentes à comunidade LGBTQIAP+, teve sua infância limitada ao tratamento heteronormativo, em que os seus princípios e desejos pessoais foram alvos de preconceitos e vistos como anomalias. De acordo com Bento (2006, p. 22),:

O número de publicações sobre casos e teorias que tentam explicar a origem da transexualidade cresceu consideravelmente a partir de meados do século XX. Sua inclusão no Código Internacional de Doenças, em 1980, representa um momento delimitador de um processo que vinha se consolidando desde a década de 1950. Esta inclusão foi comemorada pelos cientistas envolvidos na produção de provas que justificassem o reconhecimento da transexualidade como doença e interpretada como um avanço da ciência, que, finalmente, estava desvendando as origens de uma “doença” presente em todos os tempos e culturas.

Desse modo, é importante destacar que, por mais que a transexualidade não seja mais definida como uma doença ou como um ato de mutilação contra o próprio corpo, no Brasil contemporâneo, o tratamento patologizador dos gêneros dissidentes continua a se manifestar, o que propicia, por exemplo, o aumento de casos de transfobia e a falta de políticas de inclusão social voltadas para os transexuais.

Na próxima seção, o leitor poderá observar que a trajetória de vida de João Nery continuou difícil mesmo com a passagem da infância. Com a chegada da adolescência, João teve que enfrentar outros obstáculos, como a presença da “monstruação” e de outras mudanças corporais. Contudo, novamente, não demorou a buscar alternativas para desconstruir estereótipos que a sociedade, de maneira tão agressiva, lhe impunha.

Adolescência e inquietudes

Quando João Nery passou a ser visto como um adolescente, muitas questões que carregava desde a infância continuaram sem respostas satisfatórias. Além disso, a heteronormatividade parecia se apresentar com mais força em sua vida, o que lhe causava grandes preocupações. Desse modo, João passou por momentos de profundas inquietações, advindas da falta de explicação e de aceitação, por parte de seus pares, da sua orientação sexual. Nesse viés, é fundamental destacar que, mesmo na adolescência, Nery ainda nem tinha ouvido falar sobre a transexualidade, estando a mercê de estigmas sociais, como é possível verificar no trecho que segue:

Quando entrei na adolescência, ainda não existia sequer o conceito de transexualismo. Eu me sentia um homem, com um físico inexpressivo, que não convencia ninguém. Eu não me via de forma alguma como homossexual, embora os outros assim o fizessem. Desconhecia outra “categoria” na qual pudesse me enquadrar e tampouco sabia de pessoas iguais a mim. Sentindo-me um fenômeno único e sem o amparo de explicações, travava uma batalha tenaz contra a marginalização. (NERY, 2019, p. 56)

Nota-se, então, que o autor sentiu, em sua adolescência, a falta de uma categoria em que pudesse se incluir. Ademais, hodiernamente, sabemos que há classificações comuns à comunidade LGBTQIAP+, entretanto, é evidente que, mesmo dentro de tais categorias, não é possível identificar uma universalidade de caracteres. No tocante à transexualidade, por exemplo, “os homens trans são diferentes entre si em função dos próprios marcadores sociais de diferenças, como a classe social, a raça/cor, a orientação sexual, a geração, a origem geográfica, entre outras” (ALMEIDA, 2012, p. 517).

Dessa forma, é irrefutável que a elaboração de categorias corrobora para a difusão de conhecimentos sobre a comunidade LGBTQIAP+, todavia, é de suma importância saber que as questões de gênero não podem ser encerradas a partir de definições estritas e fechadas. Como visto anteriormente, os transexuais diferem entre si, assim como os indivíduos héteros também se diferenciam. Assim, é contundente que os entraves enfrentados por João Nery durante a sua adolescência não se equiparam totalmente aos problemas vivenciados por outros adolescentes trans. Cada ser humano é único, logo, fazer generalizações pode ser algo perigoso e desinteressante.

Ao conhecer mais sobre a vida do escritor, percebe-se que o desconhecimento de outras pessoas trans e a falta de debate acerca da transexualidade não foram os únicos entraves experienciados por ele na adolescência. As mudanças corporais e, mais especificamente, a menstruação fizeram com que desenvolvesse crises e traumas. João Nery, em sua autobiografia, destaca os problemas que as mudanças corporais suscitaram em sua vida, fazendo-lhe adotar práticas violentas contra o próprio corpo. No trecho a seguir, o autor revela a sua aversão à menstruação e, também, ao crescimento dos seios:

A coisa começou a aparecer aos 14 anos, quando veio a primeira “monstruação”. A ideia de aquilo ter vindo de dentro de mim me repugnava. Evidenciava uma série de órgãos, hormônios e funções que eu sabia existirem, mas que, felizmente, não podia ver. A dose foi cavalgar. Acompanhando a monstruosidade, os seios insistiam em nascer. Aí foi demais! Como se já não bastasse todos me tratarem no feminino, não entenderem minhas vontades, não poder fazer nada do que os outros meninos faziam, ainda tinha de aguentar o que me brotava do corpo, à revelia. As evidências no meu próprio corpo me obrigavam a ser visto como uma mulher. (NERY, 2019, p. 49-50)

Em contraste, como já pontuado, João sempre desconstruiu estereótipos ou, em outras palavras, sempre recorreu a práticas que dialogassem com a sua sexualidade. Nesse sentido, é válido salientar que, aos treze anos, se tornou campeão nacional de salto ornamental, vindo a conquistar vinte e nove medalhas, o que, sem dúvida, elevou a sua autoestima. Como esportista, também obteve resultados corporais que lhe causaram satisfação, dado que seus músculos aumentaram consideravelmente. No entanto, não se

pode esquecer que, mesmo nesse âmbito, o esportista teve que suportar preconceitos, participando de competições femininas e sendo ridicularizado pelo seu jeito.

O relato sobre a experiência do escritor no mundo dos esportes, prontamente, demonstra que a transfobia extrapola os limites do ambiente domiciliar, estando presente em diversos âmbitos da sociedade ocidental, a qual ainda é organizada a partir do binarismo masculino/feminino. Assim, pessoas que possuem uma sexualidade dissidente são vítimas de violências em estágios de vida distintos, assim como em lugares diversos. A considerar esse fato, convém assinalar que o Brasil constitui-se como um dos países mais transfóbicos do mundo, o que aponta para a necessidade de políticas públicas voltadas para as questões de gênero. Em paralelo, Almeida e Murta (2013) assinalam que a falta de políticas destinadas aos transexuais está estritamente ligada à visão patologizada que estes ainda recebem:

Fato é que, apesar das concepções críticas que vêm se consolidando no campo de estudos acadêmicos sobre as experiências trans e, sobretudo, o movimento mundial em prol da despatologização das identidades trans, no contexto brasileiro ainda vigora a interpretação patologizada destas vivências. Embora exista o esforço de alguns setores para romper com o “adoecimento” dos trânsitos entre os gêneros, a compreensão de que a discordância entre sexo e gênero é uma condição anormal e constitui um transtorno psiquiátrico não apenas se sustenta, como orienta as políticas destinadas a este segmento. (ALMEIDA; MURTA, 2013, p. 383)

Essas considerações apontam, portanto, para a insuficiência da política brasileira no que tange a elaboração e a preservação dos direitos das pessoas LGBTQIAP+. Ademais, não se pode negar, como bem alerta Almeida e Murta (2013), que essa insuficiência de políticas orientadas para esse segmento social resulta, dentre outros fatores, da manutenção da patologização das vivências não heteronormativas. Assim, é manifesto que o fato da palavra transexualidade, por exemplo, não apresentar mais o sufixo -ismo, deixando de ser considerada uma doença, não efetivou a desconstrução do julgamento patologizador reiterado pela sociedade contemporânea.

Essas problemáticas que apontam para a precarização das pessoas LGBTQIAP+ são abordadas constantemente na autobiografia de João Nery. O autor, de maneira detalhada, também apresenta ao leitor as dificuldades que teve no período posterior à sua adolescência, quando decidiu iniciar os procedimentos para a cirurgia de redesignação sexual. No período, esta, como já destacado, era considerada um crime de mutilação contra o corpo, logo, deveriam responder judicialmente, indivíduos que realizassem ou experienciassem procedimentos cirúrgicos para a mudança de características sexuais visando uma conformidade entre corpo e gênero.

Com o intuito de dar continuidade à discussão acerca da trajetória de vida do escritor João Nery, no tópico a seguir, será discutido como as mudanças corporais empreendidas impactaram a sua vida pessoal e profissional, fazendo-lhe, até mesmo, renunciar seu diploma universitário e, conseqüentemente, seu emprego como psicólogo, algo que tanto lutou para conquistar.

Desconstruindo estereótipos

É irrefutável que João Nery teve uma vida marcada por conquistas. Além de ter sido o primeiro transexual homem a realizar a cirurgia de redesignação sexual no Brasil, também conseguiu, por exemplo, vivenciar a paternidade. Mesmo assim, é manifesto que esse pioneirismo não foi alcançado com facilidade. O autor, dentre outras perdas, ao realizar as cirurgias de transgenitalização, não pôde mais usar o seu diploma de psicologia, nem, desse modo, continuar consultando seus pacientes de forma legal. Porém, é notório que Nery sempre soube da complexidade que rodeava a sua situação, e não arrefeceu mesmo nos momentos mais difíceis:

[...] Tinha consciência dos perigos e das sequelas que as cirurgias poderiam acarretar. Sem dúvida, o saldo continuava sendo positivo. Não me tornaria nenhum Apolo, mas poderia fazer coisas a que, até então, só a fantasia me dava acesso. Principalmente, ser visto e tratado como me via. Talvez até poder um dia legalizar minha situação e viver definitivamente em paz com a sociedade. Perderia a profissão de psicólogo, meu *curriculum vitae*, meu histórico de vida e, quem sabe, o afeto de pessoas queridas, mas ainda assim compensava. [...] (NERY, 2019, p. 182)

Como ressaltado no decorrer deste artigo, João Nery é um nome de suma importância na desconstrução de estereótipos ligados às questões de sexualidade e gênero. O ativista, ainda com os seus 22 anos, quando ainda não havia feito a tão aspirada cirurgia de redesignação sexual, passou a trabalhar como motorista de táxi, o que lhe permitiu agir de acordo com o seu gênero. Assim, João, exercendo uma profissão vista pela sociedade como máscula, passou a usar vestimentas masculinas, falar com uma voz mais grossa e, finalmente, ser tratado como gostaria pelos seus clientes que desconheciam a “Joana”. Contudo, é importante destacar que, como taxista, Nery também se viu ameaçado, tendo que usar cinto de segurança, mesmo não sendo uma prática obrigatória no período, como forma de proteger seus órgãos sexuais de toques inesperados.

Diante disso, é patente que, em muitos momentos, João teve que ser vigilante para que Joana não fosse descoberta. Ademais, com os seus relacionamentos amorosos, teve que ser ainda mais circunspecto, o que não foi suficiente para que se evitasse constrangimentos diversos, tanto com as suas companheiras, quanto com os parentes destas. Não obstante, neste âmbito, João também soube buscar alternativas novas e prazerosas que contribuíram para o conhecimento do seu corpo e dos seus gostos. Em *Viagem solitária*, Nery ilustra uma experiência ímpar que teve quando namorava com uma garota chamada Mercedes:

Certa ocasião, num descuido meu, Mercedes percebeu aquele volume que a cueca deixava transparecer. Contrariando minha expectativa, gostou do que viu. Fiquei confuso ao perceber que estava me olhando como olharia para qualquer homem. A princípio, fiquei meio envergonhado, me sentindo ridículo. Abraçou-me e, inesperadamente, começou a tirar um sarro delicioso, da forma como eu sempre tinha imaginado e jamais pude experimentar. A excitação foi me tomando, até o ponto em que ela tentou segurar o volume dentro da cueca. Sutilmente, puxei seu braço e passei-o ao redor do meu pescoço. Ainda não me sentia em condições de aguentar aquela carícia tão sensual, mas prematura. (NERY, 2019, p. 103)

Experiências como esta foram recorrentes na vida de João. Porém, é válido ressaltar que descobertas relacionadas à sexualidade sempre foram tratadas como tabus na sociedade heteronormativa, e desconstruir estereótipos acerca dessa temática nunca foi fácil. Com Nery, aliás, não foi diferente, dado que o escritor, mesmo já na juventude, por vezes, sentiu-se desmoralizado ao tentar ir contra os padrões tradicionais que lhes eram impostos. Ainda na sua autobiografia, o autor relata como a experiência supracitada impactou também negativamente a sua vida:

De repente, via-me esperando ansiosamente pelo dia da monstuação. A situação agora se invertia, pois, só durante aqueles poucos dias, teria uma desculpa para exibir um “pênis” em tamanho normal. Entretanto, se continuasse a usá-lo após o término do ciclo “monstrual”, certamente me acharia um tolo, e, covardemente, não tornaria a usá-lo. Paradoxalmente, era nesses dias que mais me expandia sexualmente, vestido, é claro. Mas o fato de ter um pau só por três ou quatro dias e depois o volume sumir deixava-me igualmente desmoralizado. Num dia, estava pronto para excitá-la de uma maneira, e no outro, se ela quisesse repetir o gesto, teria primeiro de me observar para ver se era ou não possível. Assim não dava. (NERY, 2019, p. 103-104)

A partir disso, nota-se que o fato de João Nery não possuir um pênis lhe ocasionou muitas aflições. O autor, para conhecer o poder de sua mente, precisou antes entender que a sexualidade extrapola os limites do binarismo referente aos órgãos sexuais biológicos masculino/feminino, o que foi um processo demorado e dificultoso, dada a realidade em que estava inserido. Para Costa (2021, p. 141-142), “os sistemas de sexo/gênero não apenas regulam as categorias de homem e mulher, mas também conformam diferentes expressões nesse modelo binário e restrito, excluindo e apagando qualquer possibilidade de diferença”.

Essa exclusão do “diferente” é retratada de maneira singular por João Nery, o qual utiliza-se da literatura para denunciar a sociedade transfóbica da qual fez parte. Essa sociedade, como se pode verificar, mesmo com o passar dos anos, não apresentou mudanças significativas acerca de tal problemática, o que, como mencionado, demonstra a negligência do Estado perante pautas sociais e, mais especificamente, perante pautas de gênero. Nery, então, propicia a visualização dessa negligência quando relata de maneira detalhada a sua trajetória de vida, a qual precisou ser marcada pela clandestinidade. Além disso, o autor se posiciona contra a heteronormatividade, ampliando noções que permeiam o tópico da sexualidade:

É fundamental considerar que as expressões de sexo/gênero de Nery ampliam as noções estabelecidas para as experiências transexuais e masculinas hegemônicas. O reconhecimento e a nomeação de suas masculinidades, mesmo antes de qualquer intervenção cirúrgica, indicam que há uma familiaridade e um pertencimento ao próprio corpo frequentemente negado e interdito pelos discursos dominantes. Nesse sentido, Nery reformula certos estereótipos de sexo/gênero e aponta para a existência de outras ordens, culturas e naturezas que permanecem como ininteligíveis às lógicas normativas hegemônicas. (COSTA, 2021, p. 144)

Assim, é notório que, além de usar a literatura como um instrumento de denúncia e resistência, João Nery a utilizou para reformular estereótipos, ou, como apontado neste

artigo, para desconstruir estereótipos ligados à sexualidade. Desse modo, promovendo um ativismo em prol da comunidade LGBTQIAP+ e, de maneira mais intensa, em prol da comunidade trans, o autor ganha destaque na literatura brasileira contemporânea, relatando vivências que teve da infância à vida adulta. Como abordado ao longo desta seção, essas fases compreenderam momentos felizes e tristes, ou, em outras palavras, momentos de grandes perdas e grandes conquistas.

Considerações finais

A considerar as discussões empreendidas durante este artigo, nota-se que João Nery é um grande nome da literatura brasileira contemporânea, instrumento que usou para dar voz à luta LGBTQIAP+. Neste sentido, vale reiterar que o escritor foi o primeiro transexual homem a realizar a cirurgia de redesignação sexual no Brasil, não podendo revelar sua identidade para a mídia quando publicou sua primeira obra: *Erro de pessoa, Joana ou João?*, em 1984, dado que, como pontuado ao longo deste trabalho, as cirurgias voltadas para questões de sexualidade e gênero eram consideradas crimes, vindo a ser legalizadas, no país, somente no final da década de 1990.

João Nery, como visto, enfrentou, durante a sua vida, inúmeras dificuldades, decorrentes, principalmente, da classificação patologizante da transexualidade mesmo com o advento de discursos acadêmicos e, evidentemente, científicos contrários à essa visão preconceituosa. Assim, Nery teve uma infância marcada por crises, uma adolescência repleta de inquietações e uma vida adulta demarcada por renúncias, o que demonstra a violência que permeia as vivências não só de João, mas de toda a comunidade LGBTQIAP+. Pois, se as vivências dos gêneros dissidentes, por exemplo, não podem ser consideradas universais, não se pode negar que as hostilidades direcionadas à comunidade LGBTQIAP+ parecem se repetir, apresentando-se como um instrumento de exclusão e tentativas de apagamento.

Ademais, tendo em vista os pressupostos heteronormativos presentes na sociedade, pode-se ainda afirmar que João Nery, além de ter sido pioneiro no que diz respeito à cirurgia de redesignação sexual no Brasil, também foi pioneiro como escritor transexual, discorrendo sobre a sua sexualidade dissidente em um período que a opressão da Ditadura Militar ainda era vigente sob o resguardo da lei. Assim, mesmo em um período obscuro e perigoso, o escritor atreveu-se a narrar a sua história de vida, mostrando ao leitor o quanto é importante a luta por igualdade de gênero.

Desse modo, conclui-se que João Nery, a partir de atitudes perspicazes, tornou-se um ativista pelos direitos da comunidade LGBTQIAP+, contribuindo, de maneira acentuada, para a desconstrução de estereótipos ligados à sexualidade. O autor, ao escrever sobre si, posiciona-se como uma figura de resistência, motivando os seus leitores a também desconstruir padrões e preconceitos. Assim, para que mais pessoas possam conhecer nomes como o de Nery é indispensável que trabalhos voltados para as questões de gênero e sexualidade continuem a ser desenvolvidos pela comunidade acadêmica.

Referências

ALMEIDA, Guilherme. 'Homens trans': novos matizes na aquarela das masculinidades?. Revista Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 20, p. 513-523, 2012.

ALMEIDA, Guilherme; MURTA, Daniela. Reflexões sobre a possibilidade da despatologização da transexualidade e a necessidade da assistência integral à saúde de transexuais no Brasil. Revista Latinoamericana Sexualidad, Salud y Sociedad, Rio de Janeiro, n. 14, p. 380-407, 2013.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo:** sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2006.

COSTA, C. J. P. C. G. João W. Nery e a reformulação de estereótipos de sexo/gênero. Cine-Fórum UEMS, v. 2, n. 2, p. 138-145, 2021.

NERY, João W. **Viagem solitária:** A trajetória pioneira de um transexual em busca de reconhecimento e liberdade. Rio de Janeiro: Leya, 2019.

NERY, João W. **Viagem solitária:** memórias de um transexual 30 anos depois. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

NERY, João W. **Erro de pessoa:** Joana ou João? Rio de Janeiro: Record, 1984.

A (r)existência de corpos estranhos que transbordam

Diego Nascimento Araújo⁸

A terra está coberta de valas
E a qualquer descuido da vida
A morte é certa.
A bala não erra o alvo, no escuro
Um corpo negro bambeia e dança.
A certidão de óbito, os antigos sabem,
Veio lavrada desde os negreiros.
(Conceição Evaristo. “Certidão de óbito”)

Corpos que se estranham

“Uma foto estampada numa grande avenida” canta Elza Soares em uma das faixas do seu 34º disco, *Planeta Fome* (2019). O trecho é da música “Não Recomendado” (2015) de autoria do cantor Caio Prado, artista, negro e gay, figura também não recomendada à sociedade por ser *estranho*, inapto aos padrões do CISTema. Tanto Elza como Caio Prado, durante muito tempo, não puderam estampar uma foto em grandes avenidas. Afinal de contas por que o corpo negro incomoda tanto?

A partir das reflexões suscitadas pela música “Não Recomendado”, entendo que existem corpos que são aceitos, ou seja, aqueles que estampam grandes avenidas, que ocupam os holofotes da mídia e outros que não, aqueles que não devem sair à luz do dia, pois suas estranhezas ferem a moral e os bons costumes.

Nesta pesquisa, venho investigar justamente esses corpos silenciados e apagados da história, mas que resistiram a todo tipo de violência para existir e assim ocupar espaços historicamente negados. Os corpos que formam este *corpus* são vistos como estranhos (mais a diante me justifico acerca da escolha lexical do termo), pois são pessoas negras e LGBTQIA+ que por não se encaixarem no plano ideal da sociedade CISTêmica branca sofrem a sobreposição de opressão (identidade como gênero, etnia, raça, etc) e por isso são duplamente violentadas e marginalizadas.

A partir da letra da música de Caio Prado, “Não Recomendado” (2015) e do conto de Conceição Evaristo, “Do lado do corpo, um coração caído” (2018), vou analisar como estes corpos TRANSbordam os limites impostos por uma política de extermínio de minorias que aqui chamo de necropolítica (termo imposto por MBEMBE: 2018).

Antes de começar minha análise, preciso explicar a escolha lexical pelo termo *estranho*. Emprego neste trabalho esta palavra a fim de trazer uma visão decolonial que busca aproximar termos à nossa realidade. Poderia facilmente adotar o termo *Queer*; contudo, sabendo que as palavras carregam questões semânticas e culturais, opto por algo mais próximo a nós e entendendo que, por muitas vezes, essas pessoas recebem rótulos *estranho* simplesmente por serem quem são, creio que o termo se adequa mais ao que

8 Formado em Letras Português com habilitação em Espanhol (UFC); Especialista em linguística aplicada ao ensino de línguas estrangeiras (UFC). E-mail: prof_dna@hotmail.com. <https://orcid.org/0009-0008-9734-5115>

quero dizer. Já Guacira Louro, autora que consta no corpo teórico deste artigo, afirma que o:

Queer é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004, p. 7 e 8)

Queer que na língua inglesa significa “estranho” e que foi historicamente usado para rebaixar pessoas LGBTQ’s assume no presente uma ressignificação, um *status* de luta e de resistência. Assim corroboro com o que diz Louro e por isso adoto o termo “corpo estranho” como referência direta a corpos *Queer* e toda a ambiguidade e desconforto que o termo (e as pessoas) provocam na sociedade.

Primeiro matamos o sujeito e depois matamos o corpo

A história que contamos diz muito do que somos enquanto sociedade. Nos livros, os heróis contatos e louvados são aqueles que refletem o sujeito hegemônico: homem, hétero, cis e branco. O projeto idealizado por aqueles detentores do poder e da norma encontram apoio em setores da sociedade que vão corroborar com a visão do que é certo, correto e de bom gosto. Assim, silenciosamente, o estranhamento é esvaziado da história e sem voz, o sujeito sofre a morte simbólica, pois não pode redividir suas vivências e seus direitos de existir. É o que reforma a pesquisa de VACCARI, GREGORI E NEPOMUCENO que ao investigar os índices de homicídios de pessoas trans apontam que os crimes são uma questão de gênero:

A sociedade baseia-se em um Sistema fundamentado na diferença sexual, onde gênero, sexualidade e corpo seriam instâncias que se coadunam, não podendo ser dissociadas, logo os corpos que se distanciam dos padrões de gênero seriam dissidentes. (...) as normas da cisgeneridade, que ditam padrões de gênero, que subjugam corpos transgêneros que não enquadram de modo simétrico nos seus ditames de sexo, identidade, orientação sexual e afetividade. (VACCARI, GREGORI E NEPOMUCENO, 2022, p. 744)

O que as autoras apontam é que categoria de gênero, de sexualidade e de corpo não se separam quando o assunto é norma Cistêmica. Elas coagulam com outras pequenas forças, ou como Foucault (1979) chamou de microfísica do poder, que reforçam e moldam nosso desejo, nosso corpo e principalmente nossa sexualidade. Por exemplo, meninas brincam de boneca e homens de carrinhos. Aqui vemos tais orientações que ditam aquilo que é esperado de um homem (trabalhar fora de casa, construir coisas, dirigir carros, etc) e de uma mulher (ser mãe, cuidar da casa e da família). Butler (2019) por sua vez vai dizer que “Ele (sexo) é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural.” (2019, p. 196).

Entretanto, como veremos adiante, o corpo estranho foge desse molde, pois rejeita normas e regras e até questionam seus corpos. Tal violação impõe a esses indivíduos uma segunda morte: a morte física.

As mortes, ou melhor dizendo, os homicídios sofridos pela comunidade LGBTQIA+, segundo a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), no Brasil são elevados; o que faz o país (de grande maioria católica e feito de cidadãos de *bens*) ser considerado o lugar mais violento para Travestis e Transexuais viverem. Tais homicídios a esta comunidade reforçam a existência de uma política que autoriza a morte de pessoas LGBTQIA+ e dita quais vidas são vividas e quais são as que não importam.

Caso como a da travesti Dandara aqui no estado do Ceará se prolifera nos Brasis a dentro. Alguns deles nem investigação tiveram, são mortes e mais mortes que aumentam as estatísticas e que não encontram políticas públicas que estaque esta sangria.

A necropolítica trans

A partir de agora vou me deter a falar sobre o conceito chave para este trabalho: Necropolítica a partir do que Michel Foucault chamou de Biopoder, ou seja, o poder sobre a vida de quem foi controlado, o filósofo camaronês Achille Mbembe conceitua o termo Necropolítica afirmando que esse tipo de política não se nutre da vida, mas da morte:

Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. (MBEMBE, 2016, p. 128)

Há uma relação direta com o que diz o autor com os corpos referidos nos textos que vou analisar aqui, pois aqueles que dominam os “modus operandi” criam uma divisão entre “eles” (seres inferiores) e “nós” (seres superiores) e por serem vistos como “ameaça” à hegemonia, o grupo que domina busca aniquilar os corpos estranhos. Na letra de Caio Prado⁹ há uma indicação a isto: “Não olhe nos seus olhos / não creia no seu coração / não beba do seu copo / não tenha compaixão / diga não à aberração”. Nas palavras de Prado, a “aberração” é empregada como um desvio da norma e por isso não é digna de compaixão. O que é um tanto irônico, pois a este grupo, a piedade e a compaixão são sentimentos inatos ao “cidadão de bem”, mas ao que parece, os *outros* não são merecedores e por isso há uma constante pregação para matá-los, *amém*.

É preciso entender que a necropolítica é um dispositivo muito cultuado dentro de governos fascistas, pois ao governar em nome de Deus, pátria e família, precisa encontrar uma ameaça que corrobore com sua fala e por isso os LGBTQIA+ são vistos como seres “desprovidos de *status* político, reduzidos a seus corpos biológicos” (MBEMBEM, 2016,

9 PRADO, C. "Não recomendado". Intérprete: Caio Prado. In: CAIO PRADO. **Variável Eloquente**. [S. I.]: Independente, 2015. 1 CD. Faixa 8.

p.124) e precisam ser exterminados, pois são uma ameaça permanente. Para Morera e Padilha a “necropolítica que vem sendo gestada desde a normativa social, sexista, classista e heterocisnormativa.[...] Essa necropolítica tem a capacidade de decretar morte e destruição (simbólica e material) desde as tenras etapas de nossas vidas’. (CARAVACA-MORERA; PADILHA, 2018, p.5).

Quando nos referimos especificamente a necropolítica do corpo trans, Bitencourt & Santos são categóricas ao apontar que “O poder necropolítico, além de impedir a vida de pessoas consideradas abjetas, ainda segrega e impede o reconhecimento da identidade dessas pessoas que recusam a morte e lutam para sobreviver, a exemplo do que ocorre com a população Trans no Brasil”. (BITENCOURT; SANTOS, 2019, p. 14)

Um corpo “não recomendado”

A música “Não recomendado” faz parte do disco *Variável Eloquente*, de 2015. A capa do disco (IMAGEM 01) mostra o corpo do artista nu, com pouca luz, com a cabeça e um dos braços inclinado para cima em uma posição que lembra estátuas sacras do Barroco.

O projeto gráfico da capa sugere a ambiguidade do sagrado e do profano, além de abrir a reflexão para um corpo estranho (gay e negro). O próprio autor diz sobre sua obra musical: “sou negro, gay e pobre e é importante fazer da música uma potência ativa buscando reflexões e superação de paradigmas da nossa sociedade machista, racista e homofóbica.”¹⁰

É importante ouvirmos o próprio autor falando sobre si, pois como bem disse antes, estamos falando de um corpo historicamente silenciado, mas que consegue falar de suas dores. A letra da música mescla tanto a vida de Caio como a vida de tantos outros sujeitos que são vistos por boa parte da sociedade como abjetos. O eu-lírico por diversas vezes faz referência a um corpo censurado “A placa de censura no meu rosto diz / Não recomendado à sociedade. / A tarja de conforto no meu corpo diz / não recomendado à sociedade”. Além de alertar constantemente aos perigos: “Perverso, mal amado, menino malvado, muito cuidado / Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado”. Aqui é possível enxergar alguns adjetivos atribuído aos LGBTQ’s, o intuito é reduzir ao que é sujo, desprezível, indecente e termina com o termo “viaaaaaado” em que o intérprete sobe o tom e intensifica o alongamento da vogal dando ainda mais destaque ao ‘xingamento’.

Observo ainda que o sujeito a quem se destina tais acusações, em nenhum momento tem voz. Estar autorizado a dizer algo é ter poder e o que boa parte dessa sociedade teme é que o subalterno possa falar, pois como salienta Bourdieu: “a censura alcança seu mais alto grau de perfeição e invisibilidade quando cada agente não tem mais nada a dizer além daquilo que está objetivamente autorizado a dizer.” (2007, p 133).

A música termina dizendo “Não olhe nos seus olhos / Não creia no seu coração / não beba do seu copo / não tenha compaixão / Diga não à aberração”. Aqui podemos observar de forma muito clara a morte simbólica do que eu me referi anteriormente. Não ser visto, não poder receber a compaixão do outro é uma forma de morte, pois desumaniza.

10 PRADO, Caio. Em: < <http://www.heloisatolipan.com.br/musica/nao-recomendados-caio-prado-daniel-chaudon-e-diego-moraes-fazem-da-musica-sua-arma-contra-homofobia-nossa-missao-enquanto-artistas-e-promover-discussao/>>. Acesso em: 20 de dezembro 2022.

O corpo ainda está vivo, mas até quando? Para Fernando Pocahy no seu artigo “(micro) políticas *queer*” tais sujeitos encontram formas de perfurar o CISTema e força ser ouvido:

A produção de potência de vida *queer* encontra-se com a radicalização de uma epistemologia de mundo engendrada no desvio e desde as vidas construídas no avesso das normas, muitas vezes vidas precárias. Mas a potência de não curvar-se e de (des)dobrar-se epistemologicamente sobre si mesm(x). (2016, p. 123)

Onde está o coração?

Conceição Evaristo é uma autora que despontou no cenário literário com suas narrativas que trazem a ancestralidade presente no seu corpo negro. Ela que é uma mulher negra e acadêmica sabe muito bem o que está marcado na pele. Sua obra narra com potência as vidas negras que foram excluídas, jogadas em becos portando apenas suas memórias. Conceição em entrevistas diz sobre sua obra:

Escrevo. Deponho. Um depoimento em que as imagens se confundem, um eu- agora a puxar um eu-menina pelas ruas de Belo Horizonte. E como a escrita e o viver se com(fundem), sigo eu nessa escrevivência a lembrar de algo que escrevi recentemente.¹¹

Ou seja, sua obra é um depoimento de escrevivências – termo empregado pela autora - de um corpo que fala no coletivo por aqueles que não podem – ou não puderam falar –. O que a literatura de Conceição Evaristo nos traz é um resgate da nossa ancestralidade que se perdeu na diáspora negra e que por muito tempo foi vista como uma cultura menor.

Desta forma, a música “Não recomendado” encontra no texto “Do lado do corpo, um coração caído”. Pois ele poderia servir como abertura para o conto de Conceição Evaristo, publicado na coletânea Livre. Esta coletânea por sua vez versa o encontro da literatura com direitos humanos e os autores convidados escreveram a partir desse viés.

“Uma foto, uma foto / Publicada no jornal pela manhã”. Poderia muito bem o prólogo do conto que tem como fato principal o “aparecimento” de um corpo de uma mulher preta morta na comunidade. A narradora que está no alto de sua janela assiste tudo, ela diz:

Ninguém conseguia ver o rosto da morta. Só o solo que lhe acolhia a face. Os que tinham escutado os estampidos das balas diziam que no ar havia ecoado uma saraivada de tiros. [...]. Havia um corpo de mulher estendido sem vida sobre o esburacado asfalto de uma rua qualquer. Havia um corpo qualquer, já que até então, nenhum reivindicava a dor de ter perdido um ente querido. (EVARISTO, 2018, p. 33)

O emprego do termo “um corpo qualquer” já evidencia como a narradora se sente diante das constantes mortes que se multiplicavam naquela região. Ela ainda completa:

11 Depoimento dado ao colóquio de Escritoras Mineiras em 2019. Disponível em www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo. Acessado em 24 de dezembro de 2022.

Houve um mês em que sete jovens negros, juntos, de mãos dadas, na madrugada, receberam quinze tiros. Um enterro coletivo se deu, acompanhado de gritos, blasfemas e rogos de justiça. Nada. E a implacável vida em seu prosseguir foi sedimentando o silêncio da família dos mortos. (EVARISTO, 2018, p. 34)

A morte, a violência banalizada nas comunidades do Brasil é uma chaga que reforça ainda mais uma prática de necropolítica, pois um tiro na área nobre incomoda mais que os oitenta tiros na favela (aqui faço referência ao fuzilamento do músico – homem preto – Evaldo Rosa dos Santos. Ele era inocente, mas era um homem negro).¹²

O corpo morto funciona com um estalo para a personagem central do conto, pois ela vai lembrar o seu filho Josué e a morte do seu esposo, Josué pai, que morreu inconformado com a ausência do filho que fugiu de casa. Aos poucos, o leitor vai conhecendo o que motivou Josué filho a sumir.

O fato do filho não se reconhecer como um semelhante do pai faz com que ambos se estranhem:

Josué, entre raiva e tristeza afirmou que o nome dele estava errado, pois ele era uma menina. O pai pegou o menino, arriou a calça dele e no mesmo instante abriu a própria braguilha. E num gesto também desesperado, quase esfregando as suas partes íntimas no rosto do filho, afirmava em altos brados, que os dois eram iguais, que ele era um menino. (EVARISTO, 2018, p. 35)

Observa-se aqui o fato de o filho não aceitar o sexo pelo qual ele foi designado ao nascer, a personagem começa a sofrer por violências. “Os dois eram iguais” reforça que há uma estrutura solidificada – o conceito de homem e mulher – e que era preciso se adequar a tais normas sob pena de agressão. Guacira Louro, em seu artigo pedagogias da sexualidade (2019) afirma que existe uma pedagogia que forma (ou forjam) homens e mulheres:

Na constituição de mulheres e homens, ainda que nem sempre de forma evidente e consciente, há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou “jeitos de viver” sua sexualidade e seu gênero. [...] a sociedade busca intencionalmente, através de múltiplas estratégias e táticas, “fixar” uma identidade masculina ou feminina “normal” e duradoura. (2019, p. 31)

Ou seja, existe uma pedagogia que busca “ensinar” “jeitos de viver”. Corpos são moldados segundo a sexualidade e gênero determinado ao nascer. Entretanto a função dessa norma pode representar um risco eminente de aniquilação. É o que acontece ao Josué Filho:

E aos quinze anos se deu o fato cruel na vida do menino, penso eu. [...] Contratou uma garota de programa e levou a moça para o quarto do menino. A ordem dada à moça era que ela fizesse o menino experimentar como era gostoso ser homem. [...] O desejo de Josué não reagiu. Nele só a dor, o desamparo, a falta de lugar no mundo macho do pai. E ali diante da moça o pai lhe agrediu mais ainda. “Cameu-lhe na porrada”, essas foram as palavras da moça. (EVARISTO, 2018, p. 36)

12 <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>. Acessado em 24 de dezembro de 2022.

A violência sofrida por ele no trecho citado é tremenda, pois espera-se que ele, por ser homem e ter um pênis, iria reagir ao corpo de uma mulher, contudo a falta de “lugar no mundo dos machos” resultou em mais uma brutal violência. A narradora/mãe vai nos dizer que depois deste fato, Josué Filho morreu, pois deu lugar ao surgimento de uma mulher. “Pedi-me perdão dizendo que havia transformado o seu corpo em outro corpo e que eu teria dificuldade em reconhecê-la. Eu lhe respondi que o corpo era dela, era ela a única dona.” (EVARISTO, 2018, p. 38).

O corpo que se estranhava ao se olhar nu no espelho, agora, longe do lar, doce lar, paterno, encontra afeição ao mundo.

A narradora/mãe então retorna ao fato inicial, o “corpo qualquer” passa a ter afeições e passa a ser familiar. “Tenho essa imagem no fundo de minhas lembranças. Quem será essa mulher? Alguém me sussurra ao lado que foi um crime de homofobia.” (EVARISTO, 2018, p. 39) Naquele momento a narradora/mãe toma ciência que foi um crime de homofobia e que aquele morto que sangra no asfalto é sua filha:

Conheço esse corpo, saiu de mim. Planto-me aqui, eu sentinela de um corpo assassinado que não consegui guardar. Essa é a minha menina! Tenho dor. Meu peito explode. Algo me fere o peito. Quem matou minha menina? O pai? Eu? Vocês? Quem matou minha menina? Quem matou minha menina? (EVARISTO, 2018, p. 39)

Como um grito que ecoa para além do texto ficcional, a narradora/mãe pergunta sem resposta quem matou sua menina. A resposta não encontra afago nem na ficção e nem na realidade. Afinal, porque nos matam? Infelizmente, ainda não tenho essa resposta.

Eu só quero é ser feliz andar tranquilamente na favela onde eu nasci

Só no primeiro semestre de 2022, tivemos 135 mortes violentas de pessoas LGBTQIA+. É o que registrou o levantamento do Grupo Gay da Bahia (GGB). Se pensamos nas subnotificações, o número seguramente seria ainda maior. São Dandaras, Palomas Amarais, Kauanas Vasconcelos, Keronas Ravach’s... Que só queriam gozar o direito à vida, ser o que são.

O artigo 5º da Constituição Federal de 1988 do Brasil diz que a vida é um direito inviolável, contudo, o que vemos nas fotos estampadas nos jornais pela manhã é que isso não se aplica ao grupo de LGBTQIA+ e a comunidade negra.

O que assistimos (às vezes inertes) é um governo ineficaz e sem nenhuma política pública para evitar que vidas sejam ceifadas diariamente. As leis (algumas delas legisladas à força do STF, como o caso da criminalização da homofobia, o que mostra que não há nenhuma política por parte da maioria do legislativo em relação a causa Trans) ainda se mostram pouco atuantes. Isso se atrelamos a um nicho da política brasileira que está atento para vigiar e punir qualquer um que torne a vida dos LGBTQIA+ mais humana.

O estado brasileiro de *direito*, em muitos casos, autoriza a morte de sujeitos dissidentes, as leis precisam ser mais punitivas e severas aos crimes de homofobia e

racismo, pois como questiona o conto de Conceição Evaristo “quem matou minha menina?”. E eu amplio: Quem e porque querem matar noss@smenin@s?

Os textos que analiso aqui, apesar de ficcionais, refletem uma triste realidade: a violência de corpos negros, gays, travestis e trans. Isso é a necropolítica em sua forma brutal dentro do estado brasileiro. Essas pessoas não podem gozar da sua cidadania, não pode viver o prazer dos seus corpos. São forçadas muitas vezes a sobreviver nos becos da sociedade que a exploram em muitas formas: com sua mão de obra, com seus meios de produção, com sua cultura, seus corpos e quando não mais lhe servem são jogados em valas do silenciamento.

O que os textos de Caio Prado e Conceição Evaristo dizem muito sobre o que somos como sociedade (nada) cordial. A voz que não cala e nunca pode se calar é a de que: todes, todas e todos as vidas importam. São pessoas que querem caminhar tranquilamente, ser feliz.

Por fim, reforço a necessidade de cada vez mais darmos protagonismo aos sujeitos que foram historicamente silenciados. A literatura, assim como outros meios culturais, precisa ter a voz dessas pessoas, precisamos ouvir os lamentos, seus louvores, suas glórias. O silêncio das comunidades dentro e fora da literatura representa um risco a todos os grupos. Afinal de contas, sabemos que o subalterno pode falar, mas quem vai ouvi-lo?

Referências

- BITENCOURT, K. A.; SANTOS, J. D. F. Violência direcionada à população trans: necropolítica, memórias e políticas higienistas. *In: XV Encontros de estudos multidisciplinares em cultura*, 15.. 2019, Salvador. **Anais XV Encontros de estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador: XV-ENECULT, 2019. n. p.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". *In: O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CARAVACA-MORERA, J. A.; PADILHA, M. I. Necropolítica trans: diálogos sobre dispositivos de poder, morte e invisibilização na contemporaneidade. **Texto & Contexto-Enfermagem**, v. 27, n. 2, 2018.
- DALCASTAGNÈ, R. Lugar de Fala. *In: Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2012. p. 21 – 28.
- EVARISTO, C. Do lado do corpo, um coração caído. *In: Livro*. [org] Beatriz Leal Craveiro. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- _____. **Depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras**. Belo Horizonte, Maio de 2019. Disponível em www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo. Acessado em 24 de dezembro de 2022.
- GREGORI, J. de, NEPOMUCENO, M. A. & VACCARI, J. M. "Transfobia e necropolítica: encruzilhadas do contexto brasileiro contemporâneo". **Revista Extraprensa**, 15 (Especial).
- LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Pedagogias da sexualidades. *In.*: **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: Edições, 2018.

POCAHY, F. (Micro)Políticas *Queer*. *In.*: Enlaçando a sexualidade [livro eletrônico]: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. [ORG] Suely Messeder, Mary Garcia Castro, Laura Moutinho. Salvador: EDUFBA, 2016.

PRADO, C. "Não recomendado". Intérprete: Caio Prado. *In.*: CAIO PRADO. **Variável Eloquente**. [S. I.]: Independente, 2015. 1 CD. Faixa 8.

O corpo feminino em trânsito: endoculturação na obra *Com o corpo inteiro*, de Lucila Losito Mantovani

Cássia Alves da Silva¹³

Rildejane Ingrid de Almeida¹⁴

Este trabalho averigua as remanescências do imaginário medieval sobre o corpo feminino por meio do processo de endoculturação vivenciado pela personagem principal da obra *Com o corpo inteiro*, de Lucila Losito Mantovani. Na obra, a narradora mobiliza poeticamente o corpo ao mesmo tempo em que transita de um relacionamento tóxico para um espaço de autognose, que atravessa a infância, a adolescência e a juventude. Essa ação acontece a partir do momento em que, por intermédio da escrita de si, a personagem entra em contato com a família, a cultura nativa e a cultura de outros países. O objetivo dessa pesquisa consiste em compreender de que forma o modo de pensar da medievalidade acerca do feminino afeta a existência da protagonista em relação ao seu corpo dentro da sociedade. O estudo se baseia em uma estratégia de pesquisa de natureza básica; do tipo explicativa, quanto aos objetivos; bibliográfica, quanto ao procedimento e qualitativa, quanto à abordagem. A técnica de coleta de dados será a documentação indireta, própria da pesquisa bibliográfica. O estudo tem como base a Teoria da Residualidade desenvolvida por Roberto Pontes. Espera-se que a proposta de comunicação, resultado de pesquisa realizada no âmbito do Curso de Letras do IFCE Campus Tabuleiro do Norte, contribua com o aporte teórico sobre a literatura latino-americana contemporânea e sobre a configuração do imaginário acerca do corpo feminino no século XXI. Além de colaborar para a divulgação de obras literárias produzidas por mulheres na América latina atual.

Lucila Losito Mantovani é uma escritora brasileira natural da cidade Águas de Lindóia, localizada no estado de São Paulo. A Autora é também pesquisadora da área de processo criativo e colabora para o surgimento de novos escritores e, especialmente de escritoras. Em conjunto com a Editora Jandaíra, a Residência Artística Kaysaá e o projeto Tomar Corpo, desenvolvido por ela, Mantovani realizou e participou de uma residência literária para escritoras no litoral norte de São Paulo que resultou na publicação de uma coletânea de poemas intitulada *Tomar corpo* (2019). Nele, a temática do corpo já se faz presente, forma-se para depois ser e dar-se inteiro.

Com o corpo inteiro (2019) é o seu primeiro romance, o qual pode ser caracterizado como intimista e de formação. O livro apresenta traços da literata e da pesquisadora de criação literária. O enredo traz uma narrativa em primeira pessoa em que a narradora descreve sua relação complexa e abusiva com um rapaz português chamado Paco. Durante a escrita, a personagem passa da descrição ao conhecimento de si e conecta o relacionamento com Paco a outros vínculos familiares e de amizade. Por meio dessa

13 Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Ceará, professora de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal do Ceará, campus Tauá.

14 Graduanda em Letras Português/Inglês pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, campus Tabuleiro do Norte.

escrita, narradora e leitor entendem que há muitas similitudes entre o vínculo da personagem com Paco e o de outras mulheres de sua família com os homens com os quais tiveram contato amoroso e familiar. A partir dessa consciência, a narradora busca a cura por meio do conhecimento do próprio corpo e da sua ancestralidade.

Para analisar de que modo o pensamento medieval sobre as mulheres afeta a existência da narradora e de outras personagens femininas, toma-se como base os conceitos que norteiam a Teoria da Residualidade, especialmente o de endoculturação. Para saber como certos vestígios transpõem os limites do espaço e do tempo onde residem inicialmente, a Teoria da Residualidade parte de alguns conceitos, os quais, juntos, colaboram para a concretização do processo residual. Nos primeiros estudos que fez acerca da Residualidade, Roberto Pontes (1999) aponta os conceitos que norteiam a teoria: a mentalidade, o resíduo, a hibridação cultural e a cristalização. Depois acrescenta os conceitos de imaginário e endoculturação (2006, 2006b).

Compreende-se a mentalidade como algo que atravessa tempo e espaço de forma quase intacta. É um modo de pensar que perdura por muitos séculos. Mas há outro conceito que também corresponde à memória de uma sociedade: o imaginário. Segundo Le Goff (1994, p. 16), “o imaginário alimenta o homem e fá-lo agir”. Isso acontece porque o imaginário constitui-se de um aglomerado de imagens acomodadas num espaço intangível, que é a mente humana. Não a mente de um indivíduo em particular, mas a de um grupo social. Entretanto, essas imagens, mesmo quando tratam de um mesmo tema, podem variar de acordo com o tempo e o espaço. Assim, constata-se a diferença entre mentalidade e imaginário, pois, este faz parte de uma curta duração, enquanto aquela refere-se à longa duração.

Para compreender como esses imaginários surgem e ressurgem continuamente, analisa-se o resíduo e o caminho percorrido por ele através da hibridação cultural, da endoculturação e da cristalização. Resíduo é aquilo que resta, que remanesce. Nas palavras do sistematizador da Teoria da Residualidade, lê-se:

O resíduo é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O resíduo é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. É manifestação dotada da força do novo porque passa sempre por uma cristalização. É algo que se transforma, como o mineral bruto tornado joia na lapidação. Aí caímos no conceito de cristalização (PONTES, 2006, p. 08).

Nesse movimento espiral, o resíduo viaja no tempo e no espaço através dos processos de endoculturação e de hibridação cultural. A primeira ocorre no nível individual. O prefixo *endo* relaciona-se ao interno, ao que está dentro. Ao que vem de fora para dentro. É aquilo que concerne ao eu, mas que procede dos outros, da comunidade preexistente ao indivíduo, que a ela deve o que sabe em grande parte. Assim, endoculturação se refere ao processo cultural vivenciado individualmente. É o percurso feito pelos seres humanos desde nascimento até a morte. Quando nasce, o indivíduo recebe heranças e as internaliza, por meio do contínuo movimento de aprendizado que só se finda quando ele deixa de existir (PONTES, 2006).

Enquanto o processo de endoculturação ocorre no plano individual, a hibridação cultural dá-se na esfera coletiva. Ela ocorre quando há a fusão de duas ou mais culturas distintas, formando uma nova cultura, entendido este termo como “todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo” (SILVA & SILVA, 2009, p. 85). Ao analisar os comportamentos, costumes e hábitos de uma sociedade é sempre possível constatar fusões, as heranças de outros povos. Isso acontece porque, como bem ressaltou Canclini (2003) todas as culturas são de fronteira. Trata-se de compreender que a hibridação cultural abrange todas as fusões relacionadas à cultura: “as fusões raciais ou étnicas denominadas mestiçagem, o sincretismo de crenças e também de outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e popular, o escrito e o visual nas mensagens midiáticas” (CANCLINI, 2003, p. 27).

Roberto Pontes, explica bem esse processo. Segundo o sistematizador da Teoria da Residualidade:

Todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre os povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d’Os Lusíadas nem das Rimas de Luís de Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595.

Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso.

Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas (PONTES, 1999b, p. 1).

O trecho acima é a explicação concreta da hibridação cultural. A partir do excerto compreende-se como se dá na prática esse processo e, de que maneira, por meio da coletividade, resíduos do modo de pensar de uma determinada sociedade acabam influenciando o comportamento e os costumes de outra sociedade em outra época. Também é possível conscientizar-se da hibridação cultural complexa vivenciada pelo Brasil. E esse repositório representativo da literatura oral de que fala Roberto Pontes (1999b), expressão substituída por oratura, contribuiu para o nascimento da literatura brasileira.

Com base nos elementos teóricos citados, desenvolve-se agora análise de *Com o corpo inteiro*. A obra de Mantovani se faz completa a partir de suas partes. A autora define o livro como um romance de formação e a busca pelo processo de cura individual. A partir desses dois aspectos, verifica-se o residual, a endoculturação e a hibridação cultural, pois, ao escrever sua história e buscar na ancestralidade a cura para as dores psíquicas, a narradora entra em contato com o aprendizado por meio da família e também do reconectar-se com os povos originários. Desse modo, ela tem consciência da complexidade da cultura híbrida na qual ela está inserida e de quantos resíduos de épocas distintas fazem sua existência.

Na obra de Lucila Losito Mantovani, as personagens expostas também se apresentam fragmentadas e complexas, sempre entre intervalos de páginas em branco e idas e vindas de narrativa, sem um tempo cronológico linear. A personagem-narradora apresenta o mundo como o conhece, mas sempre em busca do desconhecido que se perdeu em um passado além dela. Essa busca fragmentada ocorre por meio das pessoas que a envolvem - pai, mãe, namorado, amiga - como também pelos lugares por onde passa. A ancestralidade e a terra também são personagens nesta obra.

Inicialmente é tendencioso pensar que essa obra trata de uma história de amor romântico, pois é notória a presença de Paco, seu namorado, em muitas das páginas. Ao analisarmos a fundo essa relação, entende-se que a ligação entre os dois é extremamente complexa e conturbada, construída a partir de traumas mútuos:

Brinco de escalar com a memória, deixando rastros de meus pés sujos na parede. [...] Os meus pés pequenos sobre os do meu pai e os passeios agarrada na cintura dele. [...] Os piqueniques com toalha xadrez e cesta de vime. [...] Os atendimentos médicos que levavam meu pai com cada vez mais frequência para longe de casa. Pesadelos e brigas. [...] finjo que durmo esperando por ele. Seu corpo quente, dentro da camisa branca. Calores na nuca antecediam o pânico quando percebia que meu pai não mais voltaria. Paco também não voltaria (Mantovani, 2019, p. 14).

A camisa branca do pai (médico) da protagonista, assume uma característica bastante importante pois está relacionada pela busca dele em outros homens na tentativa de suprir essa ausência. Na infância a narradora passa por diversos episódios traumáticos, como o divórcio de seus pais, o que a conduz a crescimento permeado pelo vazio paterno, além da convivência com as dores psicológicas e físicas de sua mãe que também a atormentava. Paco aparece em sua vida como mais um personagem capaz de suprir essas carências, mas não por completo. Na verdade, durante o desenrolar da narrativa percebe-se o quanto o relacionamento entre os dois se torna unilateral e abusivo (por parte de Paco), contudo a narradora, ao mesmo tempo é personagem desta história, não consegue se desvincular dele de maneira fácil.

Como já exposto, a obra de Mantovani foca na busca da personagem por si mesma. Isso se desenrola pelo ato de construção de um discurso em que ela fala de suas dores para que estas possam ser sanadas ou entendidas, ela é sujeito da própria história. O passado também é instrumento de cura. O presente, vivido pela personagem principal, é capaz de ecoar o passado, por meio do qual ela entende a si e o seu lugar no mundo:

A primeira de nós, da Calábria, no sul da Itália, ainda menina embarcou no navio. Em terras brasileiras teve seis filhos e um marido que morreu na travessia ao retornar à Itália. A segunda viveu a adolescência sem o pai. Casou-se com um marinheiro com quem pariu 10 filhos. Jogava no bicho e economizava a pensão do marido, que morreu durante a revolução constitucionalista de 1932. A terceira, outra adolescência sem pai, se casou com meu avô, dono de uma adega no interior. Teve com ele quatro filhos que perderam o pai num acidente na estrada, pegando carona num caminhão. A quarta procurava seu pai nos rostos das pessoas na rua até encontrar meu pai para casar. Teve quatro filhos mas “perdeu o marido” por ter fundado uma escola, acabando por terceirizar partes da organização da casa e da família (Mantovani, 2019, p. 44).

A ancestralidade da narradora, aqui detalhada, expõe as dores e a exuberância do feminino. Entender as histórias das que vieram antes é um processo capaz de transformar a maneira com a qual entendemos o nosso ser. Saber sobre. As origens, as raízes é o mapa para saber onde chegar, que caminhos percorrer e para construir o trajeto a ser trilhado. Ao visitar o passado, a personagem se depara com histórias que se repetem e reverberam até sua existência. Seu passado é composto de mulheres abundantemente “[...] férteis que tinham grandes peitos e pernas finas[...]” (Mantovani, 2019, p. 44) e que mesmo ao perderem seus maridos, continuaram suas vidas envoltas por perdas e dores. Desse modo é notório afirmar que a narradora entende nesse momento o motivo e razões pelas quais a mesma encontra-se vivendo relacionamentos não saudáveis e vazios.

Na medida em que sofria pela ausência do pai, sentia também um afastamento proporcional de sua mãe. Eram duas mulheres abandonadas. A primeira “[...] entorpecida em antidepressivos [...]” (Mantovani, 2019, p. 44) foi abandonada junto aos filhos com a desculpa de trabalhar demais. Então é nessa relação entre mãe e filha, composta de diferenças e semelhanças, que seu processo de escrita leva a protagonista a constatar que ambas são “[...] Cúmplices e desconhecidas, amigas e inimigas, nos separando e nos unindo, de uma forma nova, diferente mas parecida. Cá estamos de novo juntas, mas agora adultas, como da primeira vez que saímos uma da outra. [...]” (Mantovani, 2019, p. 18)

Essa conexão que a protagonista tanto busca vai além de experiências locais. Seu autodescobrimento surge da sua vivência e experiências com as pessoas que a cercam, mas também com o ambiente. Ela pesquisa sua própria história através de sua ancestralidade, busca o passado de sua cidade, e vai mais além quando viaja para a Amazônia. A totalidade de Ser mulher foi perdida por todas as podas oriundas de um passado colonizador e violento. Os comportamentos machistas e misóginos reproduzidos na sociedade impedem que a protagonista se conecte consigo e com sua história e compreenda suas potencialidades. Então é nesse momento que ela se encontra, no município de Presidente Figueiredo, no Amazonas, passando por um ritual indígena realizado por e entre mulheres:

[...] Aproximou a espátula de bambu no meu umbigo, tapando o orifício com uma mistura de carvão e Jenipapo. Sentir o líquido marcar meu centro. Parecia estar fechando algo na minha barriga. Repetir algumas frases em sua língua. Nos contou que o jenipapo reagir com a água. A água com carvão. E a tinta com a pele encomendando, sonhos. Que era preciso uma noite de sono. Se a pintura vingasse, permaneceria por um ciclo de vida da pele. [...] Os desenhos mais geométricos e angulares eram usados para cerâmicas. Os mais curvilíneos e livres, no corpo [...] (Mantovani, 2019, p. 62).

Esse momento ocorre apenas entre três mulheres. Ina é a mulher indígena que realiza o ritual entre Jade e a narradora. As duas estão nuas, uma de frente para a outra, fazendo desenhos corporais entre si, refletindo sobre como “[...] a pintura corporal tece elos entre mulheres que vão além de qualquer ideal romântico ou de nossa relação com os homens.” (Mantovani, 2019, p. 63). Nesse momento elas ultrapassam a barreira da desconfiança, voltam-se para si mesmas deixando de lado qualquer competição feminina que tenha sido imposta por meio da presença do Paco. A partir desse momento elas deixam de ser inimigas, como a sociedade impõe a todas as mulheres, e tornam-se amigas-irmãs, se apoiam como deveriam ser. Elas encontram-se no corpo da outra.

No início da narrativa, ocorria a cisão:

Durante toda a travessia, me posicionei em frente à cabine de segurança, após o sinal que dizia 'Não atravesse'. (...) Me encolhi ali entre a África e Europa tão cindida quanto elas. (...) Refletindo a briga entre meus pais, e o não orgasmo que os teria unido. O trauma sofrido pela célula-mãe ao fazer a meiose foi sendo trazido, por gerações, para o encontro que deu origem ao embrião desta história. O invasor e a autosabotagem de um lado. A incapacidade de tomar forma e impor limites do outro. (...) Outros tantos corpos foram jogados ao mar entre África e Brasil. O que de fato ficou submerso? Se a vida humana começou na África e todos os continentes formavam uma massa uma de terra, para que servem as cisões? (MANTOVANI, 2019, p. 07).

Agora, por meio do ritual, ocorre a reconciliação consigo com a natureza:

Deixo que respire o barro de que somos feitos. Não consigo lembrar quando nos afastamos, mas nunca deixei de ouvir a força da gravidade me chamando. Num dos pés, escravos. Noutro, gravatas. Numa perna, índios. Noutra resquícios. Engatinhar para a origem é criar pés para a frente. Ser adubo e ser semente (MANTOVANI, 2019, p. 06).

Observa-se, portanto, que depois do ritual de contato com as origens e os povos originários, a personagem reconhece as remanescências e os resíduos resultantes da hibridação cultural. Contudo, isso só foi possível por meio do processo de endoculturação, executado através da busca de si por meio da ancestralidade.

Referências

- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. "O fogo de prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário". In: Signum: Revista da Abrem. Número 5, 2003.
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sergio Faraco. São Paulo: L & PM, 2010.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- MANTOVANI, Lucila Losito. **Com o corpo inteiro**. São Paulo: Pólen, 2019.
- PIÑON, Néida. **Filhos da América**. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Fortaleza: Edições UFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.
- PONTES, Roberto. "Cultura, arte e linguagem". Palestra proferida na mesa redonda "Cultura, arte e linguagem" na V semana de Letras. 2006. Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará.

PONTES, Roberto. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, 05 e 14 de junho de 2006. Fortaleza: (mimeografado), 2006b.

SILVA, Kalina V. & SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2009.

“A moça tecelã”, de Marina Colasanti: pode a mulher (des)tecer o próprio destino?

Luciana Braga¹⁵

A origem dos contos de fadas e a manutenção do patriarcado

Não é fácil definir ou precisar a origem dos contos de fadas, principalmente porque é necessário abordar a questão no âmbito literário, social, histórico, político e cultural. O que se sabe é que eles vêm sendo transmitidos de geração em geração e na atualidade permanecem sendo revisitados. Segundo Ana Lúcia Merege (2010):

De modo geral os teóricos de todas as áreas concordam que o conto de fadas tem origens muito antigas, possivelmente pré-históricas, tendo se iniciado com as histórias contadas pelos xamãs e pelos anciãos das tribos ao redor do fogo. Nesse período, os relatos do cotidiano se confundiram com os mitos e os rituais, principalmente os de iniciação no mundo adulto por meio do cumprimento de provas e/ou de algum tipo de sacrifício. (p.7)

Dessa forma, percebe-se que o grande obstáculo é o fato de os contos tratarem-se inicialmente de narrativas orais que se cristalizaram no imaginário popular, sobretudo, a partir das compilações empreendidas por Charles Perrault e os irmãos Grimm. Nelly Novaes Coelho (2012) vai ainda mais além nas pesquisas e salienta os trabalhos dos arqueólogos evidenciando que é possível pensar em uma fonte oriental, procedente da Índia, séculos antes de Cristo, que posteriormente irá se fundir com a fonte latina, greco-romana, e com a fonte céltico-bretã, na qual nasceram as famosas fadas. Então, é muito complexo precisar suas origens, mas eles permanecem povoando o imaginário de crianças e adultos que cresceram ouvindo histórias como “A Cinderela”, “A Bela e a Fera” e o “Chapeuzinho Vermelho”. A obra precursora do gênero é “*Piacevoli Notti*”, de Giovan Francesco Straparola, publicada em 1550, em Veneza, reunindo contos de fadas populares, como o famoso “O Gato de Botas”. Com o francês Charles Perrault, a trajetória se inicia em 1697 com a publicação de *Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha mãe gansa*, hoje conhecidas como *Contos da mamãe gança*. O material utilizado por Perrault é de natureza oral e, por isso, tão fragmentado.

Depois dele, vieram os irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm que também realizaram uma intensa pesquisa sobre os mitos e lendas ao longo de suas viagens e publicaram *Os contos de fadas para crianças e adultos* (1812), mas antes deles, existiram as “preciosas”, que eram as damas da sociedade francesa que se dedicavam à literatura e defendiam os direitos femininos, entre as quais se destaca Jeanne-Marie Le-prince de Beaumont que publicou várias coletâneas entre 1750 e 1755, e a quem devemos a versão mais antiga de “A Bela e a Fera”.

O último nome que se destacou foi o dinamarquês Hans Christian Andersen, que publicou seis volumes de contos infantis entre 1835 e 1842. Segundo Ana Lucia Merege

15 Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará, <https://orcid.org/0009-0006-6661-1527>

(2019, p. 12), “Muitos como ‘A rainha da Neve’ e a ‘A pequena sereia’ foram inspirados em histórias populares nórdicas, embora Andersen reivindicasse sua autoria.”

Apesar da distância temporal, tanto Perrault como os irmãos Grimm associaram aos contos de fadas um caráter moral a partir da trajetória do herói que sofre inúmeras provas até alcançar o final feliz. Eles reproduzem narrativas que “amenizam” os aspectos aterrorizantes das histórias orais em prol de uma maior “leveza” infantil. Por outro lado, a representação do feminino nessas narrativas não é amenizada. Elas continuam sofrendo de forma cruel, quer sejam vistas como mocinhas ou como vilãs.

Para Maria Cristina Martins (2015),

a construção das personagens femininas nesses contos estaria “ajudando a consolidar papéis sexuais também estereotipados, funcionando, assim, como forte aliado tanto no estabelecimento, quanto na tentativa de manutenção e continuidade do modelo patriarcal.” (p. 273-274).

Isto ocorre quando as personagens femininas são retratadas de forma passiva, submissa e superficial ao contrário dos personagens masculinos que são, quase sempre, destemidos, corajosos e aventureiros. E o principal aspecto dentro desse contexto é que dificilmente uma mulher é capaz de decidir sobre seu próprio destino, cabendo a ela esperar que os homens decidam por ela, quer seja os pais, irmãos, ou os príncipes que aparecem para salvá-la.

Dessa forma, os contos de fadas acabam sendo importantes ferramentas para a manutenção do patriarcado. Não é a toa que pouco se fala sobre as “preciosas”, enquanto que os nomes de Grimm e Perrault tornam-se cada vez mais populares quando o assunto é divulgação dos contos de fadas. Além disso, as narrativas tradicionais reforçam os estereótipos de gênero deixando a mulher, quase sempre, em desvantagem, em uma difícil dicotomia entre mocinhas e vilãs, sendo que as últimas são sempre punidas com requinte de crueldade.

A palavra “fada” deriva de *fata*, uma variante de *fatum*, que significa “destino” em latim. Sabendo disso, é impressionante perceber que Marina Colasanti, no entanto, aparece para mudar esse cenário tradicional e revisitar os contos de fadas retirando as personagens femininas desse ambiente de subalternização e criando narrativas em que as mulheres são capazes de decidir o próprio destino, como é o caso de *A moça tecelã (1982)* que será analisado no presente trabalho a fim de mostrar como a autora representou na escrita uma luta contra a opressão feminina, em que a personagem é capaz de tecer e destecer o próprio destino.

Sobre a linguagem utilizada por Marina Colasanti dentro de suas narrativas maravilhosas, é importante citar um trecho do livro *Como se fosse um cavalo (2012)*, em que a autora disserta sobre sua escrita e influências literárias:

A linguagem simbólica foi a primeira que recebi da literatura. Aquela na qual, até hoje, melhor me expressei. Apagados esses contos da minha vida, eu dificilmente saberia percorrer o caminho que leva ao nascedouro do maravilhoso. Nem teria, tanto tempo depois, escrito os meus próprios contos de fadas, para levar outras pessoas pela mão até os sonhos. (COLASANTI, 2012, p. 22)

Colasanti não só escreve contos de fadas como foi uma grande leitora de contos de fadas. E não poderia ser diferente, afinal os escritores escrevem sobre o que vivem, leem e observam. Mesmo na fantasia não falta a expressão da forma como os autores enxergam o mundo. E é por isso que, mesmo recorrendo às suas leituras antigas, Colasanti não as repete, mas atualiza. Ela diz que esses contos estão plantados onde tem início a memória dela, de modo que é impossível imaginar sua vida sem eles, porque eles fazem parte de seu mundo interior. Quer seja lendo as narrativas ou ouvindo-as através da mãe ou da babá, as narrativas chegaram até ela e formaram o que seria a sua futura produção literária, em que “A moça tecelã” aparece como uma de suas narrativas mais famosas.

Pode a mulher (des) tecer o próprio destino?

Seja na realidade ou nos contos de fadas, o homem sempre foi evidenciado como o sujeito do discurso, o detentor do poder e da voz, restando à mulher a condição de objeto. Entretanto, em sua literatura, Marina Colasanti quebra os estereótipos associados ao feminino e transgride essa relação social forjada pelo patriarcado, que é este sistema que mantém a hierarquia social que não beneficia a mulher, mas a coloca numa condição de inferioridade diante do homem. É o patriarcado que sustenta a dominação masculina. Sobre a situação da mulher dentro desse regime patriarcal, é importante entender o que Elsa Dorlin (2021) discorre sobre o destino de cada mulher: “O trabalho de conscientização faz com que o destino cotidiano de cada mulher, a suposta ‘condição feminina’, seja reconhecido como uma experiência de opressão na qual reconheço a mim mesma como ‘sujeito de opressão’” (p.15).

É muito complexo perceber que na literatura e além dela, frequentemente a mulher se encontra vivenciando essa experiência de opressão, mas, nem sempre, ela se reconhece como tal e, principalmente, ela dificilmente é capaz de mudar o estado de coisas. Contudo, essa situação é visível dentro da estrutura universal. Ainda que ocorra de modos diferentes de acordo com a mentalidade e a época a qual esteja inserida. É, portanto, um problema cultural, histórico e político que invade a literatura. Sendo assim, a adoção de uma perspectiva feminista no modo de narrar reivindica uma nova forma de representação, transgride e atualiza o que vem sendo repassado ao longo dos anos, principalmente por escritores masculinos. Dessa forma, a mudança ocorre no interior desse campo de poder e fundamenta de maneira crítica uma narrativa superficialmente simples.

Assim, é comum a ideia da fragilidade feminina, pois é recorrente o imaginário de que

As mulheres são presas que se caçam facilmente, não sabem se defender. Na guerra ficam com os velhos, as crianças e os doentes, enquanto os homens lutam. Mas a passividade feminina sempre conduz à morte, tanto na guerra, como na paz. Assim, a dominação masculina, como sistema de dominação simbólica, se autoproduz de forma inconsciente como alienação, como se fosse eterna, existisse desde sempre, posto que alienada da razão. (DENSER, 2015, p. 212)

E por acreditar que esse sistema sempre existiu e que não é passivo de mudança é que o patriarcalismo permanece até os dias de hoje. No entanto, agora há reivindicação e atitudes de mudanças, porque a crescente literatura de autoria feminina evidencia uma

escrita crítica capaz de atribuir poder a uma mulher ao invés de um homem, como ocorre no conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, publicado em 2004 como uma obra única com desenhos de Demóstenes Vargas e bordado das irmãs Drummond; 2006 na coletânea *Doze reis e o labirinto do vento* e em 2015 na coletânea *Mais de 100 histórias maravilhosas*.

Para o presente trabalho foi utilizada a edição de 2006, ilustrada por Marina, que foi lançada inicialmente em 1982. Trata-se, então, da história de uma moça que, como o próprio título indica, leva a vida tecendo, mas seu tear tem propriedades mágicas, fato que transporta essa narrativa para o universo dos contos de fadas, em que tudo o que uma mulher tece pode se tornar realidade. Assim, não só os elementos necessários para a sua sobrevivência, como alimentos, um teto e um vestido são tecidos, mas também sai de seu tear os pingos de chuva e os raios de sol, como é possível observar no seguinte trecho: “Linha clara para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.” (COLASANTI, 200, p.10). Cabe salientar que esta moça mora sozinha na sua própria casa e não se trata de uma menina inocente, mas de uma mulher independente.

Essa relação com o tear não é exclusiva do conto de Colasanti, é possível encontrar esse elemento em outras narrativas, tais como a história de Penélope, esposa de Ulisses, personagem do poema épico grego *Odisseia*, de Homero (2011), que esperou seu amado por mais de vinte anos e para ganhar tempo e não sucumbir a nenhum dos pretendentes que a cercavam, utilizou o artifício de tecer uma tela para o dossel funerário do sogro, comprometendo-se em escolher o pretendente quando a obra estivesse pronta. Na mitologia grega, também existe a personagem Aracne, uma mortal tecelã, que ousou desafiar a deusa Atena para uma competição de tecelagem e acabou sendo transformada em aranha. É da mitologia também que temos o fio de Ariadne, entre outras.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, grande é a simbologia em torno da tecelagem:

Na tradição do islã, o tear simboliza a estrutura e o movimento do universo. Na África do Norte, nas mais humildes choupanas dos maciços montanhosos, a dona de casa possui um tear: dois rolos de madeira sustentados por dois montantes; uma moldura simples... O rolo de cima recebe o nome do céu, o de baixo representa a terra. Esses quatro pedaços de madeira simbolizam todo o universo. (2019, p.872).

Tecelagem, portanto, possui uma simbologia forte e antiga e frequentemente é associada ao feminino, como se saber tecer e fiar fossem habilidades pertinentes ao imaginário que compõe a feminilidade. Tecer uma imagem é uma forma de tecer uma parte do mundo. É importante salientar a parte final do texto supracitado que diz que o tear representa o universo. Afinal, no conto em questão, a personagem tem um controle sobre as mudanças no mundo à sua volta. Assim como o fio de Ariadne, o conto de Colasanti visa unir duas pontas simbólicas: o desejo e a liberdade. Vale ressaltar que a moça tecelã controla não somente nascimentos, mas o decurso dos dias e o encadeamento dos atos. Assim, ela abre e fecha infinitos ciclos universais e pessoais. E é por isso que diante do seu poder e necessidades, ela decide criar uma companhia para ela: “Mas tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.” (COLASANTI, 2006, p.12). Assim, como no mito de Pigmalião, em

que ele entalha a estátua de uma mulher para si, a moça busca na sua imaginação as cores e as formas para tecer o seu amado. No início, tudo permanece em completa harmonia. Tanto que ela pensa, deitada contra o ombro dele, em como seria sua vida se ela aumentasse a família tecendo lindos filhos. Não demorou muito, até que o homem percebeu o poder que a mulher tinha e decidiu controlá-la.

Oprimida pelo marido, ela passa a tecer todos os desejos materiais insaciáveis dele sem descanso. Tanto que ele decide prendê-la em uma alta torre, tal qual Rapunzel. A frase “tecer era tudo o que fazia, tecer era tudo o que queria fazer.” (COLASANTI, 2006, p.12) aparece mais de uma vez no conto, antes e depois da criação do marido. Antes, parecia a manifestação de uma vida feliz, harmônica e equilibrada em torno do tear. Depois passa a ser o resumo de um relacionamento abusivo.

Conforme Coutinho (2008, p. 50): “A ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade, uma reinterpretação, uma revisão. É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade”. Em outras palavras, a situação em que a personagem está inserida remete aos momentos de opressão sofridos nos contos de fadas por diversas personagens, como Bela Adormecida, Branca de Neve, Bela, Cinderela e Rapunzel que, em algum momento dentro da narrativa, tiveram que se comportar obedecendo aos desejos de outra pessoa ao invés dos próprios desejos. Outro conto não muito conhecido, mas que possui uma ligação ainda mais estreita com a moça tecelã é o conto alemão intitulado “Rumpelstiltskin”, de Jacob e Wilhelm Grimm, em que um pobre moleiro diz ao rei que sua filha supostamente saberia fiar palha em ouro. Diferente da protagonista de Colasanti, a filha do moleiro não possuía nenhum poder mágico, mas sendo colocada à prova, entra em desespero e chora sem parar até aparecer um homenzinho que faz o trabalho por ela em troca de algo que ela possuía. Assim como o homem tecido no conto de Colasanti, o rei também não se satisfaz e segue ameaçando a vida da filha do moleiro caso ela não continue fiando uma quantidade ainda maior de palha. No entanto, não é só no universo dos contos de fadas que essa situação está presente, ela faz parte do cotidiano de inúmeras mulheres vítimas de opressão dentro de seus lares. Assim, A moça tecelã é também uma narrativa de denúncia do sistema patriarcal que tanto oprime a mulher. Assim o real e a representação estão intimamente ligados.

Bauman (2004, p.31) diz que “A solidão produz insegurança – mas o relacionamento não parece fazer outra coisa. Numa relação, você pode sentir-se tão inseguro quanto sem ela, ou até pior.” Assim, sabe-se que a solidão foi o motivo que levou a protagonista a tecer um companheiro, mas, ao invés de ter uma companhia, ela passou a trabalhar mais para satisfazer os desejos dele e se sentiu ainda mais sozinha. Bataille (2017) diz que o erotismo também nos joga na solidão. Afinal, a criação do homem surge também de um desejo.

Por outro lado, a mulher é educada, desde criança, a ser uma boa esposa, a ser ela a companheira do seu futuro esposo e essa relação, muitas vezes, resulta numa objetificação da mulher, conforme é possível ver na reflexão feita por Simone Beauvoir em *O segundo sexo* (1980) sobre a objetificação do corpo da mulher.

Ao contrário, na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu “ser-outro”; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia. Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino. (1980, p.22)

Portanto, não é de se admirar que a moça tecelã demore a entender que estava infeliz dentro da relação que ela criara. A recusa da liberdade é um dos elementos mais fortes, pois, como é possível observar no conto: “Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.” (COLASANTI, 2006, p.13). A narrativa em questão trata-se de uma releitura moderna, portanto, a personagem está ciente que ninguém virá em seu socorro. Ela é a responsável pelo controle do seu próprio destino. Essa simples tomada de consciência já torna essa obra claramente feminista. E isso pode ser comprovado quando pela primeira vez ela reflete que seria bom estar sozinha de novo. Ou seja, talvez um homem não seja a realização de uma mulher e como tecelã, ela possa destecer seu próprio destino. Esse ponto da narrativa se assemelha a outro conto de Colasanti, o “Perdida estava a meta da morfose”, presente em *Contos de amor rasgados* (1986), em que a personagem também se dá conta que a companhia que ela tem não a agrada porque é igual a tantas outras que ela já havia tido antes. O que difere ambas narrativas é que a moça tecelã sempre foi sozinha. Ela não possui um parâmetro de comparação, mas mesmo assim sabe o que não a satisfaz.

“A moça tecelã transita entre o perfil ideológico da mulher contemporânea: liberdade de escolha, solteira e independente; e entre o modelo de ideal da mulher dos séculos XIX e XX: presa às atribuições domésticas, aspirando o matrimônio.” (FERREIRA; OLIVEIRA; COSTA, 2016, p.4). Dessa forma, ela é o resultado da junção desses dois perfis de mulher e, mesmo assim, até certo ponto da narrativa, ela coopera com o patriarcado. Segundo Gerda Lerner, essa cooperação feminina se dá de diversos meios, através da

doutrinação de gêneros, carência educacional, negação às mulheres do conhecimento da própria história, divisão de mulheres pela definição de ‘respeitabilidade’ e ‘desvio’ de acordo com suas atividades sexuais; por restrições e coerção total, por meio de discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político e pela concessão de privilégios de classe a mulheres que obedecem. (2019, p. 267)

No conto “A moça tecelã” é perceptível a doutrinação de gêneros, pois assim que a moça cria o companheiro, ela já pensa em formar uma família com ele, mas além disso há também um desconhecimento da própria história, ou melhor, de si mesma, pois só depois é que ela entende que é capaz de viver melhor sozinha. Como bem analisa a professora Vera Maria Tietzmann Silva:

A jovem tecelã não aceita jugo, não tolera mais ser oprimida. Rpunzel aprisionada, a moça não precisou de chave ou de permissão para libertar-se, pois ela tinha o tear. Num ato de coragem e independência, destece tudo que tecera, inclusive e principalmente o marido, retomando a liberdade de sua vida anterior, sem cobranças nem peias, integrada ao ritmo da natureza e em paz consigo mesma. (2021, p.34)

Essa tomada de consciência resulta na quebra de expectativa da narrativa, no momento em que ela sem ajuda de ninguém, decide desfazer o que foi tecido. É uma solução, mas também uma espécie de busca da própria identidade perdida ao longo dessa relação desigual. Sobre o trecho em que ela o destece, destaca a frase em que ela diz “o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu” (COLASANTI, 2006, p.14). A ideia de um nada subindo pelo corpo do outro, desmanchando-o, pode parecer assustadora, mas é também mágica e libertadora, tal qual a luz que envolve o corpo da Fera e o transforma em príncipe novamente.

Finalmente, é importante destacar que tecer tem uma relação etimológica com o vocábulo *texto*, cuja origem latina *textum* significa entrelaçamento, tecido. Assim o conto ao mesmo tempo que é narrado fio a fio, também mostra a luta pela liberdade feminina. O discurso feminista também é tecido por Colasanti, texto e tear estão intimamente ligados.

A narrativa finaliza com o seguinte trecho: “Então, como se houvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.” (COLASANTI, 2006, p. 14) que se assemelha bastante ao início do texto encerrando de maneira cíclica a narrativa, o que evidencia que a vida da protagonista havia voltado à normalidade sem que haja um mediador e sem a necessidade de uma mensagem moralista ou pedagógica. O que se tem é uma mulher que resolve sozinha os conflitos de sua história. É dentro desse tecido circular que a personagem vai retomar o fio de sua narrativa pessoal.

Considerações finais

O conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, subverte e desconstrói a base patriarcal que sustenta os contos de fadas tradicionais. Colasanti ousou criar uma protagonista mulher com absoluto poder dentro da narrativa. A moça tecelã tem o poder de criação e destruição. Ela é uma espécie de deusa capaz de tecer e destecer seu destino. Ela controla a natureza e realiza seus sonhos através da tecelagem mágica.

A narrativa evolui a cada palavra dita, assim como os desejos da moça vão ganhando vida a cada ponto entrelaçado. Texto e tessitura encontram-se amalgamados. E dentro desse jogo de realização de sonhos, a moça que parecia ter tudo, descobre na solidão o impulso para criar um companheiro tecido de acordo com os ideais românticos.

Se a narrativa fosse clássica e idealizada, a autora teria finalizado seu texto quando o cavalheiro entra pela porta e a moça deita em seus braços sonhando com os filhos que teria no futuro, mas este conto se insere dentro da mentalidade atual e é entendendo a contemporaneidade presente nele que identificamos traços de um claro relacionamento abusivo, em que o cavalheiro criado para fazer feliz a sua criadora, acaba por torná-la sua escrava. A violência simbólica se estabelece e depois se agrava quando ele decide isolá-la

numa torre tal qual Rapunzel. Aceitando satisfazer as vontades dele, ela vai perdendo aos poucos sua identidade e é essa tomada de consciência que faz com que ela mude o estado de coisas. A personagem é moderna exatamente por não aceitar permanecer satisfazendo os desejos do homem, quebrando a expectativa de performatização de gênero.

Finalmente, a partir desse conto, é possível refletir também sobre as condições da mulher, quer seja representada na literatura ou dentro da sociedade ao longo dos anos. A narrativa é de autoria feminina e feminista. A moça tecelã representa as mulheres atuais que são solteiras, trabalham, tem suas casas e não se prendem a relacionamentos vazios. Antes deixam que o vazio tome conta do corpo de quem as subjulga e não as satisfazem. Ao invés do clássico “Era uma vez”, Colasanti inicia seu conto com “Acordava ainda no escuro”, ou seja, não insere sua narrativa na tradição, mas já na primeira linha indica que essa mulher é diferente, ela acorda cedo, ela não tem medo, ela quer ser livre, ela tem o poder de tecer e destecer o seu destino.

Referências

- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. 1. ed. 2ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. Infância. In: _____. **O segundo sexo: A experiência vivida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, ed. 3, 1980. p. 9-65. (Vol. 2).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 33ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. 4ª ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- COLASANTI, Marina. **A moça tecelã**. 1ª ed. São Paulo. Global: 2004.
- COLASANTI, Marina. “A moça tecelã” in: COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12 ed. São Paulo: Global, 2006.
- COLASANTI, Marina. **Como se fizesse um cavalo**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- CONTOS DE FADAS EM SUAS VERSÕES ORIGINAIS: edição de colecionador. Curadoria de Marina Avila; tradução de Felipe Lemos, Carolina Caes Coelho, Kamila França; prefácio de Ana Lúcia Merege. – São Caetano do Sul, São Paulo: Wish, 2019.
- COUTINHO, Afrânio. “Gênero de ficção”. In: COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 49-72.
- DENSER, Márcia. **DesEstórias**. Curitiba. Kottter editorial, 2015.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades: introdução à teoria feminista**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. Título original: Sexe, genre et sexualités. São Paulo: Crocodilo. Ubu Editora, 2021.

FERREIRA, Jailma Da Costa; OLIVEIRA, Fernanda Karyne de. ; COSTA, Jhonatan Leal da. **A (des) construção do amor em “A moça tecelã”, de Marina Colasanti**. Anais VI ENLIJE. Campina Grande: Realize Editora, 2016. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/25831>>. Acesso em: 12 Dez. 2022.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e notas: Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução: Luíza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

MARTINS, Maria Cristina. **A dupla face do espelho: desvendando a imagem da madrasta nos contos de fadas**. In: NIGRO, Claudia Maria Ceneviva; Chatagnier, Juliane (Org.). Literatura e gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2015. p. 273-290.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.

MEREGE, Ana Lúcia. “A história por trás dos contos de fadas.” In. **CONTOS DE FADAS EM SUAS VERSÕES ORIGINAIS**: edição de colecionador. Curadoria de Marina Avila; tradução de Felipe Lemos, Carolina Caes Coelho, Kamila França; prefácio de Ana Lúcia Merege. – São Caetano do Sul, São Paulo: Wish, 2019.

SILVA, Vera Maria Tietzmann Silva. **Nos avessos do texto: um passeio pela obra de Marina Colasanti**. Goiânia: canône Editorial, 2021.

Posse e violência do corpo feminino em Lúcia Bettencourt

Thaisnara de Matos Alves Ribeiro¹⁶

Introdução

A violência contra a mulher é uma característica marcante de uma sociedade alicerçada nos conceitos patriarcais do poder masculino. A opressão social baseada no gênero evidencia os comportamentos dominadores nos quais, cabe ao homem o poder e à mulher há apenas a subordinação. A imagem idealizada em torno da mulher é frequentemente estereotipada e a acompanha desde a infância até a velhice. Segundo regras predeterminadas, os comportamentos sociais da mulher são ditados pelos conservadores que se empenham constantemente na manutenção de uma estrutura social que favorece o homem em detrimento da mulher.

Historicamente, as mulheres ocupam uma posição de subalternidade e nas relações afetivas essa situação é bem delimitada. As desigualdades se tornam mais evidentes no interior dos lares e, conseqüentemente, no matrimônio. Os comportamentos opressores estão associados aos padrões sociais disciplinadores que maltratam a mulher para “ensiná-la” a ser submissa e reservada. Além disso, a reprodução de práticas violentas e concepções ultrapassadas ainda são vistas na mulher contemporânea. Os reflexos de uma identidade pautada na invasão do corpo e da sexualidade feminina apresentam marcas profundas da invalidação social da mulher.

A partir de uma construção coletiva e social limitante, os relacionamentos afetivos e abusivos são sustentados pelos costumes e normalizados por toda a sociedade. Na contemporaneidade, a mulher ainda não possui completa autonomia sobre seu corpo. Ao estereotipar a figura masculina como dominante e detentora do controle social dos indivíduos, torna-se nítido que a mulher não possui livre-arbítrio e mantém continuamente uma dependência autoritária. Assim, a aprovação masculina é uma importante ferramenta para os mecanismos de poder sobre o corpo do outro e a mulher na condição de submissa anseia, ainda que inconscientemente, pela aprovação do homem para vivenciar sua sexualidade, conhecer o próprio corpo e seus desejos, além de ambicionar ser um indivíduo pleno e atuante na sociedade.

Diferentes autores e autoras desenvolveram em seus textos a temática da objetificação da mulher, sua condição social e os tabus que perduram numa sociedade essencialmente falocêntrica. O ambiente no qual a mulher desenvolve sua sexualidade e consciência social modela, ainda que implicitamente, seu comportamento e sua posição de dependência diante do poder masculino. Simone de Beauvoir (2016), em sua obra *O segundo sexo*, desenvolve um conceito sobre o processo de dominação entre homens e mulheres:

O mundo sempre pertenceu aos machos. Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente. É revendo à luz da filosofia

16 E-mail: thaisnara.matos@gmail.com, mestranda em Literatura Comparada – PPGLetras (UFC).
<https://orcid.org/0000-0002-4999-7142>

existencial os dados da pré-história e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu. Já verificamos que, quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se pois que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher. (BEAUVOIR, 2016, p. 95).

A partir da concepção de que a mulher é desvalorizada enquanto sujeito atuante dentro de uma comunidade, pode-se identificar que na contemporaneidade há uma priorização da manutenção de direitos masculinos e certo desinteresse pelos direitos da mulher. O compromisso social da mulher, por muitas vezes, é restrito ao ambiente familiar e seus desejos são suprimidos para que os interesses masculinos sejam satisfeitos. Ao longo da história, a mulher se tornou um objeto de desejo, porém sem voz. E na ficção, personagens femininas ainda representam os reflexos de uma sociedade patriarcal, com práticas violentas, além do mais, há ainda a repressão velada da sexualidade da mulher que sempre é alvo de apropriação.

Da mesma forma, na literatura brasileira contemporânea é possível identificar traços da masculinidade opressora que modela o papel social da mulher. A autora carioca Lúcia Bettencourt em sua obra *Linha de sombra* (2008) escreveu sobre diferentes vivências e, principalmente, sobre mulheres reprimidas e silenciadas pelo casamento. O conto “Medeia”, texto base para a análise crítica do presente artigo, apresenta uma mulher marcada pelas sombras masculinas que a cerca. A construção dessa personagem é pautada a partir da imagem social da mulher submissa a uma figura masculina, primeiramente do pai e posteriormente do marido e dos filhos.

Através da ausência, ela se faz presente

Em princípio, pode-se mencionar que a mulher luta constantemente pela liberdade sexual, e também para se desvencilhar das amarras sociais opressoras. Mesmo que as mulheres tenham acesso a diferentes espaços, o interior do lar ainda é o mais comum e o mais seguro para preservar as relações de poder entre homens e mulheres. No conto “Medeia” a personagem feminina é a representação do corpo disciplinado, conceito de Elódia Xavier (2021), no qual o corpo feminino apoia os valores culturais opressores, ou seja, essa personagem se submete à disciplina compulsória, além de ser destituída de representatividade e baseia sua existência, sobretudo, em seu marido. Toda a narrativa gira em torno das violências cometidas pelo homem que ela escolheu para amar. Já no início do conto a personagem apresenta ao leitor a infelicidade de sua escolha.

Tudo o que queria era que ele a amasse. Não precisava ser tanto quanto ela o amava, mas um pouco. Pequenos gestos, um carinho de vez em quando, e um grande escrúpulo em magoá-la. Colocar-se no lugar dela para evitar que sofresse. E não humilhá-la; pelo menos, não na frente dos outros. (BETTENCOURT, 2008, p. 83).

Nota-se já nesse excerto que há a predominância da ausência de afeto masculino e uma parcela de anulação dos sentimentos da personagem feminina. Durante todo o conto a mesma não é nomeada, mostrando que de algum modo ela é apenas uma sombra de seu marido e de seus desejos. A personagem admite ser desmoralizada e não ser amada na mesma medida em que ela dedica seu amor ao marido. Além disso, ela aguarda qualquer gesto de atenção vinda da parte dele, porém, o que mais dói é a humilhação pública, não há problema algum se algo acontecer dentro de casa, portanto, é a partir daqui que se torna evidente os traços da masculinidade opressora que modelam a construção social dessa mulher. De acordo com Rosie Marie Muraro e Leonardo Boff (2010):

O “destino manifesto” do patriarcado já há quatro mil anos foi sempre este: buscar o *dominium mundi*, assenhorar-se dos segredos da natureza para submetê-los aos interesses humanos e fazer-se “mestre e possuidor de todas as coisas” (Descartes). Nos últimos cinquenta anos, munido de imenso aparato tecnocientífico, o homem, mais que a mulher, levou até as últimas consequências este seu propósito. (MURARO: BOFF, 2010, p. 17).

À medida que o homem ocupa diferentes espaços sociais e mantém a prerrogativa de poder, a mulher desempenha somente a posição social de sujeito submisso. A constituição da imagem masculina organizada a partir de uma visão patriarcal demonstra a autonomia e autoridade do homem em detrimento dos interesses pessoais da mulher. No conto, a personagem feminina foi criada dentro de uma comunidade marcada pela supremacia masculina, primeiramente o pai, posteriormente o marido e por fim, os filhos.

O fantasma da figura masculina rodeia toda a constituição social dessa mulher. Para que pudesse viver seu amor ela precisou fugir de casa, trair o próprio pai, roubar seu dinheiro, para assim viver uma nova vida com o homem que amava. “A saída da terra de origem, ela o acobertando do pai, furioso com o desaparecimento do dinheiro em seu cofre. Mas sabia que este era o único jeito de conseguirem fugir” (BETTENCOURT, 2008, p.83). Desde o princípio ela não é possuidora do poder de escolha, o pai não aceitava essa relação, então fugir era a única solução, mas sem dinheiro isso seria impossível. Para resolver o problema, o melhor recurso seria dar as costas à sua família, roubar e trair seu pai para que finalmente pudesse realizar seu desejo de amar livremente o homem que escolheu. “Assim, ela o ajudara a entrar na casa, a abrir o cofre, e os dois tinham estendido a mão para o dinheiro, ela com lágrimas de vergonha, ele com um sorriso de triunfo” (BETTENCOURT, 2008, p.183). É inegável que a decisão de roubar o próprio pai partiu de seu amado, ele vitorioso por ter conseguido uma mulher obediente e com dinheiro e ela infelizmente triste por perder seus laços familiares em prol de um amor. Em todo caso, ela não toma as decisões, vive em função da realização do desejo do outro.

Conforme Beauvoir (2016), a sociedade propôs à mulher o destino do matrimônio. A personagem acreditou que todos seus desejos se realizariam após a união com o homem que tanto amava. É perceptível que o valor simbólico do casamento ainda é validado pela sociedade ao mesmo tempo que a mulher se torna um indivíduo vitimado socialmente e que passa a representar um ideal, retirando de si sua identidade e, conseqüentemente, representando um papel proveniente de um discurso social e ideológico falocêntrico.

De maneira significativa a narrativa do conto de Lúcia constitui uma imagem da personagem feminina em torno daquilo que lhe é próximo, sua família e, portanto, o ambiente familiar. A personagem é moldada e reprimida para que seus únicos prazeres sejam os prazeres dos homens que a cerca, seu marido e seus filhos. Seu amor latente é resumido a ser amada pelos filhos que por conseqüência, são amados pelo pai.

Tudo o que ela queria era um pouco de amor, mas um pouco de consideração já servia. Não deixá-la à noite, cuidando dos filhos que se sucederam. Primeiro o Júnior, ruço como o pai, forte, atlético como o pai. E que a amava, como o pai nunca o havia feito, de maneira incondicional. Era ele quem a protegia dos ímpetos de fúria do pai, que, quando contrariado, não tinha limites. E depois o mais novo, tão semelhante a ela, com seu olhar sombrio e os cabelos escuros e rebeldes. (BETTENCOURT, 2008, p. 84).

Conforme disposto anteriormente, ela deixou para trás sua família para que pudesse ser feliz, no entanto, essa felicidade foi muito curta. O amor que ela tanto almejava do marido nunca foi recíproco, aos poucos ele passou a ser ausente em sua vida. Sua realização pessoal encontrava-se nos filhos, o mais velho uma cópia do homem que tanto ama e o mais novo que em alguns aspectos muito se assemelhava a ela, ainda assim, ambos se tornaram os homens de sua vida. Além do mais, o mais velho se tornou o pequeno herói do ambiente familiar. Os ímpetos de fúria do marido, ou seja, as surras que ela tomava eram apaziguadas pelo primogênito. Sua relação de dependência com esse homem era tão agressiva que ela só amava os filhos porque o marido os amava, “Os dois filhos que ela amava intensamente, sobretudo porque eram amados intensamente pelo pai” (BETTENCOURT, 2008, p.84).

O papel desempenhado pela personagem dentro desse relacionamento abusivo é de completa submissão. Para o marido é confortável ter uma esposa que apenas segue suas vontades, ela sempre fica numa posição de silencioso consentimento. Beauvoir (2016) explica que a construção social do mundo feminino já é predeterminada e que se faz necessário cumprir todos os requisitos para que a mulher possa ser aceita dentro da sociedade. Tal construção é moldada a partir de uma visão patriarcal, na qual o universo masculino é mais importante e imponente, ademais, o universo feminino só existe por conta das permissões que o patriarcado faz. A personagem do conto “Medeia” sempre está vinculada a algum homem e suas emoções são dominadas por essas figuras masculinas.

Ele fazia todas as vontades das crianças, comprava todos os presentes, brincava todas as brincadeiras, incansável. Queria-os sempre próximos, orgulhava-se por se ver refletido no Júnior, como num espelho. E entendia-se com o mais novo como nunca conseguira se entender com ela fora da cama. Porque na cama eles formavam um todo harmônico. O que um queria o outro desejava, tinham o mesmo ritmo, a mesma loucura, a mesma febre. E suas explosões eram intensas, plenas, cósmicas. (BETTENCOURT, 2008, p.84)

É importante considerar a contradição em que a personagem se encontra, ela não pertence ao espaço social do marido e dos filhos, pois é excluída desses momentos em família, ao mesmo tempo que na cama ela completa o prazer do marido e os dois conseguem se entender muito bem. O corpo feminino, nesse conto, é objeto das vontades

do homem. A mulher em vez de assumir sua existência, busca no universo masculino uma maneira de permanecer presente, ela se faz viver no imaginário masculino e fantasia uma busca incessante de completude naquilo que não existe de fato, ela representa uma imagem distorcida daquilo que o homem anseia numa mulher, sem conseguir realmente tornar real essa imagem.

Segundo Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (2004, p. 133, grifo das autoras) “Ora, a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se, sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela *a que não possui*. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que *o feminino* se instaura”. A condição da mulher na sociedade está pautada no interesse masculino e em como isso pode afetá-lo socialmente. Ou seja, nos deparamos com uma idealização cultural do ser e fazer de um indivíduo. A mulher é apenas um instrumento das imposições masculinas em todas as esferas sociais, principalmente dentro do ambiente familiar.

Entre razão e emoção, a invalidação do corpo feminino

Outro fator importante no decorrer do conto é o descarte do corpo feminino. A mulher só é interessante enquanto puder satisfazer de alguma forma o homem. No início o mais importante era o dinheiro do pai dela para que eles pudessem fugir e começar uma nova vida. Entretanto, com o passar dos anos esse homem deixou para a mulher o cuidado da casa e dos filhos e passou a viver de acordo com os próprios interesses pessoais.

Segundo David Le Breton (2007, p.65): “o corpo é objeto de uma construção social e cultural”. Assim, a personagem enquanto era útil na concretização dos planos de seu amado, ela era um objeto importante e de extremo valor. No entanto, ela foi descartada, pois forneceu de bom grado tudo o que ele precisava para começar uma vida bem sucedida. No decorrer de todo o enredo é perceptível que o desejo dessa mulher foi deixado de lado. “A cama mantinha-se fria, pois ele estava sempre ausente, em negócios. Cada vez menos tempo para ela, que só desejava um pouco de amor, alguma atenção, e não ser humilhada na frente dos outros” (BETTENCOURT, 2008, p.85). A cultura da desvalorização do corpo feminino e sua transformação em objeto do prazer masculino mostram que a mulher ainda é menosprezada socialmente, além do mais, é dentro desse viés que acontecem as violências físicas e psicológicas.

Quando a menina loura surgiu em seu horizonte, ela sorriu, satisfeita, pensando que ele a estava trazendo para o Júnior, ainda verde em anos, mas cheio de seiva e masculinidade. Ela olhou-a com amor, como se estivesse vendo uma futura filha. Quando compreendeu que a jovem destinava-se a outro leito, ao leito que ela acostumara chamar de seu há tanto tempo, seu ódio não teve limites. (BETTENCOURT, 2008, p. 85).

O corpo feminino é moldado principalmente pela mídia e aos poucos invade a vida de mulheres reais que não conseguem manter esse padrão utópico. As dores que fazem parte do corpo feminino são as marcas de uma sociedade falocêntrica que não se importa em desprezar qualquer mulher que não atinja esse ideal. Um dos descartes mais comuns é o

do corpo envelhecido, a personagem iludida pela falsa sensação de controle da própria família descobre que será substituída por alguém mais jovem e talvez mais bonita que ela. Assim, a personagem é o reflexo da inutilidade e objetificação da mulher. Após roubar o dinheiro do pai, dar seu corpo e seu amor a esse homem, ter dois filhos com ele e criá-los diligentemente, ela já não tinha mais um papel a exercer na vida dele.

A violência física, moral e psicológica na qual essa mulher se submete demonstra que ela é facilmente manipulável, e depois, ela já não cumpre o papel social que deveria exercer e sua função dentro do casamento se torna completamente obsoleta e facilmente descartável. Beauvoir (2016) acrescenta:

O corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que ela é autorizada a explorar. Por vezes ela traz um dote ao esposo, muitas vezes compromete-se a fornecer algum trabalho doméstico: cuidará da casa, educará os filhos. Em todo caso tem o direito de ser sustentada e a própria moral tradicional a exorta a isso. (BEAUVOIR, 2016, p. 190).

O corpo feminino é descartável, enquanto houver uma utilidade para o homem ela será usada, a partir do momento em que não há mais serventia, o abandono é certo. O processo de conscientização da violência enfrentada pela personagem só a deixa ciente de sua condição de subalternidade a partir do momento em que foi trocada por alguém mais jovem. Enquanto o marido convivesse com ela seria possível aguentar todo tipo de abuso, mas em consequência de seu descarte, ela descobre que nunca fez parte da vida dele de fato. Um fato significativo na trajetória da personagem ressalta a pouca importância que o marido tinha em relação aos seus desejos, eles não se casaram perante a lei e Deus. Vale salientar que, para a sociedade o casamento é uma instituição sagrada e um rito de passagem de extrema importância para a mulher. Assim, um dos desejos mais aguardados por ela, lhe foi privado de ser concretizado.

Ela, companheira de tantos anos, a quem ele devia não só a vida como a riqueza, e que não merecera os ritos de casamento embora tivesse carregado todos os fardos, agora precisava assistir, humilhada, aos preparativos para a festa de seu enlace com uma menina mimada, vazia, fútil e, ainda por cima, jovem e linda. (BETTENCOURT, 2008, p. 85)

Ainda que tardiamente, a personagem passa a compreender sua função diante dessa relação e como sua vida foi pautada nas imagens masculinas que a rodeiam. Ela não teve o direito de cumprir o rito social do matrimônio, que muito desejava e, teve que presenciar os preparativos de um casamento que ela condenava. Inicialmente, os filhos ficaram ao seu lado e desprezaram a nova mulher do pai, no entanto, o homem esperto na arte da manipulação conseguiu facilmente colocar os filhos ao seu lado e a mãe, mais uma vez, foi descartada pelo pouco valor que possui dentro da própria família e de uma sociedade na qual ela não traria um *status* tanto para o marido quanto para os filhos. Breton (2007, p.66) explica que: “A condição do homem e da mulher não se inscreve em seu estado corporal, ela é construída socialmente”. Dessa forma, é notório que a mulher é um corpo/objeto dentro das relações e seu propósito social é satisfazer as necessidades masculinas sem hesitação.

O discurso social sobre as relações humanas, em muitos aspectos, se restringe ao casamento e ao cumprimento social da formação de uma família. Em diferentes espaços, homem e mulher cumprem a função da procriação e os sentimentos não fazem parte desse contrato social. Enquanto o marido busca a ascensão social e a riqueza, sua mulher queria apenas um pouco de carinho e atenção. Branco e Brandão (2004) desenvolvem:

A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual deriva *religião*) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziram sensações fugazes, mas intensas, de completude e totalidade. (BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 9).

Para a personagem, seu relacionamento não se restringia ao sexo ou aos cuidados do lar. Para ela, o fato de ter escolhido aquele homem para amar e viver todas as alegrias e dissabores de uma relação amorosa fazia deles um ser único, por mais que ela vivesse um relacionamento abusivo e aceitasse todo tipo de violência, ela o tinha escolhido e no fim, entender que foi trocada tão facilmente fez com que ela percebesse a pouca importância que tinha na vida desse homem. A partir do momento que a personagem toma consciência da pouca relevância que tem tanto na vida do marido quanto na dos filhos, ela resolve apoderar-se daquilo que ainda pode chamar de seu, o orgulho ferido. Assim, ela rompe com as obrigações sociais de mulher e mãe submissa e se torna um corpo independente.

Tudo o que ela queria era um pouco de respeito, um mínimo de afeição. Não podia suportar a humilhação de cabeça baixa e olhos lacrimejantes. Não, era filha de gente brava, agreste, honrada. Nenhum de seus familiares jamais sofrera uma afronta sem revidar à altura. Mas ele estava num patamar muito elevado, e ela, para feri-lo, tinha que se ferir mortalmente. A mão que ia golpeá-lo era a mesma que ia matá-la. A dor que ia sentir era mil vezes mais cruel do que a dor que o atingiria. Era, porém, a única maneira certa de aniquilá-lo. Ainda mais agora, depois da doença que o esterilizara. (BETTENCOURT, 2008, p. 86).

A partir do momento que ela percebe as diferenças sociais que vivencia em relação ao marido, será preciso encontrar uma maneira de ferir profundamente esse homem que não se importou em nenhum momento com seus sentimentos. Assim, para machucá-lo, ela também irá se machucar. Como ela não conseguiria destruir a excelente imagem social do marido, ela decide atingir um ponto vital na vida de um homem, sua virilidade. Exemplo máximo do poder masculino, sua prole é o maior legado que poderia conquistar e, após uma doença que o impossibilitou de ter mais filhos, são as crianças que teve com a mulher abandonada o futuro de seu patrimônio.

Assim, no dia do casamento com aquela que destruiu sua família e sua vida, a mulher abandonada chama seus filhos para lhes oferecer um último carinho e refeição antes da chegada da nova esposa. Ela deu comida e bebida, os jovens foram dormir e não acordaram mais. Com uma dor que não conseguia mensurar, ela esfaqueou diversas vezes os corpos que tanto amou e cuidou. Foi até o local marcado para a cerimônia e com o corpo todo ensanguentado, ela felicitou os noivos e deu seu presente aos amantes: um cofre com dois corações que ainda pulsavam.

Deste modo, a existência da personagem sempre foi marcada pelas figuras masculinas que rondam sua vida. As perdas que precisou vivenciar para dedicar seu amor e atenção a alguém que nunca foi recíproco revelam uma mulher presa às amarras sociais, fadada a sublimar seus impulsos mais íntimos e adequar-se às necessidades do outro. Sua perda foi infinitamente maior, entretanto, ela conseguiu atingir seu ex-companheiro de maneira irreparável. Ainda que silenciada e inferiorizada pelo homem que tanto amou, ela enfim conseguiu se desvencilhar dos vínculos repressores.

Considerações finais

Diante do que foi evidenciado, conclui-se que a dominação masculina modela em muitos aspectos o papel social da mulher, Bourdieu (2020) explana:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2020, p. 12).

O processo formador da mulher na sociedade é resultado de séculos de submissão e desconhecimento do próprio poder. Para que o homem possa dominar é necessário que haja um dominado e a mulher cumpre naturalmente essa função. A mulher como um ser silenciado e marginalizado dentro de uma sociedade segregadora e muitas vezes opressora, nos mostra como a dominação masculina é bem sucedida e aceita como algo intrínseco ao ser humano. À medida que a mulher deixa de ser um simples objeto de prazer subordinada ao poder masculino e passa a ser agente das próprias necessidades, ela ultrapassa os limites sociais antes regulamentados apenas por homens e introduz uma nova maneira de pensar e agir como um indivíduo atuante na sociedade. Xavier (2021) explica que:

Além da oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber. (XAVIER, 2021, p. 18).

O papel social da mulher ainda é restrito ao ambiente familiar, sua representação segue um padrão no decorrer dos séculos e dentro de uma sociedade patriarcal a mulher se torna uma simples coadjuvante dentro das relações afetivas, pois todas as suas ações estão ligadas às questões internas do casamento, maternidade e afazeres domésticos. Ao abordar essa temática, o conto de Bettencourt traz reflexões importantes quanto ao papel da mulher dentro da sociedade. A dependência emocional da personagem feminina em relação a seu marido, a violência velada e a subalternidade no que tange a todas as figuras masculinas que fazem ou fizeram parte de sua vida é algo presente em todo o conto. Ela é a

representação da mulher controlada socialmente pelo autoritarismo masculino. Suas vontades são sublimadas para que as vontades de seu marido e filhos sejam realizadas.

Observa-se que o corpo feminino é anulado e explorado, desumanizado e silenciado em todos os ambientes que haja uma figura masculina. Objeto de exploração pelo pai, de desejo pelo marido e de subserviência pelos filhos, a personagem nunca foi detentora de poder. O discurso sobre o corpo da mulher é firmado a partir de pensamentos arcaicos e patriarcais que a modelam para ser submissa e obediente, um corpo calado é um corpo dócil e manipulável. A consequência sociocultural do poder falocêntrico é manifestada na objetificação e invasão do corpo feminino, são marcas profundas e que devem ser desconstruídas cotidianamente.

Conclui-se, portanto, que a trajetória da construção social da mulher vai além do corpo feminino e sua objetificação. É importante compreender que os mecanismos patriarcais reproduzem as práticas violentas e repressivas nos corpos femininos e a maneira como a sociedade ainda coloca o homem numa posição de comando e a mulher na posição de obediência precisa ser revista e combatida.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol. I e II. Tradução Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BETTENCOURT, Lúcia. **Linha de sombra**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. Tradução Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e Masculino: Uma nova consciência para o encontro das diferenças**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

O gozo em *O amante de Lady Chatterley*

Geraldo Augusto Fernandes¹⁷

*Que me tomes sem pena
Mas voluptuosa, eterna
Como as fêmeas da Terra.*

*E a ti, te conhecendo
Que eu me faça carne
E posse
Como fazem os homens.*

Hilda Hilst. Da morte. *Odes mínimas*. (1980)

Conforme analisa Aristóteles, “o prazer não é um processo perceptível, mas antes deveríamos chamá-lo de atividade [*energeia*] do estado natural e, em vez de ‘perceptível’ [*aisthêtên*], ‘desempedida””. Para Malcom Guimarães Rodrigues esta é uma “tese singular e simples”, pois “prazer não é processo, não é devir, não está condicionado à carência, mas à saúde e ao bem-estar; estados que, quase sempre, passam despercebidos, pela simples razão de que estamos habituados a tomar o prazer sob a ordem da falta.” (RODRIGUES, 2018, [s.p.], grifo meu).

Sabe-se que Aristóteles, em *Ética a Nicômano*, discorre sobre assuntos filosóficos relacionados ao bem, obtido através do trabalho e do conhecimento. O bem está relacionado ao prazer e, “assim como as atividades diferem com respeito à bondade ou à maldade, e umas são dignas de escolha, outras devem ser evitadas e outras ainda são neutras, o mesmo sucede com os prazeres, pois cada atividade tem seu prazer próprio”, diz Aristóteles. E conclui: “O prazer próprio a uma atividade digna é bom, e o próprio a uma atividade indigna é mau”. (IDEM). Quanto aos objetos de busca do prazer, Aristóteles comenta:

Como são três os objetos de busca e três os de fuga – o belo, o proveitoso e o agradável – e três contrários – o feio, o danoso e o penoso -, o homem bom é correto a respeito de todos eles, mas sobretudo a respeito do prazer, pois este é comum aos animais e acompanha a tudo o que cai na rubrica busca (*αἴρεσιν*), pois o belo e o proveitoso nos parecem ser prazerosos (AGGIO, 2013, p. 316).

Diz ainda que haverá um prazer ruim ou bom e por isso:

deve-se tomar os prazeres e as dores nas ações como sendo sinais (*σημείον*) das disposições: *quem se abstém dos prazeres corporais e se deleita (*χαίρων*) com isso é temperante*; ao passo que quem se incomoda com isso é intemperante; quem suporta as coisas temíveis e se deleita, ou ao menos não sofre, é corajoso; ao passo que quem sofre é covarde. (IDEM, p. 324, grifo meus).

17 Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Professor adjunto de Literatura Portuguesa; professor do PPGLetras da Universidade Federal do Ceará. Email: geraldoaugust@uol.com.br

Talvez possa surpreender alguém o fato de Aristóteles se referir ao prazer corporal; observe-se que o estagirita diz que este é um bem, pois traz deleite, e a ação é temperante¹⁸, ou seja, está-se imbuído de uma das quatro virtudes cardinais, a temperança.

Na psiquiatria, diz Lacan que gozo é prazer na dor, ou dor prazerosa¹⁹. O gozo para ele, estaria fundado no “*Das Ding* freudiano. E que

já Freud sustenta o sentido tradicional, apesar de inovar quando o gozo está na coisa enquanto que o desejo está do lado do Outro. O gozo não passa pelo Outro, não passa pela linguagem. O gozo está para além da dor, justamente porque há uma cisão entre aquele que goza e o Outro. Se dor e gozo, do ponto de vista quantitativo, dizem respeito à ultrapassagem do limite de suportabilidade de excitação; do ponto de vista qualitativo, a dor indica a qualidade do desprazer, quando este limite é ultrapassado e se endereça a Outrem; ao passo que o gozo se relaciona ao não limite entre o sujeito e o Outro: ou porque ocorreu uma colagem entre eles, ou porque o Outro foi excluído (gozo autístico). (QUEIROZ, 2012, online).

Quanto ao gozo sexual, Freud comenta: "o amor sexual é indubitavelmente uma das principais coisas da vida, e a união da satisfação mental e física no **gozo** do amor [...] constitui um de seus pontos culminantes" (COUTO, 2006, online, grifo do autor). Para ele este amor sexual é uma das principais coisas da vida,

e a união da satisfação mental e física no **gozo** do amor [...] constitui um de seus pontos culminantes. Isso significa que ele deve ser usufruído em todas as circunstâncias e pode se apresentar como uma imagem onírica, como no caso do **gozo** [...] de um objeto sexual proibido. (IDEM, grifo do autor).

A chamada para este 4º *Colóquio da Língua de Eros* tem como apelo o gozo “que não se sujeita à temporalidade e nem a um espaço específico, pois nasce da demanda da sexualidade humana e reivindica a liberdade do desejo.” E é sobre esse gozo que pretendo discutir na obra polêmica e instigante de David Herbert Lawrence *O amante de Lady Chatterley*. As descrições que faz o narrador da transgressão da sexualidade, especialmente do gozo, chocaram a elite inglesa – e ainda chocam não só os ingleses. Nesta comunicação pretendo discutir essa transgressão.

Primeiramente, uso estudo de Taciana Gallas relatando que o romance de Lawrence foi imediatamente rotulado de ‘pornográfico’ tendo em vista um conteúdo denso sobre sexo (GALLAS, 2020, p. 469). Relata ainda que provavelmente não foi apenas a descrição de atos sexuais, mas a obra apresenta uma questão polêmica que é a do adultério, ainda mais que o “crime” tenha sido realizado entre pessoas de classes sociais distintas (IDEM). E continua:

18 A temperança é uma das quatro virtudes cardinais, caracterizada pelo domínio de si e pela moderação dos desejos. As noções de virtude e vício da ética clássica grega, presentes nos trabalhos de Hobbes e Platão, foram sistematizadas por Aristóteles em *Ética a Nicômaco*, texto dirigido ao seu próprio filho.

19 “De acordo com o terapeuta sexual André Almeida, na teoria, o gozo e o orgasmo têm o mesmo significado. Mas, popularmente, as pessoas passaram a entender de outra forma. ‘O gozar está muito relacionado à emissão, ejaculação. A sair alguma coisa, secreção. Enquanto o orgasmo é a sensação de extremo êxtase, dados os estímulos sexuais’, explica.” (OLIVEIRA, 2020, online).

Cabe ainda ressaltar que o adultério feminino sempre foi mais impactante do que o masculino, em uma sociedade conservadora. Como o livro de Lawrence foi rotulado como pornográfico, buscamos esboçar possíveis diferenças entre o erotismo e a pornografia e percebemos que os dois vocábulos têm uma relação direta com o ato sexual, porém a pornografia é julgada como algo sujo e, por isso, é mal vista pela sociedade. Ainda, a pornografia é entendida como prostituição e obscenidade, o que corrobora para o aspecto negativo perante o público. (IDEM, p. 481-482).

Com relação à prática de adultério, ainda, Gallas diz que o estudioso Faramerz Noshir Dabhoiwala,:

no livro intitulado *As origens do sexo*, apresenta um histórico das punições do adultério: Na verdade, desde o início da história humana, todas as civilizações haviam prescrito leis severas contra pelo menos alguns tipos de imoralidade sexual. Os códigos legais mais antigos que chegaram até nós (c. 2100–1700 a. C.), redigidos pelos reis da Babilônia, faziam do adultério um crime punível com a morte, e a maioria das outras culturas clássicas e do Oriente Próximo. (IDEM, p. 469-470.).

Gabriel Valença Rios, em uma análise sobre o livro de D. H. Lawrence, relata que a sociedade tenta exercer um controle dos comportamentos desviantes que provocam um “autocontrole individual” correspondendo ao que Durkheim chamou de regulação moral. Diz ainda que

Alain Corbin afirma que o século XIX elabora e em seguida impõe uma estratégia de aparência, onde o pudor e a vergonha regem os comportamentos das pessoas, que resulta na percepção de corpo e do prazer baseado na contenção e na sobriedade, como diz Muchembled. A partir desses ideais, a sociedade vai forjar uma consciência e uma ordem moral coletivas, que funcionou como um mecanismo de autoperpetuação, assegurando sua continuidade no novo século. Consciência essa que construía padrões de comportamento para homens e mulheres, que enaltecia a família e glorificava a união do matrimônio, que visava “à moderação, à probidade e à monogamia”, tendo em vista uma profunda convicção de que a atividade sexual deveria ficar limitada ao casamento (RIOS, 2011, p. 383).

Lawrence escreveu seu livro já perto da morte e fez três versões dele “para que a parte erótica e os palavrões soassem com a maior naturalidade possível” (XIMENES, 1998, p. 409). O autor estava ciente de que sua obra causaria impacto nos puritanos da época – e isso se estendeu da mesma forma durante todas as edições, na Inglaterra e em outros países. Quanto a isso, Lawrence escreve a um amigo:

Eu tenho na consciência uma novela que escrevi e que é chocante demais – verbalmente – para qualquer editor. Ela fala em cagar! e foder! diversas vezes. Se quiser vê-la publicada, eu vou ter que cuidar disso sozinho... Mas é uma boa novela – *o amor, como sempre* –, e muito interessante, também, mas diz todas as coisas que não se deve dizer. (LAWRENCE, 1998, p. 409, grifos meus).

É a partir desta declaração do autor que gostaria de apresentar a questão que ele pontua: a novela é de amor, apesar da linguagem obscena²⁰ e das descrições fortes relativas

20 Aline Leal Fernandes Barbosa contabiliza o número de vezes que D. H. Lawrence fez uso de palavras obscenas: “A primeira edição publicada na Inglaterra foi em 1932, em uma versão expurgada, subtraídas

ao ato sexual. Para ele, não se deve separar o amor do sexo carnal, algo ainda não visto de forma positiva. A relação entre Connie e Mellors (os amantes do livro) é de puro amor, e este amor se estende até o ato sexual, em que há harmonia entre os dois. Com isso, Lawrence advoga que o ato sexual não é sujo, não é repugnante, ele e o amor se casam e não são excludentes nunca. “E este é o verdadeiro significado do livro: eu quero que homens e mulheres se sintam capazes de pensar no sexo completa, profunda, honesta e limpamente” (IDEM, p. 373).

Na edição que usei para este estudo, Lawrence faz um relato completo e profundo do percurso por que passou para chegar ao fim de sua obra prima. A questão da dicotomia mente *x* corpo, é explorada em suas justificativas que lhe dão suporte ao tema desenvolvido no livro. Diz o autor: “a obscenidade surge apenas quando a mente despreza e teme o corpo, e quando o corpo odeia a mente e resiste a ela” (IDEM, p. 374). E complementa: “a mente nutre um temor antigo e subalterno ao corpo e à potência do corpo. É à mente que precisamos liberar e civilizar, aqui. O terror que o corpo inspira à mente deve ter provocado a loucura de um número incontável de homens” (IDEM, p. 375). E ainda: “... a vida só é suportável quando a mente e o corpo estão em harmonia, e há um equilíbrio natural entre eles, e cada um sente um respeito natural pelo outro” (IDEM, p. 376).

Outros dois pontos importantes para a análise do livro de Lawrence são o papel feminino na obra e no contexto de sua escrita e publicação e também a questão do erotismo e da pornografia. O autor escolhe apresentar uma personagem feminina que, apesar de doce e delicada, é liberal em questões morais, tanto que pratica em duas situações o adultério. Acsa Gleicy Tumelini, inicialmente reporta a questão do contexto em que a obra surge no intervalo das duas grandes guerras mundiais.

Com a iminência da Primeira Guerra, os burgueses passaram a questionar, por meio da literatura modernista, as experiências afetivas e proibidas, provocando a perda de velhas crenças e ruptura com padrões morais à época. Nesse sentido, autores como D. H. Lawrence, “retrataram a Inglaterra nesse momento de transição [de acordo com Luís André Nepomuceno e Edilene Ferreira Ramos]. (TUMELIN, 2021, p. 138).

Em seguida, a estudiosa discorre sobre a escolha da personagem feminina, Constance Chatterley, Tumelini assim se expressa, apontando para a importância do texto que é a representação da mulher alienada do conceito de moralidade da época vitoriana:

Sobre a mulher do século XIX, pode-se afirmar que esta era livre em casa, onde cumpria seu destino, porém em público perdia sua consciência em função da ideologia machista escravizante. Tal postura parece revelar puramente o medo da ascensão da mulher durante o período vitoriano, o que foi demolido devido a todas as transformações sociais do século XX, principalmente com os movimentos feministas. (IDEM, p. 138).

algumas passagens de sexo explícito e ‘palavras inapropriadas’, como as 14 vezes em que aparece o termo ‘cunt’; as 13 vezes em que ‘balls’ aparece; ‘shit’ e ‘arse’, seis vezes cada; ‘cock’, quatro vezes, e ‘fuck’ ou ‘fucking’ aparecem no mínimo 30 vezes. A versão completa do texto foi publicada apenas em 1959 em Nova York após liberação da Suprema Corte e, em 1960, em Londres, quando a editora Penguin enfrentou um processo de obscenidade para defender o livro, o que foi considerado um passo crucial em direção à liberdade da palavra escrita”. (BARBOSA, 2021, p. 217).

Quanto ao erótico e a pornografia, o texto de Lawrence explora claramente o erotismo, como se poderá ler mais à frente em três trechos da obra que utilizo para a análise do livro. Laura Cristina Leal e Silva remete ao erótico na narrativa aqui analisada.

O erotismo, ainda, vai além da simples narrativa sexual, mas está atrelado às questões do ser social e, não é, necessariamente, a narrativa do coito que faz com que a obra seja considerada erótica, mas a forma como se direciona esse tipo de linguagem de forma subjetiva: As obras (literárias que), a partir do sexo, abordam outros motivos e, por fim, transcendem o caráter exclusivamente sexual são consideradas eróticas, literárias. (LEAL E SILVA, 2015, p. 147).

O erótico e o pornográfico alternam-se entre o que é permitido e o que não é permitido, pelo menos na literatura. O erótico estaria no primeiro caso, e o não permitido no segundo caso, pois “fere a moral e os bons costumes, corrompendo nossos jovens” (IDEM, p. 63). O pornográfico se insere nas produções aceitáveis apenas clandestinamente. Ele então pode aparecer apenas como marginal, apesar de acontecer sem que haja uma repressão clara que faça com que seja definitivamente extinta. Ambos os casos, no entanto, se relacionam com o desejo sexual.

Quando um texto literário envereda pela temática sexual, ele poderá ou não estimular a libido do leitor. Entretanto, uma questão ainda persiste: é possível valorar uma obra como erótica ou pornográfica baseada na intenção do autor de despertar o desejo sexual do público? Para conseguir tal feito é preciso levar em conta o objetivo do autor ao escrever e em literatura é complexo e perigoso analisar um texto baseado no que de fato o escritor tencionava com tal escrito. (IDEM, p. 63-64).

No livro de Lawrence, o erotismo se apresenta de forma ardente em que se encontram dois seres de classes sociais distintas – caso impensável numa Inglaterra vitoriana – à procura do sexo, mas em situação de plena serenidade do amor. “As descrições dos atos sexuais de Constance Chatterley foram – e ainda são – vistas como pornografia” (IDEM, p. 66). É verdade que a pornografia se revela em muitos momentos, com o uso frequente de palavras de baixo calão, mas mesmo assim o linguajar que emprega é amenizador, e o “erotismo acontece no modo como a sugestão de sensualidade em determinadas cenas fica evidente. Além disso, os sentimentos e conflitos que assolam as personagens também pressupõem um panorama mais erótico das cenas (IDEM, p. 72).

Para Lawrence, essas questões do erótico e do pornográfico resumem-se em que “o sexo é o equilíbrio do masculino e do feminino no universo, a atração, a repulsão, o trânsito da neutralidade, a nova atração, a nova repulsão, sempre diferente, sempre novo” (LAWRENCE, 1998, p. 392). E como que voltando a uma era primitiva, quando teria havido harmonia entre o homem e a natureza, quando não havia ainda os preconceitos morais e religiosos, diz:

O sexo percorre o ritmo do ano, no homem e na mulher, transformando-se incessantemente: o ritmo do Sol em sua relação com a Terra. Ah, que catástrofe para o homem quando ele se aliena do ritmo do ano, do seu unísono com o Sol e a Terra. Ah, que catástrofe, que mutilação do amor quando ele é feito sentimento

pessoal, meramente pessoal, alijado do nascer e do pôr-do-sol, preterido da ligação mágica do solstício e do equinócio! O nosso problema é este. Estamos sangrando nas raízes, porque fomos separados da Terra, do Sol e das estrelas, e o amor é um sorridente deboche, pois, pobre broto arrancado, nós o tiramos de seu ramo na árvore da Vida e queremos que continue florescendo em nosso vaso de civilização sobre a mesa” (IDEM, p. 392-93).

Indicando o início destes preconceitos que impediram que o amor e o sexo se complementassem, afirma que

a grande cruzada contra o sexo e o corpo se iniciou a pleno vapor com Platão, era uma cruzada por “ideais” e por um conhecimento ‘espiritual’ distanciado. O sexo é unificador por excelência. Em sua vibração lenta e potente, o calor do coração fez as pessoas felizes juntas, em união. As filosofias e religiões idealistas se lançaram à tarefa deliberada de matá-lo. E conseguiram (IDEM, p 404).

Vistas estas poucas referências à questão do sexo *versus* amor por que tanto batalha Lawrence, gostaria de apresentar um extenso parágrafo tirado à sua novela e outros dois de menor extensão. Neles, pode-se ver as motivações do escândalo que o livro provocou, mas também, vê-se uma descrição daquilo que pregava o autor.

Ele também se desnudara na parte da frente, e ela sentiu a pele nua dele contra a dela, o corpo dele entrando no dela. Por um momento ele ficou imóvel dentro dela, túrgido e trêmulo. Quando ele começou a se movimentar, no orgasmo súbito e irrefreável, despertaram nela emoções novas e estranhas, ondulando, ondulando. Ondulando, ondulando, como línguas líquidas de chamas macias, macias, atingindo pontos de intenso fulgor, agudos, sensíveis, e derretendo-a toda por dentro. Era como bolhas que se enchessem e enchessem até explodir. Connie estava inconsciente do exterior, dos gritinhos selvagens que emitiu no fim. Mas tudo terminou depressa demais, e ela não sabia mais forçar sua própria conclusão por esforço próprio. Agora era diferente, diferente. Ela não poderia fazer nada. Ela não sabia mais endurecer e arrancar do homem a sua satisfação. Ela sabia apenas esperar, esperar e gemer em espírito ao sentir que ele retirava, retirava e contraía, chegando ao momento terrível de escorregar para fora dela e sair... enquanto seu ventre inteiro estava aberto e indulgente, clamando suavemente como uma anêmona-do-mar sob a maré, clamando para que ele entrasse outra vez e lhe concedesse a satisfação. Inconsciente de paixão, Connie se agarrou a ele, e não chegou a sair totalmente; ela sentiu o botão macio dele, vibrando dentro dela, e estranhos ritmos aflorando num estranho movimento rítmico crescente, intensificando-se, avolumando-se até preencher toda a sua consciência fendida, e ele recomeçou o movimento inefável, que não era em verdade um movimento, mas redemoinhos puros e profundos de sensação, entranhando-se cada vez mais fundo através de todos os tecidos e de toda a consciência de Connie, até que ela se transformasse num fundo concêntrico perfeito de sentimentos e jazesse ali gritando gritos inconscientes e desarticulados. Sua voz saía da noite maior, da vida! O homem a ouviu debaixo dele com reverência e assombro, enquanto sua vida saltava para a dela. E quando a voz se calou, ele se calou também, e se deixou ficar completamente estático, imóvel; o abraço dela em suas costas se relaxou devagar, e ela ficou inerte. E eles permaneceram deitados, e não sabiam de nada, nem mesmo um do outro, ambos perdidos. Até que, afinal, ele começou a despertar e se apercebeu da sua nudez indefesa, e ela se apercebeu do corpo dele afrouxando o dela. Ele estava indo; mas em seu seio ela sentiu que não poderia suportar que ele a deixasse descoberta. Ele agora tinha que cobri-la para sempre. (IDEM, p. 162-163).

A comunhão dos dois corpos é registrada pelo narrador quando diz que a mulher sentiu o corpo do amante penetrando no dela. O autor usa de forma excepcional a metonímia quando diz que “ele” penetrou tremendo e túrgido; ora, a turgidez, o inchaço só podem ser do membro do homem, e não ele próprio que estivesse com essas sensações.

A descrição do gozo é impar também quando a ação desperta em Connie emoções novas e estranhas; aqui a descrição passa a mostrar um narrador partícipe do ato pelo uso que ele faz das repetições do verbo “ondular” quatro vezes, como registro do gozo que será amenizado pela repetição de “macio”. Esta maciez, apesar de delicada, traz a Connie pontos de prazer que a derreteu por dentro. Nova repetição, quando o narrador compara a sensação dela a bolhas que “enchiam enchiam” e que resultará, aí sim, no seu gozo: “Connie estava inconsciente do exterior, dos gritinhos selvagens que emitiu no fim”. Registre-se que os gritinhos afetuosos descritos contradizem com a selvageria da ação – como que demonstrando a naturalidade do ato sexual. Mas ainda não era sua vez de gozar, Connie precisou fazer com que Mellors não retirasse seu membro e que recomeçasse o coito “num estranho movimento rítmico crescente” que explodiria em um gozo descrito poeticamente: “ele recomeçou o movimento inefável, que não era em verdade um movimento, mas redemoinhos puros e profundos de sensação, entranhando-se cada vez mais fundo através de todos os tecidos e de toda a consciência de Connie”.

A descrição, como vista, é plasticamente perfeita e delicada, sem quaisquer apelos baixos. Tudo registrado dentro do conceito de D. H. Lawrence do amor fruto do prazer advindo do corpo. Referi-me a “apelos baixos”: embora a novela de Lawrence é eivada de termos chulos e descrições, aí sim, baixos, foi o que chocou a sociedade inglesa da época. A descrição do gozo neste trecho apresentado, no entanto, repito, é plasticamente perfeito e delicado. Taciana Gallas (2020, p. 474) concorda com o exposto quando diz que

podemos perceber que, no romance de Lawrence, as descrições do ato sexual explicitam que entre os amantes há uma satisfação e, desse modo, a narrativa introduz a ideia do sexo como uma satisfação pessoal, tanto para o homem como para a mulher. O entrelaçamento entre os amantes se tornou tão intenso que os dois acabam agindo com muita intimidade, resultando na paixão e no desejo de permanecerem sempre juntos.

Por seu lado, Gabriel Rios (2011, p. 388) afirma que “a literatura de Lawrence apresenta fusão espiritual e sexual, com expansão consciente da vitalidade humana. O autor estabelece relação entre o rural e o industrializado, o intelectualizado e o primitivo, esta última o que mais se vê nas suas obras, em especial O amante de Lady Chatterley.”

No próximo trecho escolhido, Connie analisa o ato sexual que a está satisfazendo; suas palavras registradas pelo narrador heterodiegético parecem quase um discurso indireto, pois percebe-se o encontro do pensamento da personagem com o do narrador. Connie descreve sucintamente o que é o amor durante um ato que, para muitos, é um ato menosprezado, talvez por questões morais e religiosas. Os outros o desprezam por que o “amor era uma encenação”. A personagem define a conjunção amor x sexo como “amor divino” e isso vem ao encontro do que relata D. H. Lawrence em seu “Comentário sobre O amante de Lady Chatterley” (LAWRENCE, 1998, p. 369-408), cujos trechos foram enfatizados durante este estudo. Leia-se o trecho:

E quando ele disse num quase suspiro: ‘Hmm, você é uma delícia’, algo nela tremeu, algo em seu espírito enrijeceu-se, resistindo, resistindo àquela intimidade incrivelmente física e à pressa peculiar com que ele se apossava dela. E desta vez o êxtase agudo de sua própria paixão não a dominou; ela permaneceu deitada com as mãos inertes no corpo agitado dele, e por mais que se esforçasse o seu espírito parecia olhar do alto da cabeça, e o martelar dos quadris dele lhe parecia ridículo, e a ansiedade do pênis dele por alcançar o pequeno gozo ejaculatório lhe parecia farsesca. Sim, o amor era isso: o ritmo ridículo das nádegas, e o definhar do pobre pênis insignificante e molhado. Era isso o amor divino. Afinal, os modernos estavam certos ao manifestar desprezo pelo espetáculo, pela encenação; pois o ato do amor era uma encenação. (LAWRENCE, 1998, p. 209-210).

No último excerto escolhido, o narrador vale-se de uma linguagem de afetividade ao descrever o ato sexual e a reação terna dos dois amantes. A linguagem está eivada de adjetivos que confirmam esse afeto entre os três – narrador, Mellors e Connie. O narrador registra que “Connie se deu com um tremor que era irmão da morte, e se abriu inteira”. Estudos indicam – e a crença popular também – que o gozo se assemelha a um sentimento de morte, morte por prazer²¹. Seria por isso que a personagem se abre inteira e se regozija da ternura do amante. Leia-se o trecho:

Ele a tomou nos braços outra vez, e a puxou contra si, e de repente ela ficou pequena em seus braços, pequena e aninhada. Fim; a resistência se fora, e ela começou a se desfazer numa paz maravilhosa. E ao se desfazer, pequena e maravilhosa nos braços dele, Connie o atraía infinitamente, e todos os vasos sanguíneos dele se incendiaram de desejo intenso e terno, por ela, pela mansidão dela, pela beleza penetrante dela em seus braços, que se misturava ao seu sangue. E suavemente, com a carícia maravilhosa das mãos na curva sedosa das costas dela, descendo, descendo por entre as suas nádegas macias, chegando perto, mais perto, do centro da sua sensibilidade. E ela o sentia como uma chama de desejo, porém uma chama macia, e ela se sentia a derreter na chama. Connie se soltou. Ela sentiu o pênis crescer de encontro a ela com uma força e decisão deslumbrantes, silenciosas, e se deixou fluir para ele. Connie se deu com um tremor que era irmão da morte, e se abriu inteira. E, oh, se ele não fosse terno, que crueldade! Pois ela estava toda aberta para ele, e indefesa! (IDEM, p. 211-212.).

Quanto aos desejos, Gabriel Rios diz

não é à toa que apesar da pretensa moralidade burguesa, o erotismo caminhe ao lado da repressão, que mesmo dominando os discursos acerca da sexualidade não

21 Nas publicações da PUC-RIO, encontra-se interessante artigo que diz: “A pulsão de morte tenderia para a completa redução das tensões, isto é, a levar o ser humano ao estado inorgânico, expressando, assim, uma natureza conservadora. Se o estado anterior à vida é o inorgânico e, se tudo o que vive morre retornando ao inanimado, conclui: ‘objetivo de toda a vida é a morte’ [...]. Apesar desta pulsão visar à morte, o sujeito luta contra os fatos que poderiam levá-lo a atingir o seu objetivo rapidamente, já que as pulsões sexuais operam preservando a vida.” Parece-me ser esta assertiva uma breve síntese deste sentimento de morte após o gozo. (Os dados bibliográficos aparecem assim: 2 Uma Abordagem sobre o Conceito de Gozo em Psicanálise. PUC-RIO, Certificação digital 1012178/CA, p. 28).

Também em Lacan, a análise que faz sobre o gozo e a morte assim se apresenta: “É o gozo, termo designado em seu sentido próprio, que necessita repetição. Na medida em que há busca do gozo como repetição que se produz o que está em jogo no franqueamento freudiano – o que nos interessa como repetição, se inscreve em uma dialética do gozo, é propriamente aquilo que se dirige contra a vida. É no nível da repetição que Freud se vê de algum modo obrigado, pela própria estrutura do discurso, a articular o instinto de morte [...]”. (Apud MOHR, 2017, [s.p.]).

conseguiu interromper um fluxo literário e artístico que se valesse de disfarces, tão bem elaborados, que não apenas permearam a intimidade e como também estabeleceram uma crítica acerca dos parâmetros sociais da época a qual está relacionada, como fez Lawrence. Tais discursos não se construíram em base apenas ao desnudamento do corpo, mas numa minuciosa exploração do pormenor sexual, percorrendo ao que havia de mais secreto nas relações humanas: os desejos. (RIOS, 2011, p. 395).

Em sua novela, David Herbert Lawrence faz um libelo do amor livre em que a essência é a união da matéria e da alma. O amor carnal, segundo Lawrence, deve estar em comunhão com o amor espiritual, mais especificamente com o amor que reúne o romântico (não no sentido da estética do século XVIII e XIX) ao real, sem deixar de apontar para o prazer. Matéria de muita rejeição à época de sua divulgação dificultosa, o romance teve aceitação apenas daqueles que seguiam as mesmas ideias liberais do autor quanto ao sexo, não só na Inglaterra, mas na Europa toda. Infelizmente, se até hoje a obra sofre rejeição é porque acabar com os tabus parece que é algo que tem se tornado apenas um sonho. Mas o livro de Lawrence deve ser lido, primeiro, pela fruição de um texto impecável, mesmo que se valendo de pornografia, que para o autor isso vale para os espíritos retrógrados, alienados da realidade, que se valem de códigos já prescritos, queiram eles ou não. Em segundo lugar, a obra de Lawrence deve ser lida por quem está atento às mudanças que começaram uma nova evolução no início do século XX. Contudo, apesar desta evolução, muitos rejeitam viver o amor livre como se prega em *O amante de Lady Chatterley*.

Referências

- AGGIO, Juliana Ortogosa. Prazer e virtude segundo Aristóteles. **doispontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 10, n. 2, p.315-342, outubro, 2013.
- BARBOSA, Aline Leal Fernandes. Hilda Hilst leitora de D.H. Lawrence: a marginalia de Lady Chatterley. **Artigo • Alea 23 (3) • Sep-Dec 2021**.
- COUTO, Luis Flávio Silva. Uma classificação dos sentidos do termo gozo em Freud. **Estudos de psicologia**. (Natal) 11 (2) • Ago 2006.
- GALLAS, Taciana. Possíveis discussões sobre o erotismo em O Amante De Lady Chatterley, de D. H. Lawrence. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**. V. 9, N. 3, p. 467-483, set.-dez. 2020. Disponível em <file:///C:/Users/zezit/Downloads/2452-10807-1-PB.pdf>. Acesso em 25 out. 2022.
- LAWRENCE, D. H. **O amante de Lady Chatterley**. São Paulo: Publifolha, 1998.
- LEAL E SILVA, Laura Cristina. Os limites entre o erótico e o pornográfico em O Amante de Lady Chatterley. **Litterata**. Revista do Centro de Estudos Hélio Simões. v. 3, n. 2, 2015.
- MOHR, Allan Martins. **Breve ensaio sobre o gozo, a morte e o trágico**. [s.e.; s.l.]. Disponível em: file:///C:/Users/zezit/Downloads/Breve_ensaio_sobre_o_gozo_a_morte_e_o_tr.pdf. Acesso em 28 out. 2022.

OLIVEIRA, Thamara. Gozar? Orgasmo? Ejaculação? Entenda o que é e não se confunda mais. **Metrópoles**. 2020. Disponível em <https://www.metropoles.com/colunas/pouca-vergonha/gozar-orgasmo-ejaculacao-entenda-o-que-e-o-que-e-nao-se-confunda-mais>. Acesso 10 set. 2022.

QUEIROZ, Edilene Freire de. Dor e gozo: de Freud a Lacan. **Rev. Latinoamericana de psicopatologia fundamental**. 15 (4) • Dez 2012.

RIOS, Gabriel Valença. O Amante de Lady Chatterley e o erotismo na sociedade vitoriana do início do século XX. V **Colóquio de História. Perspectivas Históricas**. Disponível em: <http://www.unicap.br/coloiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.383-396.pdf>. Acesso em 25 out. 2022.

RODRIGUES, Malcom Guimarães. Do gozo à erótica: crítica do prazer no *Seminário Livro VII* de Lacan. **Ágora** (Rio J.) 21 (3) • Sep-Dec 2018. Disponível em <https://www.scielo.br/j/agora/a/fnZ7zSVxrXzX5ZQxKcNcBNg/?lang=pt>. Acesso em 22 ago, 2022.

TUMELINI, Acsa Gleicy. Acsa Gleicy Tumelini A representação da figura feminina em O amante de Lady Chatterley. Acsa. **Revista Desenredos**. Ano XIII - número 36 - Teresina - PI - junho 2021.

XIMENES, Fernando B. **D. H. Lawrence e O amante de Lady Chatterley**. São Paulo: Publifolha, 1998.

O falo na fala de Marcelino Freire e de Marcelo Mirisola

Ilca Andréa Barroso de Carvalho²²

Nas últimas décadas, os estudos sobre masculinidades vêm ganhando espaço nos centros acadêmicos e nos movimentos sociais. De fato, o assunto é urgente para quem quer compreender e nivelar as discrepâncias entre os sujeitos sociais, pois recai sobre o masculino (notadamente branco, cis-hétero e viril) inúmeros privilégios que deveriam ser socialmente de todos. Tais privilégios foram concedidos e consolidados pelo sistema patriarcal ao longo da história da humanidade e ainda hoje são mantidos em maior ou menor realização a depender do regime do país. Como estudante de Letras, verifico constantemente a supremacia masculina em textos literários independentemente do protagonismo nas tramas e entendo que escrever sobre como o masculino manifesta sua hegemonia na literatura é uma forma não só de evidenciar situações de ocorrências nos textos, mas também de apontar, pelo ficcional, o masculino como co-responsável pela disparidade entre esses sujeitos.

A superioridade masculina foi inicialmente concebida e propagada pelo sistema patriarcal como consequência biológica entre os sujeitos, sendo o portador do pênis o possuidor natural do poder. A ideia inquestionável de superioridade de um dos sexos foi reiteradamente difundida ao longo de séculos e assegurou ao homem, entre outras coisas, o domínio da vontade e do corpo feminino. Somente a partir da segunda metade do século XX, com o avanço da crítica feminista, essa antiga ideia foi questionada e a superioridade masculina foi compreendida como uma construção histórica e social. As feministas também contribuíram para que se desenvolvessem estudos acerca das masculinidades, pois foi a partir dos estudos de gênero e da crítica da dominação e da violência masculina, que a masculinidade adquiriu *status* de categoria investigativa nos anos 1970 e 1980. Com isso, uma infinidade de textos foram produzidos, notadamente por homens, sendo o livro *Masculinidades* (2003), de Robert Connell (hoje Raewyn Connell)²³, um dos mais significativos dentro do assunto.

Segundo Connell (2003), o exercício da masculinidade varia conforme o tempo, a posição social e a cultura do indivíduo. Dessa forma, não se pode pensar apenas num tipo de masculinidade, mas em vários, resultando o uso do termo no plural: masculinidades. Entretanto, há um tipo de masculinidade que se destaca e apresenta dominância sobre as outras: a masculinidade hegemônica, que se realiza sustentando um padrão de masculino representado prioritariamente pelo homem branco, cis-hétero e viril. Esse modelo instituído pelo sistema patriarcal, e por ele conservado até hoje, encontra representação em todas as categorias sociais no mundo inteiro, em situações cotidianas dentro e fora da

22 Mestranda em Letras (Literatura Comparada) do Programa de Pós-Graduação da UFC. E-mail: ilcabcf@gmail.com

23 Robert Connell submeteu-se à cirurgia de redesignação sexual e, mais recentemente, publica ou reedita seus trabalhos assinando como Raewyn (seu nome atual) ou simplesmente R. W. Connell.

esfera privada, e mesmo que um indivíduo não o performatize²⁴ incondicionalmente em todos os momentos, em algum instante esse padrão se inscreverá, evidenciando a desigualdade entre os gêneros e a supremacia masculina.

Além das esferas pública e privada, as práticas da masculinidade compulsória também estão registradas na literatura. Marcelino Freire e Marcelo Mirisola são dois autores contemporâneos que transcrevem para suas narrativas diversas formas de realização da hegemonia masculina. A masculinidade representada tanto em *Amar é crime* (2015), de Freire, como em *O herói devolvido* (2000), de Mirisola, alude a prerrogativas masculinas concedidas pelo sistema patriarcal, que aqui serão analisadas pela perspectiva do discurso falocêntrico dos personagens masculinos nos contos “Luta armada” e “À guisa de orquídeas”, respectivamente. Entretanto, não proponho uma investigação aprofundada pelo viés da Análise do Discurso, mas uma verificação de como os personagens masculinos evidenciam, pelo discurso, sua dominação.

Apesar de ambos os autores trabalharem com o mesmo modelo de masculino, a construção dos personagens em situação de dominância é diferente, pois enquanto Freire constrói seus personagens como produto e produtor do que há muito foi naturalizado pela sociedade, ou seja, considera a sociedade como elemento influenciador das atitudes dos personagens envolvidos, Mirisola não destaca a estrutura social como formadora da masculinidade, de modo que o leitor só tem acesso à manifestação do masculino dominante em ação. Essa recusa de Mirisola em evidenciar a participação da sociedade na construção do masculino resulta, muitas vezes, na incompreensão de seu trabalho, pois tem sua imagem associada à dos protagonistas, já que emprega preferencialmente a primeira pessoa nas tramas e se vale da autoficção em algumas narrativas.

Nas sociedades regidas por valores patriarcais, o sujeito masculino sempre disporá de recursos que o colocam em posição de dominância para reproduzir o que se espera de um homem, seja por meio da violência física ou simbólica. O uso da linguagem é um desses recursos e se apresenta como elemento que marca a supremacia masculina dentro e fora da ficção. É comum no meio masculino a desqualificação de mulheres e LGBTs, seja em momentos de descontração, como bares, ou nas redes sociais, onde o “macharal” se sente mais à vontade para praticar a misoginia e/ou lgbtfobia. No ficcional, essa prática se realiza por meio do discurso proferido pelos personagens masculinos em situações corriqueiras ou tensas na vida dos personagens e, tanto em Freire como em Mirisola, o enunciado discursivo se constitui como forma de dominação dos outros sujeitos nas tramas.

Em *Linguagem e ideologia* (1998), José Luiz Fiorin primeiramente conceitua ideologia como um conjunto de ideias, de representações que justificam e explicam a ordem social, as condições de vida e as relações dos homens entre si, e depois amplia o conceito afirmando que ideologia é “uma visão de mundo, ou seja, um ponto de vista de uma classe social a respeito da realidade, a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a ordem social” (FIORIN, 1998, p. 29). A esse conceito ainda acrescenta que há tantas visões de mundo quantas forem as classes sociais, mas que, por ser determinada pelo

24 Conceito de Judith Butler, para quem a ideia de gênero é uma *performance* a qual o sujeito está submetido por força do condicionamento a regras que lhe cobram uma atuação social.

nível econômico, a ideologia dominante é a da classe dominante, a qual também produz o discurso dominante. Dessa forma, sendo o patriarcado o sistema que organiza as relações sociais, econômicas, políticas e simbólicas é natural, portanto, que em todas as instâncias sociais prevaleçam suas formas de instituir poder aos homens e de conduzir e orientar ações e dizeres. Nessa perspectiva, os discursos dos personagens de Freire e de Mirisola, bem como suas ações, reproduzem, na ficção, o que foi instituído pelo sistema patriarcal.

Em *Amar é crime* (2015), Freire apresenta personagens que são constantemente desvalorizados pelo corpo social, de modo que prostitutas, bêbados, assassinos, pedófilos, homossexuais e outros tantos socialmente desamparados assumem o protagonismo de suas tramas. São personagens estigmatizados que praticam e sofrem violências. O masculino dominante em Freire se realiza em intrigas que apresentam violências recorrentes na sociedade não ficcional, portanto facilmente identificadas pelo leitor. No conto “Luta armada”, o autor apresenta como enredo o assassinato da neta pelo avô e, no correr da narrativa, a insistência dos personagens secundários em saber o que motivou o idoso a cometer o crime:

– Por que o senhor matou sua neta?
O homem pendia para um lado da boca túmulo, os olhos nuvens. Miséria. Nunca irão entender.
Guerrilheiro é guerrilheiro até morrer. Era o lema. Eu lutei na Revolta dos Posseiros. – Morta, sem dó nem pena.
O velho estaria doido? Há de se pensar. Foram averiguar e nenhum mal aparente a neta fazia. Tipo: torturar o avô. Afogou a mocinha. Primeiro com as mãos, depois na bacia.
Quer nadar, desgraçada, nade você. Lutei na Guerra da Santa Dica, tive minhas barbas cortadas à força na ditadura. Talvez tenha sido isto. (FREIRE, 2015, p. 61).

No conto, em meio às indagações feitas pelos outros personagens ao idoso, o enunciado proferido e reiterado pelo avô revela um discurso militarista que igualmente indica seu aspecto viril e sua disposição à violência. Em *Discurso de ódio*, Judith Butler (2021) desenvolve seu pensamento concebendo o discurso de ódio não só como um ato de fala em sua função designativa ou expressiva, mas também como um ato performativo, vez que expressa a repetição do uso de um discurso socialmente estabelecido, assim tomado como efeito de normalidade. Assim, quando um sujeito profere um discurso de ódio, ele machuca e fere os outros sujeitos, porque “a injúria linguística parece resultar não apenas das palavras utilizadas para se dirigir a alguém mas também do próprio modo de endereçamento, um modo – uma disposição ou um posicionamento convencional – que interpela e constitui o sujeito” (BUTLER, 2021, p. 12-13). Nesse sentido, a repetição de sentenças como “Guerrilheiro é guerrilheiro até morrer”, “Eu lutei na Revolta dos Posseiros” e “Lutei na Guerra da Santa Dica” aponta a violência como princípio condutor das ações do idoso, pois referenciam e reproduzem enunciados que evocam conflito e agressividade. É, portanto, a forma de assinalar, pelo discurso, o que interpela e constitui o personagem como sujeito, conforme indicado por Butler (2021).

O conto de Freire revela quão próximo o avô está do militarismo. Espaço majoritariamente composto pelo masculino, a ordem militarista atua desde a Antiguidade, pauta-se pela hierarquia, reconhece a supremacia masculina e impõe obediência à

população civil sem se importar se viola ou não as liberdades individuais. Sobre isso, o pesquisador Ivan Jablonka (2021) observa que, até o fim do século XX, no Ocidente, a vida militar é a principal responsável pela iniciação dos jovens na masculinidade e que, depois de adquirida, ela é socializada em espaços exclusivamente masculinos. Assim como Jablonka, Welzer-Lang (2004) também verifica a existência de ambientes exclusivamente masculinos e acrescenta que, a exemplo da relação hierarquizada homem/mulher, os homens são estimulados a competir uns com os outros, a fim de demonstrar que são homens de verdade e conseguem privilégios entre si nesses espaços. Nessa perspectiva, o discurso militarista repetidamente proferido pelo personagem freireano demonstra não só a importância do militarismo como forma de realçar a virilidade, mas também a presença de um código hierárquico de poder que concede dominância ao masculino sobre o feminino. E mesmo sem considerar esse código de poder em nível consciente, o avô está condicionado à hegemonia masculina por determinação do contexto sociocultural há muito estabelecido, e é isso que o faz cometer o crime.

O título do conto é “Luta armada”, expressão que remete à resistência armada que atuava contra o regime opressor que governava o Brasil na ditadura militar. Entretanto, o assassinato cometido pelo avô revela que a narrativa freireana não faz distinção ideológica quanto a atitude do personagem masculino, pois ressalta o crime, colocando o personagem em posição igualitária, pelo discurso e atitude, aos que combatia. Assim, Freire mira a ação masculina independentemente da ideologia defendida por esse masculino e, mesmo o avô ainda relatando uma violência sofrida, pois teve as barbas cortadas à força na ditadura, tal revelação apenas reforça sua condição de macho viril, dado que o personagem não demonstra nenhuma fragilidade pelo que lhe acontecera. Antes, reconhece a violência sofrida e superada como um símbolo de vigor e de resistência que cabe somente aos homens, devendo, portanto, ser alardeada com orgulho.

A narrativa ainda destaca que não havia motivo para o assassinato da neta, uma vez que ela não torturava o avô e era a única “que se preocupava com ele” (FREIRE, 2015, p. 62), conforme atesta o testemunho de um personagem secundário da trama. Entretanto, o crime foi cometido e o motivo não evidenciado retrata uma realidade comum no Brasil e fora dele: a ausência de motivos para que mulheres sejam assassinadas por homens. E não que se precise de motivos para assassinar alguém, mas é pelo horror do ato que, sem qualquer justificativa, banaliza mais ainda a vida das mulheres. João Silvério Trevisan (2021) destaca que a violência não é prerrogativa apenas do masculino, mas que, geralmente, são os homens os protagonistas de ações violentas. Segundo o autor, a violência masculina se concretiza quando o ímpeto agressivo é percebido “como uma qualidade essencial da sua virilidade, ou seja, um sintoma que o ajuda a definir o conceito de ‘ser viril’, algo de difícil apreensão” (TREVISAN, 2021, p. 20). Assim, a inexistência de uma motivação para o cometimento do crime no conto reflete a disposição do idoso de assegurar sua virilidade diante de alguma insatisfação provocada pela neta, insatisfação essa não revelada no texto, mas constantemente evidenciada pelo discurso militarista produzido pelo avô.

Em Mirisola, o discurso dos personagens masculinos é dirigido preferencialmente ao feminino, mas adquire forma diferenciada por ser mais evidente e ofensivo devido à construção do enredo e ao arranjo que envolvem os personagens. No entanto, tais

protagonistas não apresentam violências que vão além da desqualificação do feminino, coisa que socialmente é muito bem aceita e praticada com naturalidade pelo personagem. Quando muito, os protagonistas aplicam “um corretivo” em suas companheiras de trama, para que elas não se “afastem da linha traçada” pelo sistema patriarcal: “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-boa (MIRISOLA, 2000, p. 17).

Diferentemente de Freire, Mirisola compõe as narrativas de *O herói devolvido* (2000) realçando apenas acontecimentos reminiscentes do protagonista, ou melhor, não destaca a estrutura social como causadora das ações dos personagens, antes cria uma conjuntura que envolve somente o protagonista e quem o acompanha na trama. Desse modo, todas as ações desenvolvidas pelos personagens de Mirisola são expostas em narrativas sem grandes acontecimentos impactantes, já que não há incidentes que podem trazer grandes danos físicos aos outros personagens, como o assassinato no texto de Freire. No conto “À guisa de orquídeas”, o protagonista rememora saudoso e aparentemente apaixonado, seus encontros com Marisete/Liane, uma prostituta que sumira de sua vida por ter se enamorado de um cliente:

Cadê minha putinha? O jeito dela de dona-de-casa “o que é que você vai inventar hoje?” – minhas havaianas particulares, a gente se lambia. Eu pagava, ela fazia negócios pelo telefone, tratava de sexo anal e da comissão do seu gigolô, mentia pra mim. A gillete enferrujada na saboneteira. Ou a felicidade das gônadas. À guisa de orquídeas, sempre. (MIRISOLA, 2000, p. 13).

[...]

O negócio dela era foder. O meu era pagar. No intervalo entre uma foda e a trepada seguinte, eu me sustentava de hambúrgueres felizes e das reminiscências da sacanagem anterior. E projetava, em meio a orquídeas e malabares, a próxima vez –tocava punhetas no crediário. Isto é, punhetas americanas, à perfeição. Ela usava gillete e creme de barbear... e se depilava na minha frente. Eu, ‘o pangaré’, discorria sobre as flores do mal e os labirintos do coração... Aí, ela caprichava na chupeta” (MIRISOLA, 2000, p.14).

Trabalhando com uma linguagem mais ácida que a de Freire e concedendo ao leitor uma aproximação maior da lógica masculina alusiva ao feminino, Mirisola apresenta em quase todos os contos de *O herói devolvido* (2000) narradores protagonistas masculinos que discorrem acerca de suas proezas sexuais. São homens brancos, cis-héteros, viris e financeiramente bem resolvidos, que via de regra se envolvem com prostitutas ou mulheres em situação econômica e culturalmente inversa a deles. Autênticos representantes do que o sistema patriarcal reservou para o masculino, não têm nenhum apreço pelo afetivo, pois demonstram interesse apenas pelo prazer que o corpo feminino pode lhe proporcionar e, mesmo quando se apresentam saudosos do feminino, como no conto analisado, é o desejo sexual que, subjacente, movimenta a falta no personagem: “Escafedeu-se. Fui procurar nos classificados de putaria e ela não estava. Nem Liane ou Evelyn, tampouco Samyra publicada às quintas-feiras. Nenhuma Giovanna trepou feito Marisete, de Xanxerê” (MIRISOLA, 2000, p. 15).

No conto de Mirisola, o protagonista explicita, sem vergonha nenhuma, seus momentos de intimidade com a personagem feminina. Entretanto, as referências que faz a

si diferem das que faz a Marisete. Enquanto denota à personagem feminina enunciados que rementem a sujeição, “[...] abria as pernas, e feito um réptil, me oferecia o cu” (MIRISOLA, 2000, p. 15), a descrição que faz de si é de pura potência e de desempenho sexual inigualável: “Que pauzão duro, pangaré!” (MIRISOLA, 2000, p. 13); “Que meu negócio era mesmo fazer o bandidão, sodomizá-la. [...] Quase sempre eu me corrigia por causa disso e implementava, em detrimento do profissionalismo daquele rabo, maior violência e corrupção às minhas estocadas” (MIRISOLA, 2000, p. 16). A descrição que o protagonista faz de si indica não só uma supervalorização da virilidade, mas também um axioma comum entre os homens: a de que todos gostam de fazer sexo e estão sempre prontos para uma relação sexual. Nessa perspectiva, não é de se espantar que a disfunção erétil seja um dos maiores horrores para os homens, notadamente os brasileiros, conforme observa Trevisan (2021):

De resto, a partir de relatos em consultórios médicos e psicoterapêuticos, constata-se que os homens em geral têm dificuldade para admitir problemas com ereção peniana – temerosos do estigma de “ser brocha”. Em 2018, uma pesquisa da Sociedade Brasileira de Urologia constatou que os homens brasileiros temiam mais ficar impotentes do que ser traídos pelas parceiras, perder o emprego ou ser assaltados – sendo o câncer o único temor que suplantara a disfunção erétil. (TREVISAN, 2021, p. 92).

Assim, não à toa o personagem de Mirisola descreve minuciosamente suas façanhas sexuais com sua companheira de trama. Em verdade, mais que explicitar sua intimidade, a atitude do protagonista revela uma descrição acerca de seu desempenho sexual, sustentada por um discurso que serve apenas para comprovar sua virilidade, constantemente por ele alardeada mediante um desejo insaciável por sexo.

Além da disfunção erétil, o universo masculino também é frequentemente assombrado pelo fantasma da traição. Em um dado momento da narrativa, o protagonista de Mirisola revela que Marisete se apaixonou por um cliente e por isso sumira de sua vida. Em virtude disso, desqualifica o “rival” e lhe atribui termos depreciativos:

Não tive saco para ouvir o resto da história. Fiquei mortalmente contrariado e fudido de inveja. “O cliente”. Ou o **sacana** pelo qual Marisete havia se apaixonado... um gosto abominável de pau por tabela engolido e misturado com bÍlis, traição à Lindomar Castilho. Eu não era cafetão. Eu nunca tive talento pressas coisas, nem gigolô – apenas um apaixonado. O maior problema eram as confissões: **ela gostava do cara, eu não podia aceitar.**

[...]

– E daí, Pimpinella?

– Meu nome é Liane.

– Para mim ele é **rufião!**

– Eu gosto dele! Não tem essa de rufião... tá viajando? (MIRISOLA, 2000, p. 17, grifo meu).

As depreciações feitas ao homem por quem Marisete se apaixonara demonstram a incapacidade do protagonista em lidar com a rejeição, reforçada no texto pelo enunciado “ela gostava do cara, eu não podia aceitar” (MIRISOLA, 2000, p. 17). Aparentemente, o ofício de Marisete não inspirava nenhum desgosto ou ameaça para o protagonista, vez que não impedia os encontros dos dois: “Eu pagava, ela fazia negócios pelo telefone, tratava de

sexo anal e da comissão do seu gigolô, mentia pra mim” (MIRISOLA, 2000, p. 13). Entretanto, não aceita que a personagem feminina tenha se apaixonado por outro homem, melhor, não aceita ter sido preterido em benefício de outro homem e, mesmo sem citar a palavra “traição”, é esse o sentimento que o invade, sinalizado algumas vezes no texto por declarações que aludem ao verbo mentir: “mentia pra mim” (MIRISOLA, 2000, p. 13), “Ela mentia pra mim” (MIRISOLA, 2000, p. 16) e ainda no enunciado “[...] embora continuasse acreditando vertiginosamente nas mentiras dela” (MIRISOLA, 2000, p.16). A falta de interesse do protagonista em saber o conteúdo e o porquê das mentiras de Marisete revela não só sua certeza de que jamais seria abandonado por ela, como também seu descuido com o outro, ou seja, sua incapacidade de perceber um sujeito além de si. O excesso de autoconfiança do protagonista ocultou de suas vistas o desejo da personagem feminina por outro homem, tanto que não há no texto nenhuma referência quanto ao conteúdo das mentiras. Descuidar-se das mentiras da personagem feminina custou caro para ele, não pela perda do objeto amado, mas porque o obrigou a reconhecer sua falta de domínio sobre o que acreditava ser seu.

Em uma sociedade organizada pelas normas patriarcais, a infidelidade feminina simboliza muito mais do que a perda do objeto amoroso para o masculino, porque atinge sua honra, princípio valoroso que sustenta sua virilidade. Segundo Eronides Câmara de Araújo (2011), a traição representa não só a invasão dos domínios de um homem por outro, mas também “a fragmentação dos valores de sua honra, pelos quais, asseguravam-lhe exercer um tipo de masculinidade que lhe garantia usufruir dos códigos de dominação” (ARAÚJO, 2011, p.110), ou seja, em jogo, o receio masculino de perder o domínio do que considera propriedade sua. Eis o motivo que abala o protagonista de Mirisola e o leva a desqualificar o homem por quem Marisete se apaixonara. Atribuir ao adversário os termos chulos “sacana” e “rufião” equivale a uma compensação para seu ego, um narcísico consolo para sua virilidade arranhada (por uma prostituta).

Apesar de assumir que sente falta de Marisete, não é possível afirmar que o protagonista nutra afeto por ela, nem mesmo quando afirma que teve “ímpetos de sustentá-la” (MIRISOLA, 2000, p. 16) ou quando relata “A gente tava começando a beijar²⁵” (MIRISOLA, 2000, p. 15). Conforme Fiorin (1998), não há ineditismo num discurso em virtude de (ele) ser determinado por formações ideológicas que reproduzem inconscientemente os dizeres de um determinado grupo social. Isso significa que, quando operado por um enunciador, o discurso traz em si as tradições culturais da sociedade em que o sujeito está inserido. Assim, quando se coloca em pauta uma possível afetividade do protagonista de Mirisola por Marisete, a resposta positiva não se sustenta, porque o próprio discurso do personagem o trai, e o que fica é a reprodução da misoginia que o sistema patriarcal reserva ao feminino: “Cadê minha putinha?” (MIRISOLA, 2000, p. 13); “O negócio dela era foder. O meu era pagar” (MIRISOLA, 2000, p. 14); “Eu era feliz. Ela me dava o cu” (MIRISOLA, 2000, p. 18). Em verdade, o protagonista somente se interessa pelo prazer que o corpo feminino de Marisete pode lhe proporcionar, pois apresenta, em todo o texto, um discurso ofensivo que não se direciona apenas à essa personagem, mas a todo o feminino, tanto que qualquer outra personagem feminina acrescentada à trama

25 Ação popularmente difundida como incomum entre prostitutas e clientes, por denotar afetividade ou envolvimento.

receberia igual tratamento. Não há, portanto, consistência entre o discurso do protagonista e o afeto que ele tenta demonstrar por Marisete. E nem poderia, porque o moço é branco, cis-hétero, tem apreço pela virilidade e reside em um país cuja cultura se organiza nos moldes do sistema patriarcal.

Considerações finais

Os personagens masculinos de Marcelino Freire e de Marcelo Mirisola, aqui evidenciados, reproduzem comportamentos e discursos construídos que legitimam a hegemonia masculina. Nos contos selecionados, esses personagens se expõem como sujeitos másculos, autoritários e viris que, por meio de um discurso falocêntrico, reforçam o quanto são refratários ao feminino, o qual surge como elemento que tensiona os personagens masculinos e os desequilibra, pois a um impulsiona a cometer um crime, e ao outro, a sentir inveja e ciúme.

Em ambos os textos, o masculino representado segue inteiramente a conduta orientada pelo sistema patriarcal, pois são agressivos, violentos e dominantes. Em Freire, o personagem empreende um discurso militarista como forma de demonstrar poder e virilidade e adorna esses atributos com o assassinato que comete. É interessante observar que a literatura de Freire não apresenta protagonismos preferenciais, ou seja, é comum em outros textos freireanos a presença de protagonistas femininos, LGBTQs, idosos e outros tipos que não performatizam o masculino hegemônico. Entretanto, são vários os contos que apresentam uma violência acentuada a qual, muitas vezes, culmina em morte geralmente do feminino, praticada por um personagem masculino. O ecletismo literário de Freire confere a sua obra uma aproximação maior da realidade que quer representar.

Em Mirisola, o personagem masculino não deixa dúvida quanto a hegemonia de sua masculinidade. Por meio de um discurso extremamente ácido, viril, egoico e carregado de termos chulos, o protagonista constrói e apresenta seu universo particular, que inclui a exposição de suas proezas sexuais e a desqualificação do feminino ou de qualquer outra coisa que lhe dificulte a satisfação. Tal qual como ocorre fora da ficção, o personagem masculino de Mirisola apresenta sinais de crise quando se sente ameaçado, principalmente, se essa ameaça vier de um semelhante igualmente viril, cobiçoso da posse de seu maior bem, a mulher que lhe proporciona prazer.

Nos contos analisados, as personagens femininas são relegadas ao silêncio, tendo suas presenças marcadas apenas pela voz masculina, que lhes suspende o direito de subjetivar sua autonomia. Com isso, o leitor fica impossibilitado de saber o que pensam, do que gostam, o que desejam, o que lhes causa desconforto, que discurso usariam nas situações que as envolvem nos textos. No conto de Freire, as conjecturas criadas pelo narrador ensaiam possíveis enunciados da personagem feminina, numa tentativa de apenas explicar o que poderia ter motivado o idoso a assassiná-la. Em Mirisola, Marisete tem sua intimidade exposta como mostra de mercadoria somente para ostentar a virilidade do protagonista que, muito “macho”, não compreendia sua recusa, já que “fodiam legal” ou o suficiente para que a personagem não o abandonasse. Afinal, o que mais poderia querer Marisete além disso? Ninguém sabe. Nem ele.

Referências

ARAÚJO, E. C. de. **Fazer de algumas passagens, quadros, e quem sabe um dia, você possa assinar**: homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor. Orientador: Anderson Moebus Retondar. 2011. 295 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2011.

BUTLER, J. **Discurso de ódio**: uma política do performativo. Tradução Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

CONNELL, R. W. **Masculinidades**. México: Universidad autónoma de México, 2003.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. 6.ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

FREIRE, M. **Amar é crime**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

JABLONKA, I. **Homens justos**: do patriarcado às novas masculinidades. Tradução Julia da Rosa Simões. São Paulo: Todavia, 2021.

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

TREVISAN, J. S. **Seis balas num buraco só**: a crise do masculino. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

WELZER-LANG, D. “Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo”. In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004.

Literatura e pornografia em José Alcides Pinto

Leonardo Prudêncio²⁶

Introdução

José Alcides Pinto (1923-2008) foi um escritor cearense, natural de São Francisco do Estreito, distrito de Santana do Acaraú, que teve um forte envolvimento com as principais tendências literárias do século passado. Ele foi pioneiro do Concretismo no Ceará além de ter escrito a trilogia fantástica mais conhecida de nosso estado que é *Trilogia da Maldição* (1999), composta pelos romances *O dragão*, *Os Verdes abutres da colina* e *João Pinto de Maria: a biografia de um louco*, é dele, também, a primeira publicação de inteiro teor erótico da literatura cearense o *Relicário pornô* (1984), esse pioneirismo já fora atestado por nós no artigo “José Alcides Pinto & memes: the zueira never ends” (PRUDÊNCIO, 2021).

Ele trabalhou a temática de Eros, de forma intensa, em pelo menos três obras *Entre o sexo a loucura a morte* (1968), *Relicário pornô* (1984) e *A divina relação do corpo* (2003), a fim de compreender como o autor trabalhou a estética pornográfica na poesia o estudioso José Alberto Ponciano Filho (2021, p. 123) comenta o seguinte:

Zé Alcides mistura o sublime e o vulgar, profana com elementos sagrados, dá valor ao que não presta, torna central o que geralmente é marginal, escandaloso e contingente. Além disso, a imagem do corpo clássico é desfeita, pois JAP valoriza o corpo em sua ambivalência, não acabado. Há presença de uma desagregação corporal. Ademais, há uma valoração pelo baixo corporal, pois como bem sabemos, é comum, em textos literários cujo discursos são carnavalizados, enfatizarem as partes do corpo em que ele é aberto ao exterior.

Além de apresentar uma leitura carnalizada da obra *Relicário pornô* (1984) enxergamos no comentário acima, e na leitura do livro, um viés pornô, pois tanto no livro de poemas quanto em sua ficção, há uma intenção de profanar tabus criados pelas religiões de matriz cristã, e conforme veremos adiante, é uma das características do texto pornô.

A sua obra já foi tema de vários estudos críticos (artigos, ensaios, crítica literária, dissertações e teses) e notamos que há uma vasta fortuna crítica em torno da estética do Fantástico, do Concretismo e do Realismo Mágico. Alguns chegaram a comentar o erotismo em sua literatura, talvez o mais conhecido destes trabalhos foi o escrito por Nelly Novaes Coelho (2001), mas ainda assim o referido trabalho acaba se voltando mais para os aspectos da ficção fantástica, que notamos ser a esfera temática de maior parte da sua fortuna crítica. A autora chega a citar uma provável ligação do esteta cearense com o “Manifesto da Arte Pornô” que surgiu na década de 1980, porém ela não aprofunda esse aspecto.

A sua escrita direta, satírica e libertina lhe rendeu a alcunha de “poeta maldito”, termo que lhe agradava bastante pois isso o colocava ao lado de poetas que eram de sua

26 Doutorando em Literatura comparada pela Universidade Federal do Ceará - UFC. E-mail: prudencioleo@hotmail.com

predileção, como Rumbaud e Baudelaire. Acreditamos que com essa pesquisa incentivamos mais textos em torno do autor pois, embora ele seja uma figura muito querida por todos, ainda há lacunas nos estudos de Literatura Cearense no que diz respeito ao texto pornográfico alcidiano.

Pornografia & literatura - considerações sobre o tema

Segundo Lynn Hunt (1999) a cultura pornográfica sempre existiu, porém a estética pornô é uma invenção ocidental. Na Europa Renascentista os artistas abordavam a temática do sexo como forma de chocar as autoridades política e religiosa, era também uma maneira de expressarem as suas críticas para aquele modelo de sociedade que viviam. Porém, entre o Renascimento e a Revolução Francesa esse estilo foi sendo moldado com características próprias, ganhando assim admiradores, artistas e consumidores. Nesse ínterim, obras de arte com esse teor eram confiscadas, algumas destruídas, e artistas eram presos. Hunty (1999, p. 13-14) continua:

Em termos linguísticos, os meados do século XIX foram cruciais. Em 1857, a palavra *pornografia* apareceu pela primeira vez no *Oxford English Dictionary*, e a maioria das suas variações - *pornógrafo* e *pornográfico* - datam do mesmo período. Esses verbetes surgiram na França um pouco antes. Segundo o *Trésor de la langue française*, a palavra *pornographe* apareceu primeiro em 1769, no tratado de Restif de la Bretonne intitulado *Le Pornographe*, aludindo a textos sobre prostituição, enquanto *pornographique*, *pornographe* e *pornographie*, no sentido de escritos ou imagens obscenos, datam de 1830 e 1840.

É necessário comentar a diferença estética entre uma obra pornô e outra que se propõe erótica. Podem parecer a mesma coisa, já que trabalham com a questão da sexualidade, porém se diferem, conforme Moraes e Lapeiz (1985, p.7-8):

Já a palavra erotismo surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, Deus do desejo sexual no sentido mais amplo. (...) Uma coisa é certa: seja pornografia ou erotismo, a característica essencial deste discurso é a sexualidade, e supõe-se que ele tenha uma certa capacidade afrodisíaca (ou ao menos pretenda tê-la), isto é, que excite os apetites ou paixões sexuais de seus “consumidores”.

Tanto o discurso erótico quanto o pornográfico trabalham a temática do sexo, porém há nuances que diferem um do outro. O texto erótico é mais contido e procura dar vazão a sedução do expectador, às vezes não tem necessariamente uma vontade sexual (por parte da voz lírica) porém essa escrita permeia vocábulos mais ligados a símbolos e metáforas. O texto pornográfico é escancarado e dá vazão a taras sexuais (sendo muitas dessas taras crimes em alguns países), nele o outro é tido apenas como coadjuvante, servindo unicamente para satisfazer o desejo da voz lírica, é um texto que privilegia vocábulos diretos, sem rodeios de linguagem e que não visa unicamente a sedução, mas excitar o espectador/leitor. Para alguns, a ideia de pornográfico foge da questão sexual, sendo vista como tudo o que perturba a moral e os bons costumes. Portanto, a literatura de

viés erótica procura dar vazão ao prazer a dois, a pornografia procura dar vazão ao prazer individual, pois:

O ritual da pornografia é de um tipo muito particular. Quando nos dispomos a assistir a um filme pornô, tomamos certo tempo e espaço, nos acomodamos, reservamos perto um lubrificante ou um vibrador, nos deixamos envolver pela situação. Em geral, não assistimos a pornografia se não houver tempo ou desejo de nos excitarmos (e nos darmos prazer), se o espaço não for adequado, se houver previsão de uma ligação de trabalho. A pornografia, então, requer um compromisso e uma vontade de se deixar afetar. (GUZZETTI; LAPORTE, 2021, p. 5-6)

Para Dominique (2010,p 16) trata-se de um discurso estético que trabalha os recursos visuais, sendo comum o uso de ilustrações e fotografias, além de trabalhar no limite da paródia e do uso da sátira, pois:

Analisar a literatura pornográfica é, inevitavelmente, distingui-la de outras práticas semióticas que também podem derivar do pornográfico (gravuras, desenhos, fotos, filmes, revistas, espetáculos...), apesar de essas diversas práticas serem regularmente associadas: as obras pornográficas são frequentemente ilustradas, e o próprio mercado alimentou constantemente os amantes dos textos e os amantes de imagens. Isso vai além da mera complementaridade: os “quadros” de atividades sexuais representados nas narrativas pornográficas estão calcados nos códigos de representação da imagem em um momento dado. Até muito recentemente, o texto era da ordem do fluxo, enquanto a imagem era estática; mas com o desenvolvimento do cinema, depois dos videocassetes e dos dvds, por fim, da internet tornou-se, por sua vez, fluxo narrativo, baralhando a hierarquia entre texto e imagem.

Portanto, vários códigos sógnicos transitam em um texto dessa natureza sendo, portanto, um código linguístico que se aproxima bastante da ideia de carnavalização defendida por Bakhtin (2010), pois o riso e a sátira permeiam boa parte das produções de estro pornô.

No entanto, existe uma longa discussão sobre a arte pornô ser uma sublitteratura ou não. Sobre esse assunto, Susan Sontag (2015) afirma que, separando a doença psíquica ligada a pornografia da arte pornográfica, encontraremos produções artísticas que nos legaram obras-primas, dentre esses exemplos ela cita *A história do olho*, de Georges Bataille e *A história de Ó*, de Pauline Réage. Ambas publicadas no século XX, nesse mesmo período aparece uma figura literária no Rio de Janeiro, oriunda do Ceará, chamada José Alcides Pinto que começa a publicar alguns livros que começavam a fugir da temática demoníaca que ele havia escrito no início dos anos 1960.

A pornô-poética de José Alcides Pinto

A nosso ver, o romance *Entre o sexo: a loucura a morte* (1968) serviu como um experimento narrativo contendo as principais temáticas trabalhadas pelo autor cearense. Ele foi escrito durante o período em que o autor residiu em uma clínica psiquiátrica no Rio de Janeiro sob o pretexto de estar fazendo um laboratório para a escrita de uma obra

literária, dessa experiência surgiu também o *Criador de demônios*, única novela do autor. Como dissemos, o romance foi produzido durante a estadia do poeta numa clínica do Rio de Janeiro, em depoimento colhido por Márcio Catunda (s/d, p. 49-50), registrada no livro *A trilha dos eleitos vol. 1*, Zé Alcides confia o seguinte:

Durante sua estada no Rio criou parte importante de sua obra. Realizou curiosa experiência literária, quando residiu algum tempo numa clínica psiquiátrica. Foi morar no manicômio de livre e espontânea vontade, segundo me assegurou. Essa proeza, por inverossímil que pareça, começou quando resolveu escrever um artigo sobre um livro do Dr. Neves Manta, psiquiatra que o convidou para fazer uma pesquisa na Clínica de Repouso que dirigia, em Petrópolis. Ali José Alcides escreveu *O Criador de Demônios* e *Entre o Sexo: a Loucura/a Morte*. Seu método de trabalho era a observação criteriosa do comportamento dos loucos. Anotava-lhes a conduta discretamente, porque eram furiosos. Envolvido no clima do manicômio, confessou que os loucos tomaram conta dos seus sentidos, mas o final foi feliz. Mostrou os originais ao Dr. Neves Manta e este lhe arranhou um editor. Mas ficou com os loucos na cabeça durante muito tempo. Escreveu os livros, fez a pesquisa e aproveitou para fazer também um tratamento. Na clínica, encontrou loucos geniais, como a pintora Mausie, que o amou intensamente, antes de suicidar-se. *Entre o Sexo: a Loucura/a Morte* foi interdito pela ditadura militar. Depois de alguns anos voltou à clínica, para continuar escrevendo outros livros e tentar melhorar o juízo. “Traçei minha órbita como um astro, minha musa é minha via crucis, minha salvação. Escrevi tanto que perdi a conta, mas pelo menos guardo de memória ao todo 95 títulos.”

Nesse romance, o erótico entra em cena toda vez que a personagem Mausie aparece e, conforme lemos no depoimento acima, ela de fato existiu e foi uma das paixões que o poeta vivenciou durante a escrita da trama de *Entre o sexo a loucura a morte*. O trecho seguinte nos apresenta uma dessas cenas eróticas (PINTO, 1968, p. 26):

mas era só tocar-lhe os seios e ela se transfigurava. Era preciso evitar esse encontro mágico, mas era difícil para mim, porque nem mesmo Eva possuía seios de peitos tão bonitos e quentes e rosados e todo encaroçadinhos nos bicos descobertos. E meu pênis estava sempre ereto e eu senti o orgasmo chegar até a boca.

Notamos nesse e em outros trechos que o uso de descrições visuais criando um clima sensorial no leitor, além de se utilizar de uma linguagem formal, com relação ao nome da genitália masculina, porém, conforme avançamos na leitura do romance a linguagem vai alternando entre o coloquial e o formal. A estrutura textual é composta por capítulos curtos com parágrafo único e extenso, e geralmente José Alcides Pinto vai se utilizando do fluxo de consciência ao longo da narrativa e isso torna a leitura às vezes difícil para um leitor não acostumado com este recurso literário.

Tais experimentações mesclada com linguagem popular, cenas de sexo e uma sutil alusão ao amor lésbico entre duas personagens, colocaram *Entre o sexo a loucura a morte*

na mira dos militares²⁷. Anos após publicação deste romance, Alcides Pinto (1976, p. 75 e 76) publicou um ensaio sobre a comunicação erótica:

Apresentamos uma lista dos vários aspectos que tomou o erotismo no curso da História:

- O erotismo religioso ou pagão, nos cultos de Baco e Dionísio, passando pelos pagodes romanos;
- O erotismo místico (contemplativo) dos santos e videntes, como Santo Antão, São Francisco de Assis, Santo Antão, Santa Teresinha e outros ascetas, na maceração do corpo e jejuns, a fim de matar os desejos acesos na carne;
- O erotismo diabólico dos mágicos, adivinhões e feiticeiros de toda casta, na prática do mal;
- O erotismo artístico dos pintores da Idade Média e Renascentistas, principalmente Miguel Angelo, Botticelli, Renoir etc.;
- O erotismo expressional na pintura, na dança, no canto, na música, no teatro etc.;
- O erotismo recreativo nas fotonovelas, revistas e fitas magnéticas proibidas, calendários etc.;
- O erotismo comercial na propaganda, cartazes, marcas de produtos de consumo, etiquetas etc.;
- O erotismo natural na estrutura dos frutos, 'cores, no perfume dos campos, nos gemidos das águas, no gorjear dos pássaros, no viajar das nuvens, no fulgor do ocaso, no luzeiro dos astros, no ardor do arco-íris etc.;
- O erotismo instintivo na voz dos felinos, no grasnar estérico dos patos, no olhar selvagem e escuso das fêmeas vadias etc.

Portanto, o autor tinha consciência estética sobre o assunto. As demais publicações analisadas neste estudo, *Relicário pornô* e *A divina relação do corpo*, sucedem o referido ensaio. O romance *Entre o sexo a loucura a morte* se trata de uma obra que funcionou como um divisor de águas, tanto na sua feitura estética quanto na feitura temática.

O ponto de virada para a escrita pornográfica alcidiana ocorreu com a publicação do volume de poemas *Relicário pornô* (1984) que nas primeiras edições trazia o sugestivo subtítulo *proibido aos castos*²⁸. Nesse livro, segundo Coelho (2001), o poeta satânico-místico dá lugar ao poeta vulgar-pornô, é nesse livro que o embate sagrado/profano começa a tomar conta da escritura alcidiana. Ainda Coelho (2001, p. 18):

Lembremos que, no início dos anos 80, surge no Rio de Janeiro o Movimento Arte Pornô (com passeata pelo topless literário, manifestos, polêmicas, etc.), - uma das manifestações marginais e espetaculares da “política do corpo” ou do “culto do corpo” que é uma das marcas do nosso tempo e onipresença avassalante em todos os meios de comunicação que, hoje, nos governam, de manhã à noite. Embora de curta duração, o Movimento Arte Pornô marcou presença através de umas poucas

27 Durante a leitura do referido romance percebemos que as palavras, ditas de baixo calão, e as cenas de sexo às vezes aparecem grifadas ou faltando letras, indicando que a obra sofreu censura por parte dos militares.

28 Conforme a edição utilizada para este trabalho, o autor pretendia lançar uma “Tetralogia Erótica” cujos títulos de cada livro seriam: *Relicário pornô*; *O Reino das Bucetas Encantadas*; *Bote a Boquinha aqui e Mulher se mija à-toa*, porém não sabemos por qual motivo a ideia não foi adiante. Curiosamente, anos depois, a escritora paulista Hilda Hilst (2014) lançaria, também, uma proposta de “Tetralogia Erótica”, composta pelos livros *O caderno rosa de Lori Lamby*; *Contos de escárnio - textos grotescos*; *Cartas de um sedutor e Bufôlicas*, a autora chama essa tetralogia de *Pornô chic*, diferentemente de José Alcides Pinto, as obras que Hilst planejou foram publicadas, enquanto que ele parou o projeto na sua primeira publicação.

revistas alternativas (“Quem é da nossa gang não tem medo”; “Gang”, etc.) e antologias com poemas e manifestos (*Antologia do Poeta Pornô*, RJ, 1981 e *Antologia Arte Pornô*, RJ, 1984).

O contexto histórico-literário reafirma o que havíamos dito no início deste trabalho, de que José Alcides Pinto foi o pioneiro de nosso estado na literatura pornográfica. Isso demonstra, mais uma vez, o quanto o autor era antenado com a estética de seu tempo. É nessa ambientação histórica que ele publica o *Relicário Pornô*, que foi recebido com críticas depreciativas por parte de alguns leitores. Sobre essa poética pornô o depoimento de Eduardo Kac (2013, p. 33), que era um dos fundadores, nos diz:

A Poesia Pornô distinguia-se claramente de seus antecessores históricos pelo fato de que seu objetivo não era escrever poemas que descrevessem o ato sexual, dirigissem invectivas a destinatários incautos ou excitassem o leitor. Para causar impacto, a poesia obscena tradicional dependia das convenções sociais que discriminavam entre uma linguagem publicamente aceitável e uma proibida. A poesia fescenina não desafiava a noção de obsceno; em vez disso, originou-se nela e reforçava sua dissociação do discurso cortês. Na época do Movimento de Arte Pornô, críticos pudicos e detratores apressaram-se em sugerir que a poesia pornográfica vinha de uma longa tradição; em última análise, o que esse amplo gesto de desdém revelava de fato era sua incapacidade de apreender a especificidade do novo Movimento. O que precisa ser dito é que essa estratégia retórica (isto é, a busca por precedentes históricos na tentativa de invalidar a radicalidade da obra contemporânea) está longe de ser, ela mesma, nova. Ela já fora denunciada por Nietzsche, que escreveu em *O Crepúsculo dos ídolos* (1895): “O historiador olha para o passado; no fim crê também no passado”.

Lembrando Monteiro (1979) o tema do sexo sempre esteve presente na obra alcidiana, contudo o que defendemos em nosso texto é que a faceta luxúrica alcidiana aparece com mais presença estético-temática a partir do volume *Relicário Pornô*. O que víamos, anteriormente, era a loucura e a morte atrelados ao sexo, essa questão da loucura é retomada, ainda que de forma sutil, no romance *A divina relação do corpo*.

Pardal (1999, p. 9) diz que “o sexo, na obra deste autor, sempre está ligado a fatores que subvertem uma ordem normal de instinto” e quando nos deparamos com a leitura de sua escrita pornô observamos uma quebra com os tabus impostos pelo moralismo cristão. O referido *Relicário*, tido como vulgar na visão dos moralistas, utiliza-se de termos chulos ao falar das genitálias e com uma linguagem sensorial-imagética em sua composição. Francijési Francisco Firmino (2012, p. 214) comenta a poética pornô alcidiana ao dizer:

A grande repercussão e polêmica geradas pelo texto, mesclado de fotografias, desenhos e esculturas de vaginas e pênis, além de cenas de sexo; a linguagem tida por chula fez o autor em alguns artigos de jornais se defender de acusações com tom moralista, ao mesmo tempo em que também foi ardorosamente defendido por parte dos literatos membros do Clã. As discussões suscitadas pelo livro produzem a necessidade de acusar o falso moralismo pequeno-burguês.

E foi com essa publicação que a crítica passou a olhar o viés pornô-erótico de livros anteriores, conforme Firmino (2012). Mas voltando ao *Relicário*, percebemos em vários poemas o uso da sátira, da musicalidade, da mescla de linguagens (fotografia, poemas,

colagens, etc) e algum resquício de sua fase concretista. Há várias intertextualidades com textos como a Bíblia Sagrada, Mitologia Grega, Cantigas de roda, Canções de escárnio, Arthur Rimbaud, Gregório de Matos, Marquês de Sade, Mário Gomes, Manuel du Bocage, Camões, Vinicius de Moraes. Este último é referência direta para o poema abaixo (PINTO, 1984, p. 76):

MULHER NA PRAIA

Minha mão passeia no teu útero.
Sinto o orgasmo explodir na garganta:
a moça me disse que a bundinha dela é um chuchu
e a bucetinha um pedaço do céu.

Não sei o que fazer com tanta luxúria
Acumulada nos meus olhos:
na pelo do rosto e nos testículos.
O esperma vasa dos meus peitos
como o leite do ubre das cabras.

As mulheres me instigam
De braços na praia tomando sol:
que show de bundas voltadas para o alto,
que éguas boas de se cavalgar.

O ambiente erótico trabalhado pelo poeta carioca Vinicius de Moraes no “Soneto da mulher ao sol” ressurge no poema alcidiano de forma profana e com uma linguagem mais desnudada e sem simbolismos poéticos. O texto alcidiano é enxuto e direto, fazendo um contraponto ao soneto escrito por Moraes (2017, p. 155) que podemos ler logo abaixo:

SONETO DA MULHER AO SOL

Uma mulher ao sol - eis todo o meu desejo
Vinda do sal do mar, nua, os braços em cruz
A flor dos lábios entreaberta para o beijo
A pele a fulgar todo o pólen da luz.

Uma linda mulher com os seios em repouso
Nua e quente de sol - eis tudo o que eu preciso
O ventre terso, o pêlo úmido, e um sorriso
À flor dos lábios entreabertos para o gozo.

Uma mulher ao sol sobre quem me debruce
Em quem beba e a quem morda e com quem me lamente
E que ao se submeter se enfureça e soluce

E tente me expelir, e ao me sentir ausente
Me busque novamente - e se deixa a dormir
Quando, pacificado, eu tiver de partir...

O poema “Mulher na praia” entra em contato com a esfera/fama que José Alcides Pinto carregava enquanto “poeta maldito”, pois quando o confrontamos com o “Soneto da mulher ao sol”, a qual ele faz referência, notamos a preferência por imagens/palavras ligadas ao coloquial e da utilização de termos pornô, como “bucetinha” e “éguaas boas de se cavalgar”, há também trecho que o aproxima da esfera surrealista que é “O esperma vasa dos meus peitos/como o leite do ubre das cabras.”

Ainda sobre a performance da voz lírica em “Mulher na praia”, notamos ali a luxúria do flâneur-poeta, não importando se havia ou não desejo por parte da figura feminina apreciada. Segundo Maingueneau (2010) o discurso pornô é egoísta e só se importa com a sua própria satisfação sexual, portanto se trata de uma voz lírica voltada à si, de tom narcisista.

Pouco depois vem a lume o romance *A divina relação do corpo*, que tem como protagonista o sedutor chamado José, numa performance que nos lembra a figura clássica de Don Juan, personagem clássico de uma peça teatral escrita por Molière (2009). Algumas características, entre José e Don Juan, são curiosas: a inicial de ambos é a letra J; eles levam uma vida mundana; não tem afetos a nenhum tipo de religiosidade; espírito libertino; e no final das narrativas ambos foram punidos devido aos seus impulsos carnaís. Essas referências/paródias a outros textos é uma das características do discurso pornô, conforme Maingueneau (2010), aliás o título do livro de José Alcides Pinto trás ecos do famoso poema *A divina comédia humana* de Dante Alighieri.

Lemos em *A divina relação do corpo* que José é escritor e está escrevendo um romance, além de estar passando dificuldades financeiras e que já “fizera amor com mais de quatrocentas mulheres, ao atingir seus cinquenta anos de idade” (PINTO, 2003, p. 57). O livro é dividido em cinco partes sendo elas: 1ª Camila, 2ª Irma; 3ª Júlia; 4ª Outras mulheres e 5ª A punição. Como este texto é um artigo, e há uma limitação de páginas, iremos abordar apenas a primeira parte da obra cujo título é também o da personagem-musa principal: Camila. Assim ela é apresentada ao leitor (PINTO, 2003, p 13):

Estava mergulhado nessas reflexões quando Camila apareceu diante de seus olhos. Vestia blusa amarela, estampada, e saia azul celeste, muito fina, que facilmente se via o absorvente que ela usava sob a calcinha vermelha com legendas pornográficas em francês. As pernas longas e macias sustentavam com firmeza a armação dos quadris redondos como dois frutos geminados. Os seios cobertos por um pêlo rutilante extasiavam os olhos de José. Embora conhecesse muito bem a pele de seu corpo, toda vez que ela se desnudava, sentia-se tomado por um tremor sobrenatural.

Mais adiante nos é dito que ela tinha um namorado e cursava medicina. A narrativa se volta depois ao relacionamento bígamo entre José, Camila e sua tia Madalena, que demonstra ter um relacionamento aberto e amoroso com a própria sobrinha. Madalena começa a ter desejos eróticos por José logo após Camila lhe informar que “tudo nele cheira a sexo, orgasmo, urina fresca e aquilo que a gente não sabe explicar”, mais adiante ela se referirá a ele como um “ganhão selvagem” e “touro reprodutor” (PINTO, 2003, p. 32, 34).

Mas não nos é dito o que aconteceu com o namorado de Camila e por quais motivos ela mudou repentinamente de ideia a respeito do seu relacionamento com José, Camila parece facilmente largar tudo em nome de uma relação tríplice dividida com sua tia. Essas e outras questões são deixadas de lado no livro, ou seja, não há um aprofundamento nos personagens, até mesmo José, que é o protagonista, a sua história pessoal é pouco esquadrihada no percurso narrativo. Sobre a formatação de personagens de obras pornográficas, recorreremos ao que diz Maingueneau (2010, p. 62)

Os personagens são submetidos a restrições da mesma ordem. Para além da diversidade dos tempos, dos lugares, das experiências individuais, das pertinências sociais, eles são apreendidos exclusivamente como seres desejantes. Sua “psicologia” está subordinada a esse único aspecto, condição *sine qua non* da existência das cenas. Isso não significa que todos os personagens são idênticos, mas que suas diferenças devem se manter na superfície. As únicas propriedades que interessam são aquelas que têm alguma incidência sobre o funcionamento da cena: ser homem ou mulher, alto ou baixo, ter tal órgão com tal conformação, ter essa ou aquela preferência nas artes sexuais, etc.

Essas formatações estéticas de personagens são comentadas por Sontag (2015) pois ela diz que o nivelamento superficial das personagens desses enredos é algo característico dessas literaturas. Isso também porque é um romance destinado às massas, com intuito fortemente comercial e que falta nessas narrativas uma sequência lógica do começo-meio-e-fim, que é uma característica básica de qualquer texto:

o texto pornográfico não é capaz de evidenciar nenhum cuidado com seu meio de expressão enquanto tal (a preocupação da literatura), uma vez que o propósito da pornografia é inspirar uma série de fantasias não-verbais em que a linguagem desempenha um papel secundário, meramente instrumental. A última e mais importante alegação defende que o tema da literatura é a relação dos seres humanos uns com os outros, seus complexos sentimentos e emoções; a pornografia, em contraste, desdenha as pessoas plenamente formadas (a psicologia e o retrato social), é desatenta à questão dos motivos e de sua credibilidade, e narra apenas as transações infatigáveis e imotivadas de órgãos despersonalizados. (SONTAG, 2015, n.p.)

O que percebemos ao avançar das páginas é o não-aprofundamento das mulheres que aparecem ao longo dos capítulos, o que reforça tanto o que foi dito por Sontag (2015), quanto por Maingueneau (2010). No último capítulo, de *A divina relação do corpo*, lemos que Camila, após a morte de Madalena, tornou-se uma mulher essencialmente doméstica. Assumiu, por vez, o papel de dona de casa. Passava a manhã na cozinha, e a tarde lavando e passando” (PINTO, 2003, p. 133), ou seja, ela trocou o namorado e o curso de medicina para viver com o escritor nos seus últimos dias de vida, mas em nenhum momento essas questões são aprofundadas, pois, conforme estudamos, o que consta mesmo nessas narrativas pornográficas é o desempenho sexual de cada personagem apresentado.

Conclusões

Quando José Alcides Pinto enveredou na escrita pornô, nos anos 1980, conforme Coelho (2001) foi uma forma que ele encontrou para renovar a sua poética, antes enfileirada pela temática do fantástico e do demoníaco. Com a escrita de *Relicário pornô* ele conseguiu, dessa forma, renovar o seu discurso ficcional por optar por uma interface explícita e mais ligada à linguagem coloquial.

Conforme afirma Oliveira (2020) a obra do escritor cearense é caleidoscópica, pois ela trilha por diversas ramificações temáticas e textuais sem perder o tino de literato. José Alcides Pinto produziu textos nos gêneros poesia, conto, romance, teatro, ensaio, crítica literária, jornalístico, crônica e miscelâneas, tendo obtido ótimos resultados em todas as empreitadas. Suas temáticas abrangem a crítica social, política, regional, fantástica, terror, erótica, pornográfica, demoníaca e sacra. Foi pioneiro do Movimento Concretista no estado do Ceará e também foi o primeiro a produzir um livro essencialmente pornográfico nas terras de Alencar.

A sua fase pornô é uma das mais prolíficas, somente o *Relicário pornô* já conta com oito edições, ficando atrás apenas do romance *Os verdes abutres da colina* que, sem dúvidas, é a sua obra mais popular, com nove edições. Estudar a sua produção nos ajuda a entender como certas temáticas artísticas chegaram ao nosso estado. A sua literatura merece ser sempre festejada por todos nós.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: O contexto de François Rabelais. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

CATUNDA, Márcio. **Na trilha dos eleitos - vol. 1**. Disponível em: http://marciocatunda.com.br/livros/Marcio_Catunda-Na_Trilha_dos_Eleitos_Vol._%20I.pdf Acesso em: 17 abril de 2022.

COELHO, Nelly Novaes. **Erotismo, maldição e misticismo em José Alcides Pinto**. Fortaleza: Imprensa universitária, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola editorial, 2010.

MOLIÈRE. **Don Juan ou o convidado de pedra**. São Paulo: Hedra, 2009.

FILHO, José Alberto Ponciano. **A cultura popular cearense em Os Verdes Abutres da Colina: uma análise dialógica do discurso carnavalizado no romance de José Alcides Pinto**. 2021. 214 f. Dissertação (MESTRADO ACADÊMICO) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Programa de Pós-graduação Em Linguística Aplicada - Mestrado Acadêmico, Fortaleza, 2021. Disponível em: http://www.uece.br/posla/wp-content/uploads/sites/53/2021/04/DISSERTA%C3%87%C3%83O_JOS%C3%89-ALBERTO-PONCIANO-FILHO.pdf Acesso em: 23 Abril de 2022.

FIRMINO, Francijési Francisco. **Alegorias da maldição**: a escrita fantástica de José Alcides Pinto e o Ceará. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2012.

GUZZETTI, Florencia; LAPORTE, Sofia. **Reivindicação do prazer pelo prazer: Notas sobre pornografia e outros rituais inúteis**. Belo Horizonte: Chão da feira, 2021. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno136/> acesso em: 21 Abril de 2022.

HILST, Hilda. **Pornô chic**. São Paulo: Globo, 2014.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia** - Obscenidades e a origem da modernidade, 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. **ARS (São Paulo)**, v. 11, p. 30-51, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/RNvMqkpJH6XxVbyDPnn6T7t/?format=html&lang=pt>
Acesso em: 27 de Agosto 2022.

MONTEIRO, José Lemos. **O universo mí(s)tico de José Alcides Pinto**. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1979.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril cultural; Brasiliense, 1985.

MORAES, Vinícius de. **Todo amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PARDAL, Paulo de Tarso. **O espaço alucinante de José Alcides Pinto**. Fortaleza: UFC edições, 1999. PINTO, José Alcides. **Entre o sexo: a loucura a morte**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968.

PINTO, José Alcides. **Comunicação - ingredientes repercussão**. Fortaleza: UFC, 1976.

PINTO, José Alcides. **Relicário pornô**. 3ª ed. Fortaleza: Livraria Gabriel, 1984.

PINTO, José Alcides. **Trilogia da maldição**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

PINTO, José Alcides. **A divina relação do corpo**. 4ª ed. Fortaleza: Premium, 2003.

PRUDÊNCIO, Leonardo. **José Alcides Pinto & memes: the zueira never ends**. In: OLIVEIRA, Ana Tamires da Silva; PONCIANO FILHO, José Alberto. A Literatura cearense em diálogo múltiplos olhares sobre a obra de José Alcides Pinto. Tutóia: Diálogos, 2021. Disponível em: <https://editoradialogos.com/ebooks/a-literatura-cearense-em-dialogo-multiplos-olhares-sobre-a-obra-de-jose-alcides-pinto/> Acesso em 13 de Agosto de 2022.

OLIVEIRA, Ana Tamires da Silva. Uma década sem José Alcides Pinto: o escritor de obra caleidoscópica. **Macabéa - Revista Eletrônica do Netlli**, Crato (CE), v. 9, n. 2, p. 152-167, abr./jun. 2020.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O erotismo dos Orixás nos mitos yorubanos em diáspora

Claudicélio Rodrigues da Silva²⁹

Em busca de uma erótica preta

Este artigo nasceu da urgente necessidade de pensar no erotismo do corpo negro além dos estigmas da servidão sexual oriundos do processo de colonização. Nas Américas, e especificamente no Brasil, a elaboração de um pensamento social se deu a partir de uma economia escravocrata cuja dominação, branca, masculina e cristã, manifestou-se sobretudo nos domínios da sexualidade. As relações entre dominador e dominado ultrapassavam a estrutura econômica e se propagavam na constituição das relações sexuais que, diga-se, eram violentas, sexistas e racistas. Uma mulher escrava não colocava a serviço do seu senhor apenas suas pernas, braços e mãos como extensões das máquinas de produção, mas também seu sexo e seu útero. O jogo da dominação masculina nas colônias era duplo, pois operava no controle da produção e manutenção do sistema econômico colonial ao mesmo tempo em que operava no controle e manutenção dos corpos cativos, especificamente o da mulher.

Assim, quando se busca manifestações do erotismo na poética e ficção de autores negros contemporâneos, é comum ver um discurso em que se misturam denúncia (o uso do corpo negro em benefício do fetichismo, o corpo negro feminino a serviço das volúpias sexuais da Casa-Grande, o corpo negro masculino fetichizado virilmente, como potência reprodutora etc) e resgate de amor-próprio (pela cor, os traços fenotípicos, o cabelo etc.). O Erotismo como potência e autodescoberta, o prazer a serviço do empoderamento, o prazer sexual na dimensão da cura, ainda é tímido. E não se trata aqui de apagar os traços terríveis da memória ancestral em nome de exaltar o erótico.

Há três décadas, um artigo da poeta e ativista negra estadunidense Audre Lorde tem sido reiteradamente compartilhado, traduzido clandestinamente e discutido entre coletivos de mulheres negras brasileiras. É o artigo “Os usos do erótico”, no qual a pensadora se dirige às mulheres, em especial as pretas, para dizer que o medo que elas tiveram e têm de falarem do erótico foi uma estratégia androcêntrica para enfraquecê-las. É do sequestro do erótico para benefício do homem que Lorde fala, mas, sobretudo, ela insiste que elas modulem a chave do erótico e passem a vê-lo como energia vital, impulso que leva ao conhecimento do próprio corpo. É preciso, segundo ela, retomar o domínio do erótico, pois esse sempre foi o medo dos homens. Não à toa, estabeleceu-se o que é erótico e qual o lugar dos sujeitos nesses discursos. Essas dicotomias entre o erótico e o político, entre o erótico e o social são eivadas de um falseamento a serviço dos interesses de um sistema cuja estrutura de poder deve ser mantida.

De fato, a palavra erótico parece ser temida como vocábulo nos textos de autoria preta. Prefere-se usar outros vocábulos, como corpo, afetividade, prazer, sentido, gozo e outras palavras mais alusivas ao sexo, mas entranhadas de metáforas. Entende-se que, ao

29 Professor de literatura brasileira da UFC, membro do PPGLetras-UFC, e-mail: claudicélio@ufc.br, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4879-9416>.

falar de erotismo, escrever sobre ele, surge um incômodo para o escritor negro, pois a memória coletiva aciona os estigmas do uso do corpo para os prazeres sádicos aliados à manutenção de um perverso sistema capitalista nos moldes coloniais. Não à toa a sexualidade do negro na colônia se convertia num fetiche a ponto de ser relacionada a práticas de feitiçaria, e não foram poucos os brancos, mestiços e negros acusados de encherem a colônia com seus sortilégios e bruxedos de amor por ocasião da visitação do Santo Ofício, no século XVII³⁰.

Daí se compreende também a importância da aproximação dos estudos da sexualidade ao pensamento decolonial, como o proposto pela pensadora argentina María Lugones, que fala de uma “colonialidade dos gêneros” no processo de exploração das Américas pelos europeus. Para ela, se a relação dicotômica na Europa colocava o homem como o gênero propriamente dito, e a mulher, uma inversão do masculino, no contexto das colônias, os nativos, e depois os escravos emigrados, só podiam ser considerados não-humanos, visto que estariam à margem da civilização branca heteronormativa e cristã. Essa diferenciação hierárquica e dicotômica vai resultar, segundo Lugones, no centro do projeto colonial: “A ‘missão civilizatória’ colonial foi a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas pela exploração inimaginável, violenta violação sexual, controle da reprodução e um horror sistemático [...]” (2019, p. 360). Como se vê, o uso da sexualidade sempre foi um campo de disputa em qualquer instância de poder. E é por isso que Lugones propõe uma “descolonização dos gêneros”, assim delimitada:

Trata-se de transformar uma crítica da opressão de gênero – racializada, colonial, capitalista e heterossexista – em uma mudança viva da sociedade; colocar o teórico no meio das pessoas em um entendimento histórico, humano, subjetivo/intersubjetivo da relação oprimir → ← resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão (LUGONES, 2019, p. 363).

É uma teoria, mas é também resistência; uma disputa discursiva para recompor e recontar uma história que deixou estigmas. Mas onde entra necessariamente o erótico nessa abordagem, uma vez que a sexualidade abrange algo bem mais amplo na constituição dos sujeitos?

Em artigo sobre o erotismo nos cadernos negros, Cuti pontua que discute a difícil tarefa de ver as políticas do corpo negro pela via do erótico. Há sempre demandas tidas como mais urgentes, como se o erótico fizesse parte do supérfluo, ou que o seu uso do ponto de vista poético desmerecesse as lutas do movimento negro³¹. Dito isso, como pensar em erotismo negro num território marcado secularmente pelo uso do corpo negro como máquina de trabalho e de sexo? Como pensar num erotismo que seja libertador das pulsões de vida e não como o fetiche que se herdou da colonização e se modernizou no século XX com o advento dos *mass media*? A mulata reduzida a peitos e bunda que rebojava nos programas de TV e o mulato másculo e viril que corria atrás de uma bola ou que se exibia numa roda de samba na segunda metade do século XX são exemplos de como o erotismo-

30 A esse respeito, ver a parte II do livro *O diabo e a terra de Santa Cruz* (1986), de Laura de Mello e Souza. Também sugere-se a leitura de *Trópico dos pecados* (2010), de Ronaldo Vainfas.

31 O estudo de Cuti foi base para o artigo que publiquei recentemente chamado “Espelho de Narciso ou de Oxum? A poesia erótica negro-brasileira antologizada” (2020), onde desenvolvo melhor essas tensões da linguagem erótica por poetas negrxs, partindo das análises de Gilberto Freyre e Caio Prado Jr. compreendidas por Lélia Gonzalez na abordagem da sexualidade negra no Brasil.

fetichista se atualiza. Para além das referências eurocêntricas que moldaram nosso pensamento, é possível descobrir um erotismo decolonial, marcado por referências míticas próprias aos diversos povos africanos que vieram ao Brasil, que reorganize o desejo e o prazer? Mais ainda, é possível buscar na própria cosmovisão e pensamento ancestral afro-brasileiro um arcabouço narrativo que dê conta de demarcar um pensamento originário sobre a categoria da sexualidade, as discussões sobre a relação do sistema sexo/gênero, a ideia de poder sobre os sexos e todas as discussões que resultam no entendimento sobre prazer, interditos, corpo e políticas sexuais?

Pensando numa outra perspectiva do erotismo, que menos ocidentalizada e entranhada de elementos da mitologia greco-latina, mergulhei na reunião de mitos colhidos por Reginaldo Prandi no livro *Mitologia dos Orixás* (2001). Minha hipótese era que ali encontraria camadas de subjetividades eróticas oriundas dos comportamentos sexuais das sociedades africanas, incorporadas nas narrativas dos orixás, como preceitos para a formação daqueles que são iniciados nas religiões dos terreiros. A partir de uma bibliografia que se inicia com o registro de narrativas cultivadas em anotações pelos babalaôs, os Orixás apresentam comportamentos semelhantes aos homens. Esses deuses têm mais proximidade com os humanos do que as divindades monoteístas, de modo que seja invertida a máxima bíblica do “Deus fez o homem à sua imagem e semelhança”. Como os deuses do panteão greco-latino, os orixás também se apaixonam, flertam, cometem loucuras de amor, se unem e se separam, cobiçam sexualmente a orixá do próximo, cometem incesto etc. O que revelam esses mitos eróticos afro-brasileiros? Seu discurso funcionaria como advertência às condutas morais dos códigos sexuais dos homens, ou como afirmação de moralidades e sujeições?

Odu, a voz oracular dos orixás

A reunião de narrativas que compõem a *Mitologia dos Orixás* (2001) é resultado de um processo longo de pesquisa do professor Reginaldo Prandi por mais de uma década, entre fontes escritas publicadas no Brasil, em Cuba, na África iorubana, desde o século XIX até cadernos de manuscritos de iniciados nos cultos de matriz africana. As versões coletadas, comparadas e selecionadas culminaram no total de 301 mitos, dentre os quais 106 colhidos diretamente no continente africano, 126 no Brasil e 69 na santeria cubana.

São narrativas primordiais que um dia pertenceram a um mecanismo oracular da cultura iorubá, sistema do adivinho Ifá transmitido aos babalaôs, responsáveis por orientar as pessoas que os procuravam para jogar búzios e oferecer caminhos para o futuro do consulente. Os mitos estavam relacionados aos dezesseis búzios jogados pelo adivinho, ou seja, dezesseis capítulos, cada um com dezesseis partes. Prandi afirma que essa prática de alinhar o jogo de búzios às narrativas primordiais como respostas ao interessado no futuro, sobrevive na África iorubana e na santeria de Cuba, mas no Brasil, entre os pais e mães de santo, embora tenha havido no candomblé um desligamento dos mitos da prática divinatória dos búzios (PRANDI, 2001, p.18).

Em suma, esses mitos, embarcados também com os escravos, desembarcaram nas Américas, e mantêm vivas as orientações dos orixás na diáspora, primeiro oralmente, depois por escrito, quer por pais e mães de santo, quer por pesquisadores. Entretanto,

quando são pensados a partir de sua função, orientar o fiel ao culto como proceder ou se comportar diante dos problemas, os mitos acabam por revelar mais sobre os homens do que propriamente sobre os orixás. Nesse sentido, distantes das narrativas dos livros sagrados da tradição judaico-cristã, cujo Deus é a manifestação da perfeição, e mais próximos aos deuses do panteão greco-latino, os orixás se assemelham aos homens na matéria da imperfeição:

Os orixás vivem e lutam uns com os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os homens são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem. (PRANDI, 2001, p. 24)

Os mitos iorubanos narram as aventuras e desventuras dos orixás, ou de homens e mulheres que se tornam orixás colocando em evidência fatos de uma época não circunscrita no tempo cronológico da história, mas perfeitamente perceptível como algo que se repete nos comportamentos sociais de todos os tempos. Podemos dividir os mitos entre os que narram as origens das coisas, dos seres vivos ou dos fenômenos, de natureza cosmogônica, e também entre os que narram as contendas entre reinos, etnias, as lutas políticas, e entre os que narram contendas da vida sexual de homens e orixás. Essa última parte comporta um considerável número de narrativas, e compõe um rol de subtemas que ilustrariam questões do nosso tempo, com demandas que os movimentos sociais, raciais e de gênero acionam como pautas. Os orixás cobiçam e desejam sexualmente a mulher/o homem do próximo, lutam para satisfazer os desejos da carne e utilizam de sortilégios para fazer o amado/amada ser preso aos seus caprichos sexuais. Quando não conseguem seu objetivo pelas armas da sedução, usam o expediente da coação, da violência sexual que quase sempre culmina num estupro. A poligamia dá o tom das relações amorosas nessas histórias, mas o ciúme também está presente, ocasionando inveja entre esposas ou do esposo em relação à esposa. Assim, as narrativas de união marital também disputam com as narrativas sobre separação. Na mitologia dos orixás, o mundo cheira a sexo.

Para uma breve ilustração desse mundo mítico africano, divido as narrativas em cinco temas: 1) A guerra dos sexos: matriarcado versus patriarcado; 2) contendas de gênero, sortilégios do desejo; 3) disfarces trans – ensaios não-binários.

A guerra dos sexos – matriarcado versus patriarcado

Os historiadores e antropólogos costumam dizer que certas sociedades “primitivas” tinham um sistema político-econômico marcado pelo poder feminino. Eram as mulheres que regiam e governavam. Ao menos três narrativas tratam dessa questão aqui, ou narram alternância de poder pelo domínio de um sistema de sexo/gênero por outro. Nas narrativas reunidas em torno da figura de Ogum, o orixá guerreiro, uma das histórias mostra a substituição do matriarcado pelo patriarcado como uma conquista de Ogum, justamente um dos orixás mais mulherengos. A narrativa, cujo título é “Ogum conquista para os homens o poder das mulheres”, começa assim:

No começo do mundo,
eram as mulheres que mandavam na Terra
e eram elas que dominavam os homens.
A mulher manejava o homem com um dedo mindinho.
As mulheres tinham poder e o segredo.
Iansã tinha inventado um mistério da sociedade dos egunguns,
a sociedade de culto aos antepassados,
e os homens estavam sempre submissos ao poder feminino. (PRANDI, 2001, p. 106)³²

A história mostra que, protegidas por Iansã, as mulheres humilhavam e aterrorizavam seus maridos com a ajuda de um macaco ensinado. Eles se submetiam ao poder feminino por medo. Até que resolvem reagir, e consultam Orunmilá, que os manda oferecer um ebó embaixo da árvore onde funcionava o conselho das mulheres. É Ogum quem leva o sacrifício, e se veste com uma roupa fina, com espada e chapéu, símbolo do poder, visão que aterroriza as mulheres, que fogem. A história termina assim: “E os homens expulsara as mulheres das sociedades secretas. /Porque a posse do segredo agora é dos homens [...]” (p. 107).³³

A palavra-chave desse mito é “segredo”, objeto sagrado e protegido por quem tem domínio sobre o coletivo. Qual a essência desse segredo e o que poder ele oferece a quem o possui? Segundo essa versão, a contenda entre os sexos/gênero apenas mudou de lado, não há apaziguamento, quer seja uma sociedade matriarcal, quer seja patriarcal.

O mito “Nanã te um filho com Oxalufã” mostra atitude semelhante à narrativa anterior. Considerada grande justiceira, Nanã é temida pelos homens porque sua justiça castigava sempre os homens enquanto premiava as mulheres. É novamente Ogum quem sai em favor dos homens, reclamando a Ifá: “Segundo Exu, o bisbilhoteiro, Nanã queria dizimar os homens. / Os orixás reunidos resolveram dar um amor para Nanã, / para quele se acalmasse / e os deixasse em paz. / Os orixás enviaram Oxalufã nessa missão”. (PRANDI, 2001, p. 198). Parece que diagnosticar as ações reprováveis das mulheres pelos homens como falta de homem (de sexo, por extensão de sentido) não é coisa do nosso tempo. E, de fato, o que sucede na casa de Nanã é o domínio do seu amor e de tudo o que competia a ela comandar. No fim, impedida pelo marido de ter um filho dele, Nanã oferece a Oxalufã comida com um pó mágico que o faz dormir, e engravida dele, ação que o deixa contrariado e o faz abandoná-la.

As artimanhas femininas para resistir aos domínios patriarcais também é o cerne do mito “Oxum faz as mulheres estéreis em represálias aos homens”, cujo enredo começa com os orixás vindo à Terra, logo após a criação do mundo, e dividindo entre si suas tarefas. O detalhe do enredo é que só os homens podiam participar das tomadas de decisões. É Oxum que, inconformada com a situação de exclusão dos destinos políticos da comunidade, vinga-se dos orixás condenando todas as mulheres à esterilidade, o que inviabilizaria qualquer ação dos homens diante da ausência de fertilidade. Ao consultar Olodumaré, os homens têm uma resposta: “Ele aconselhou os orixás a convidá-la [Oxum], e às outras

32 Os mitos foram registrados na forma de versos brancos, à semelhança dos textos épicos. Por isso, seguimos essa forma de transcrição, optando por separar os versos por barras quando a citação vier no corpo do parágrafo.

33 Como passo a citar reiteradamente os mitos reunidos na obra de Prandi, optei por citar apenas a paginação quando as citações estiverem no corpo do parágrafo. Isoladas num parágrafo, sigo o sistema autor, ano, página.

mulheres, / pois sem Oxum e seu poder sobre a fecundidade/ nada poderia ir adiante” (PRANDI, 2001, p. 345). Nessa concepção, se as mulheres sustentam a comunidade por sua função de gerar novos cidadãos, elas também devem participar das decisões políticas ao lado dos homens. Os papéis sexuais aqui definidos, portanto, não colocam um sexo em submissão e tampouco definem os espaços físicos e sociais de acordo com o sexo.

Contendas de gênero, sortilégios do desejo

Se os três mitos anteriores explicavam a origem do sistema de dominação sexo/gênero instruindo uma ordem política e social àquelas sociedades, há outros mitos que tratam das políticas da intimidade e das relações afetivas, antes, durante e após as uniões. Daí sabemos do sistema poligâmico, geralmente com o domínio masculino sobre várias mulheres. Além disso, os orixás se apaixonam, seduzem, traçam planos para realizar seus desejos sexuais, sentem ciúmes, traem, são traídos e se vingam. As sucessivas relações eróticas que orientam as ações dos orixás sugerem que o erotismo constitui a energia vital que rege humanos e deuses, e os impele a batalhas, sangrentas ou não, que os empurra ao embate contra o que os impede de gozar, inclusive os arrastando ao precipício. Essa energia de vida é também autodestrutiva, o que se vê em certos finais de narrativas, que apontam para a derrocada de uma relação e o início de um novo ciclo. É cíclica a contenda erótica nos mitos dos orixás.

Dois orixás que constantemente têm suas histórias enredadas pela disputa entre mulheres são os irmãos Ogum e Xangô. Ora Ogum repudia sua esposa Oiá por causa de Xangô (p.93-94), ora é descrito como violador de mulheres (105-106), ora é castigado pelo pai Obatalá, por incesto, ao se deitar com sua mãe Iemu (94-95). O mito a seguir é uma síntese das querelas intermináveis dos irmãos na disputa por mulheres:

Xangô e Ogum sempre lutaram entre si,
ora disputando o amor da mãe, Iemanjá
ora disputando o amor da amada, Oxum
ora disputando o amor da companheira, Iansã.
Lutaram no começo do mundo e ainda lutam agora.
Ogum usa da sua força física e das armas que fãbrica,
Xangô usa da estratégia e da magia.
Ambos são fortes e valentes.
Ambos são guerreiros temidos. [...] (PRANDI, 2001, p. 286)

Xangô é definitivamente o mais mulherengo entre os orixás. É ele quem vê Iansã com olhos de desejo e a rouba do seu irmão Ogum (p. 248-249). Ele oferece riquezas a Oxum, apaixonado por sua beleza, depois foge de Oiá com a ajuda de Oxum (p.253); e ainda mata Oxumarê por quem sua mulher Oxum havia se apaixonado (p. 228).

Entre as mulheres, a lei do desejo não é menos violenta. Eróticas em toda a sua essência, orixás jovens e velhas provam das delícias do gozo, e sempre querem mais, movendo céus e terra, realizando encantos e magia para “amarrar” os amados. O mito a seguir mostra uma Iansã que se fortalece a cada união erótica com um orixá, dos quais ganha seus atributos.

Iansã usava seus encantos e sedução para adquirir poder

Por isso entregou-se a vários homens
deles recebendo sempre algum presente
Com algum casou se teve nove filhos
adquirindo o direito de usar a espada
em sua defesa e dos demais
Com o chaguiã adquiriu o direito de usar o escudo
para proteger e seduz inimigos
Com Exu adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia
para realizar os seus desejos e os de seus protegidos
Com chance adquiriu saber da caça
para suprir se de carne e a seus filhos
Aprimorou os ensinamentos que ganhou de Exu
e usou de sua magia para transformar se em búfalo
quando ia em defesa de seus filhos.
Com algum Logum Edé adquiriu o direito de pescar
e tirar dos rios de cachoeiras os frutos d'água
para a sobrevivência sua e de seus filhos
Com obaluaê Iansã tentou insinuar se porém em vão.
Dele nada conseguiu.
Ao final de suas conquistas e aquisições,
Iansã partiu para o Reino de Xangô
envolvendo-o, apaixonando-se e vivendo com ele para a vida toda.
Com Xangô adquiriu o poder do encantamento,
o posto da justiça e o domínio dos raios. (PRANDI, 2001, p. 296-297)

Dispostas a guerrear com e pelo amado, as orixás não medem esforços para conseguir o que desejam. Os mitos sobre Iemanjá quase sempre a descrevem com volúpia, dona de atributos sexuais que levam seus amados às delícias, mas também à morte, como nesta narrativa a seguir:

Iemanjá é dona de rara beleza
e, como tal, **mulher caprichosa e de apetites extravagantes.**
certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar
e veio à terra **em busca do prazer da carne.**
Encontrou um Pescador jovem e bonito
e o levou para seu líquido leito de amor.
Seus corpos conheceram todas as delícias do encontro,
mas o pescador era apenas um humano
e morreu afogado nos braços da amante [...] (PRANDI, 2001, p.390 [grifo meu])

Note-se que os termos grifados pintam uma Iemanjá bela e erótica, personificando o próprio apetite sexual. O mito continua explicando o motivo pelo qual pescadores e suas mulheres oferecem presentes à orixá, ou seja, para que ela poupe suas vidas. Então, o motivo dos encantamentos dos pescadores é de natureza sexual. Nas artimanhas do desejo, Iemanjá trai seu marido Ogum, chegando a fingir-se de morta para livrar-se da vingança do marido. O apetite sexual é tão grande que Iemanjá chega a desejar o próprio filho, que, num primeiro momento foge de suas investidas:

Xangô costumava deitar em sua esteira
para deixar passar as horas
e descansar o corpo e o espírito.
Sua mãe Iemanjá por vezes fazia o mesmo em sua companhia
e ambos passavam horas e horas adormecidos lado a lado.
Certo dia Iemanjá sentiu correr por seu corpo um calor estranho.
Sentia desejos pelo corpo do filho.

uma sede sexual intensa tomou conta de Iemanjá.
Deitada, como estava,
foi se aproximando do filho sem nenhum pudor.
Ao sentir um corpo frenético encostado ao seu,
Xangô despertou do seu sono pesado
e espantou-se com assédio da mãe,
a confissão do desejo de tê-lo como homem [...] (PRANDI, 2001, p. 395-396)

O final, diferente do que o tabu nos faz pensar, o incesto ocorre, porque Xangô cede à figura sedutora da mãe, e “Então Iemanjá e Xangô armaram-se como homem e mulher”.

Em outras duas narrativas sobre o incesto, as personagens são também Iemanjá e Xangô. Na primeira narrativa, a relação maternal é de adoção, uma vez que o menino fora abandonado pela mãe Aganju assim que nascera. O mito mostra as volúpias do desejo sexual no mulhengo Xangô, que se une a Obá, depois a Oiá e por fim a Oxum. Mas não satisfeito, se enamora da mãe adotiva e a ela declara sua paixão. Nesta versão, repudiado pela mãe, o filho faz um feitiço e se deita com a mãe (p. 258-259). Na outra versão, Xangô vive trocando de nome para escapar de Iemanjá. É que ele só a procura para deixar com ela os filhos gerados com outras mulheres. O final mostra os dois se encontrando e, enfim, casando-se.

Diferente dessas narrativas, na história de Ogum, há punição para o incesto. Ogum se deita com a mãe Iemu e, antes que o pai Obatalá o repreenda e o castigue, ele mesmo decide errar pelas estradas como punição. A narrativa informa que, nessas estradas, Ogum fabrica “pós miraculosos e terríveis”, cuja fama se espalha pelo mundo até chegar ao ouvido de Oxum, que o procura. Mas, agora, é ela quem o enfeitiça com seus encantos. O mito termina assim: “Que prisão poderá ser mais forte que o mel de Oxum?/ Ele estava finalmente perdoado”. (p. 94-95). Note que a infração seguida da autopunição culmina numa recompensa, apresentada como outra prisão da ordem caprichosa do desejo. De algoz, Ogum passa a vítima do amor enfeitiçado de Oxum.

Disfarces trans, fluidez de gênero, ensaios não-binários e outras formas do desejo

O senso comum costuma ver em alguns orixás elementos que possivelmente sugerem fluidez de gênero e orientação sexual em seu mundo mítico. Mesmo com base heteronormativa, os embates amorosos também são de ordem homoerótica, embora em alguns casos o motivo do desejo sexual se dá porque o orixá masculino está com roupas femininas por outro motivo que não se liga à questão de travestilidade. De qualquer modo, corpos e desejos dissidentes compõem as narrativas míticas iorubanas e certamente são manancial temático para os atuais estudos queer.

Os orixás masculinos Oxumarê e Logum Edé e o feminino Otim exemplificam bem a fluidez de gênero no panteão africano, enquanto Oxum e Iansã, num episódio apenas, mantêm um gracejo lésbico. Se discutir a identidade sexual dos orixás à luz dos estudos de gênero e queer da atualidade pode ser visto como anacrônico, é importante compreender o porquê dos orixás serem constantemente vistos por sua orientação sexual não normativa. Ver postulados trans, não binários ou homoeróticos nessas narrativas, se não leva a certezas sobre gênero e orientação sexual (estamos falando de memórias ancestrais e míticas, portanto atemporais), ao menos conecta as narrativas dos orixás aos modos de viver o

gênero e a orientação sexual contemporâneos. Busca-se no passado ancestral respostas para o presente, e, assim, expurgar a concepção construída historicamente de que enquanto a heterossexualidade é a norma, tudo o que fugir a ela é anormal. Em síntese, é o oráculo de Ifá que continua orientando quem dele desejar uma consulta no campo da sexualidade.

Oxumarê, personificado no arco-íris, é apresentado num dos mitos como “um rapaz muito bonito e invejado”, e “mulheres e homens, todos queriam seduzi-lo/ e com ele se casar” (p. 226), apesar de ele ser solitário e contido. Ou seja, o belo orixá é daqueles que se fazem de difícil. E é essa beleza solitária que faz com que o mais mulherengo dos orixás, Xangô, deseje Oxumarê, que é capturado e tenta a todo custo livrar-se do assédio de Xangô. Sim, o desejo bissexual dá o tom nessa narrativa. Em outro mito, Oxumarê traz consigo uma sentença: “No seu destino estava escrito que ele deveria ser/ seis meses um monstro e seis meses uma linda mulher” (p. 227). A questão insólita nessa narrativa é que não há a dualidade masculino/feminino, mas monstro/feminino. Monstro estaria para masculino ou anularia essa noção de gênero? O que competiria a Oxumarê enquanto monstro? E como ficaria o desejo sexual nessas trans-formações semestrais? O mito dá conta da insatisfação de Oxumarê enquanto mulher, “pois não conseguia nunca uma relação de amor estável./ Quando tudo estava bem com ela e seu amante,/ ela virava o monstro e fastava companheiro” (p. 227).

As narrativas, que ora parecem com enredos simples, escondem uma rede complexa de sentidos, daí não se poder afirmar nada com a régua sexual do nosso tempo. As histórias de Logum Edé são exemplo dessa complexidade. Filho de Oxum e do belo Erinlé (p. 136-137), o menino cresceu com duas metades, ou forças, uma do mato e outra do rio. É um personagem com dupla personalidade que, embora nessa versão não se mencione que esse duplo se trate da dimensão masculino/feminino, e outra versão, que ao apresenta como filho de Oxum e Oxóssi, isso fica claro textualmente: “O filho ficaria metade do ano nas matas com Oxóssi/ e a outra metade com Oxum no rio./ Com isso, Logum se tornou uma criança de personalidade dupla:/ cresceu metade homem, metade mulher” (p. 137).

Por fim, a terceira versão parece a continuidade da primeira, e mostra um complexo jogo de desejo incestuoso, tal como na tragédia de Édipo. Aqui, pai e filho, que não se conheciam (Erinlé se separa de Oxum quando Logum nasce), se encontram e o pai se apaixona pelo filho sedutor. Juntos, se embrancham nas matas, caçadores que são. O mito diz que ambos flechavam os pássaros, menos os das feiticeiras Mi Oxorogá, e tinham um bornal com magias e mistérios. Mas um incidente faz com que Erinlé mate um dos pássaros proibidos, sendo punidos os dois com a cegueira. Interessante é que do bornal que Logum Edé traz consigo, retira a cura para Erinlé, mas não para si. E seguem até uma lagoa onde Oxum estava. Cego, o filho reaproxima o pai e a mãe, que reatam e geram um novo filho, o rio Inlé. O mito, portanto, é um misto de experimentação do desejo, sem a qualificação hetero-homo como base, além do que o incesto parece também não ser um tabu.

Essa fluidez sexual, ou bissexualidade, também está presente na narrativa em que Oxum tenta seduzir Iansã que, depois de muitas investidas e provocações sensuais, decide se entregar, ao menos uma vez, já que nas outras investidas, Iansã tenta castigá-la. Também há o caso de Oxóssi que, vendo o filho Logum Edé vestido com as roupas de Oxum, sai no seu encalço, perseguindo-o e o possui, pensando se tratar de uma mulher. O mito não dá

qualquer explicação para essa ação, apenas se pode depreender que o ato sexual ocorreu a partir de um assédio, seguido de violação.

Otim é o orixá com história que mais se aproxima de uma identidade sexual que se estranha com o corpo sexuado. E as duas narrativas apontam na desventura desse orixá diante de um segredo que não pode ser revelado sobre o seu corpo/sua identidade sexual. Na primeira, Otim é uma mulher, mas com quatro seios, obrigada a esconder esse segredo e impedida pelo pai de casar, para não ser motivo de humilhação pública. Na segunda narrativa, Otim é um homem solitário, “um rapaz cheio de segredos./Misterioso e arredo, vivia escondido no palácio./Não tinha amigos, nem amores,/nem mesmo uma ocupação que o alegrasse para a vida” (p. 147). O comportamento arredo de Otim o leva a fugir para a mata e, cansado, deita e sonha com um caçador que pede para que ele faça um ebó, oferecendo suas roupas e uma faca. É o que ele faz ao acordar, fica nu, e Oxóssi o flagra e o aceita como ele é, um homem com um corpo de donzela.

Esse é um pequeno apanhado de uma leitura inicial sobre a coletânea reunida por Prandi em sua pesquisa. E este artigo, portanto, tem uma função introdutória, de chamar a atenção para a riqueza erótica desses textos diaspóricos. É claro que o erotismo, como a linguagem do desejo, dos prazeres e da sedução, é tão indefinido quanto complexo, uma vez que está sob seu domínio uma infinidade de práticas sociais da esfera íntima e pública dos laços afetivos, que por vezes ultrapassam as questões legais que cada sociedade cria para dizer o que deve e o que não deve em matéria de uniões amorosas. Daí que estão dentro dessa complexidade ações moral e legalmente reprováveis, como o assédio, a violência e o estupro, o incesto, etc. A linguagem do erotismo escapa das moralidades e leis, é escorregadia e não aceita juízo de valor. É o que é, e mostra como o desejo opera.

Nesse sentido, o que esses mitos podem ensinar é menos sobre as relações conjugais e mais sobre o sistema patriarcal que dita as regras sobre os poderes de um gênero sobre o outro. As alternâncias dos sistemas de dominação, ora masculino, ora feminino, as aventuras amorosas, os feitiços de amor, as disputas por amor, as traições, as uniões e desuniões motivadas pelo amor, reitaradamente repetidas nesta reunião de mitos, devem ter funcionado como cartilha de um discurso amoroso oferecido por Ifá aos homens através dos seus babalaôs/pais e mães de santo. Entretanto, não há uma receita moralista nessa transmissão, e parece que as histórias dos orixá querem menos dizer que os homens devem imitar seus orixás em matéria de amor, e mais refletir sobre os sortilégios que suas ações podem causar aos amantes.

Se antes essas narrativas só podiam ser conhecidas profundamente por quem era iniciado na religião afro-brasileira, agora ter essa “bíblia” afro-brasileira em mãos é importante, sobretudo para quem advoga a causa da urgência da recuperação de um pensamento diaspórico sob um olhar decolonial, ou seja, que busque nas memórias ancestrais um referencial teórico-crítico sobre comportamentos, ações e reflexões. Desse modo, quando se sabe que esses mitos em sua origem tinham a função oracular, orientando sobre nascimento, morte, amizade, família, negócios etc..., para nossas pesquisas sobre a sexualidade e erotismo dos ancestrais afro-brasileiros retomar esses mitos, lê-los e interpretá-los com o aparato epistêmico atual, antes de ser anacrônico, consiste numa tarefa

de fazer religar a linha perdida entre passado e presente nos comportamentos sexuais de um povo que foi anulado sexualmente por conta da escravidão.

Quando as feministas negras, na segunda metade do século XX, começaram a duvidar das pautas universais do feminismo, e tacharam-no de incapaz de assumir as demandas das mulheres pobres e negras, a reivindicação que faziam, e que passou a constar nas pautas do feminismo negro, é que era preciso repensar o lugar da mulher e do homem pretos no sistema de dominação patriarcal heterocentrado. Era preciso pensar o sistema de opressão da mulher preta a partir do seu lugar de pertença, assim como era necessário pensar o machismo e o sexismo promovidos também pelo homem preto. Nesse sentido, onde estariam as referências para elaborar esse pensamento insurgente e dissidente? Creio que a consulta a essa mitologia dos orixás pode ser um ponto de partida para pensar o negro dentro de um pensamento decolonial, diaspórico e ancestral, justamente quando essas revelações, antes voltadas para a iniciação nos cultos de matriz africana, agora são dispostas pelos pesquisadores a todos por meio dessas publicações. Em artigo em que aponta a necessidade de queerizar as fronteiras, a ativista e pesquisadora sul-africana Bernedette Muthien (2020, p.84), chama a atenção para alguns aspectos das sexualidades: que elas “não são necessariamente separadas das espiritualidades ou de outros aspectos da vida e do ser humano, da mesma forma que as sexualidades sempre foram fluidas, especialmente na África pré-colonial e em muitas outras antigas sociedades nativas”. É o que percebi na leitura breve desses mitos diaspóricos.

No início deste artigo, fiz algumas questões, que funcionariam como hipóteses sobre o que eu pretendia encontrar na leitura destes mitos. Se não consegui respostas, ao menos penso que as práticas eróticas presentes nessa mitologia pode nos levar a querer nos aproximar desses histórias quando desejarmos falar sobre referências próprias. Eros, Afrodite, Baco e todos os deuses do panteão greco-latino, que nos servem de referência, agora têm ao seu lado outros modelos, com mitos tão interessantes e ricos quantos eles. Não se trata aqui de abandonar as referências míticas do mundo helênico, mas de nos enriquecer com referências mais próximas a nós, e que nos foram negadas pelo silenciamento das culturas dos povos que aqui foram escravizados. É tempo de um Eros negro se fazer presente nos nossos discursos e nas nossas vidas.

Referências

CUTI (s/d), “Poesia Erótica nos Cadernos Negros”.

<<https://www.quilombhoje.com.br/ensaio/cuti/TextocriticoErotismoCuti.htm>> (visitado em 20 de junho de 2020).

LUGONES, María. “Rumo a um feminismo decolonial”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 357-378.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MUTHIEN, Bernedette. “Queerizando as fronteiras: uma perspectiva africana ativista”. In: HOLLHA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: sexualidades no sul global. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 67-87.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Claudicélio Rodrigues da. Espelho de Narciso ou de Oxum? A poesia erótica negro-brasileira antologizada. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyra* *compoetics*, (16), 89–105, 2020. Obtido de <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/348>

O erotismo no poema “em uma noite escura”, de João da Cruz

Artur Viana do Nascimento Neto³⁴

Introdução

Dentre muitos títulos de honra já conquistados, desde 1952, João da Cruz é reverenciado com um que define bem seu trabalho artístico: é o patrono dos poetas de língua espanhola. Não hesitamos em dizer “trabalho”, porque, seguramente, seus versos não são resultados apenas de uma inspiração divina – como geralmente prefere entender o senso comum religioso –, mas também, sem dúvida, de uma transpiração humana própria do artista, daquele que se responsabiliza pela sua criação e pelo aperfeiçoamento de sua obra.

A partir de uma leitura atenciosa, percebemos que a produção poética sanjuanista está conformada a um estilo de escrita prestigiado no seu tempo: o padrão italiano da estética renascentista, cujos traços também se podem perceber em outros autores do Século de Ouro espanhol que lhe precederam, como Juan Boscán e Garcilaso de la Vega, os quais influenciaram João da Cruz, seja por este ter tido contato com os poemas originais desses poetas, seja pelo seu contato com a versão “cristianizada” desses autores, preparada por Sebastián de Córdoba. Para além dessas fontes, é perceptível, na poesia juancruciana, sobretudo nos poemas “Em uma noite escura” e “Cântico Espiritual”, a grande influência do livro bíblico *Cântico dos cânticos*, que também é abundantemente citado na escrita prosaica do místico.

O *Cântico dos cânticos* é um conjunto de dez poemas – com um curto prólogo e um epílogo – que retratam o amor, a busca, o encontro e o prazer da união entre um homem (identificado como sendo o rei Salomão) e uma mulher (evocada pelo nome de Sulamita). É um dos textos mais poéticos da Bíblia e, como tal, não economiza nas mais diversas figuras de linguagem, como as metáforas, as contradições, as hipérboles etc. O livro sapiencial, embora tido como sagrado, não se identifica explicitamente com um texto religioso, dentro daquilo que comumente se espera. Em termos conteudísticos, não se trata de uma oração, nem de uma profecia, tampouco de uma narrativa histórica ou biográfica marcada pela intervenção direta e constante de Deus. O *Cântico dos cânticos* é um livro que retrata simples e abertamente a relação afetiva e romântica de duas pessoas que se desejam, que se buscam, que trocam elogios e carícias, que gozam mutuamente da companhia uma do outro, expressando-se, a todo momento, por uma maneira livre de escrúpulos e despreocupada com o moralismo castrador da época de então.

Da mesma forma que, “no caso do Cântico dos cânticos, o sentido religioso do poema não pode separar-se do seu sentido erótico-profano, [pois] são dois aspectos da mesma realidade” (PAZ, 1995, p. 18), na poesia de João da Cruz, vemos acontecer o mesmo fenômeno: a linguagem romântica e as imagens sensuais são os meios pelos quais o poeta espanhol se utiliza para representar a mais alta experiência mística com o ser transcendente, como bem escreveu Paz (1995, p. 18), “é impossível ler os poemas do místico espanhol unicamente como textos eróticos ou como textos religiosos. São uma e outra coisa e algo mais, algo sem o qual não seriam o que são: poesia”. Essa preferência pela linguagem erótica, sem dúvida, já nos dá uma indicação de como João da Cruz entende a vida espiritual, que não é de outro modo senão como uma aventura amorosa na

34 Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFC. Contato: arturviananeto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1076-973X>.

qual dois apaixonados se desejam e se buscam até, enfim, se unirem psicológica, afetiva e fisicamente.

Por meio da poesia juancruciana, percebemos que não é possível dizer, em termos de linguagem, que houve uma união do ser humano com Deus se esse Deus não for antropomorfizado, isto é, se ele não possuir atitudes e sentimentos humanos e, mais que isso, se não tiver um corpo e uma identidade, necessariamente, masculinos, para que se possa permitir, assim, o envolvimento afetivo e a conjunção física com o ser humano, este consequentemente identificado pelo gênero feminino.

Deste modo, para João da Cruz, assim como para o autor do *Cântico dos cânticos*, a experiência espiritual é representada pela imagem do relacionamento romântico, obviamente monogâmico e heterossexual. Relacionamento esse que, no entanto, não apresenta, de modo algum, um perfil recatado, pudico e casto, como seria o esperado pela moral cristã, senão o contrário, vemos, nos autores em questão, um grande investimento de sensualidade, ousadia, protagonismo feminino e nenhuma certeza do pacto matrimonial.

Essas questões continuarão sendo problematizadas nas seções que constituem este nosso artigo. Num primeiro momento, refletimos sobre o problema do dualismo neoplatônico corpo-alma tanto no pensamento quanto na espiritualidade cristãos. Na segunda parte, analisamos o poema “Em uma noite escura”, de João da Cruz, a partir da chave de leitura profana, isto é, não considerando, num primeiro momento, a interpretação místico-espiritual que se poderia ter face a um texto de um santo católico.

Corpo, sexualidade e neoplatonismo

É uma utopia falida e desnecessária pensar que é possível haver uma espiritualidade, ou mesmo práticas religiosas, que, sendo autêntica, prescindam das dimensões sensual e corporal do sujeito. No entanto, por que, mesmo sabendo disso, ainda nos soa escandaloso considerar a sexualidade e o corpóreo na experiência espiritual? Como possibilidade de resposta, pensamos que, desde muitos séculos, viemos compartilhando um pensamento cristão neoplatônico que faz uma cisão quase irreparável entre corpo e alma e, daí, nos induz a considerar a dimensão corpórea como impedimento de ascensão espiritual, quando não propriamente inimiga da espiritualidade. A questão se agrava, quando o fator sexual se apresenta (geralmente em todas as suas expressões), é então que se afirma, com mais insistência, a impossibilidade de esse componente humano poder participar ou expressar a experiência religiosa.

Essa concepção dualista da filosofia grega começou a ter influência no cristianismo desde os seus primórdios, quando já os primeiros cristãos, da região da Palestina, compartilhavam de vários elementos do pensamento e da cultura helenista (PAZ, 1995). Desta maneira, até mesmo a Bíblia passou a ser interpretada a partir de uma visão platônica, como podemos ver pelo grande esforço dos Padres da Igreja – sobretudo desde Orígenes – em alegorizar os textos bíblicos e sublimar o aspecto erótico naqueles em que aparecem o corpo e a sexualidade destacados, como é o caso do *Cântico dos cânticos*, que é interpretado

em forma alegórica, como parábola e símbolo de um Amor mais alto; fala do “amor carnal” para superá-lo, evocando com seus diversos sinais (como numa linguagem cifrada) a verdade mais profunda de um amor mais alto, sem formas, nem figuras, nem dualidades pessoais. Só ali onde se entende como sinal e promessa (alegoria) do verdadeiro Amor (não carnal, não dual, do tipo homem-mulher), só ali onde supera todos os aspectos passionais (ou seja, de sexo e de união apaixonada), o amor do *Cântico dos cânticos* pode se apresentar como expressão do verdadeiro amor divino. (PIKAZA, 2010, p. 110).

Assim, ao longo do tempo, a consideração antagonica corpo-alma foi ganhando mais espaço no cristianismo ocidental. Corroborando com o pensamento platônico dualista, o maniqueísmo do século III também foi ganhando espaço no meio cristão. Tal filosofia religiosa, como o dualismo grego, afirma a existência de dois princípios, o bem e o mal, a partir dos quais toda realidade é lida, inclusive questões antropológicas, que, à luz desse pensamento, apresentam um homem dicotômico, cuja dimensão material, corporal, prazerosa está ligada, necessariamente, ao princípio do mal.

Podemos afirmar, sem medo de errar, que o impacto do maniqueísmo foi tão forte no cristianismo que, a partir de Agostinho, restou pouco espaço para o prazer, especialmente o prazer sexual. Autores como Gregório Magno condenaram o prazer sexual. A moral sexual ficou resumida à questão de saber se é pecado ou não a busca do prazer. (JESUS; OLIVEIRA, 2014, p. 90).

Dando um salto histórico, no Renascimento, vemos uma tendência ao antropocentrismo, ou seja, a uma valorização e afirmação maior do ser humano, ao culto do corpo. No entanto, observa-se igualmente o resgate da cultura, da filosofia e da estética greco-romanas que retomam e reforçaram o pensamento platônico também na literatura, na qual o platonismo amoroso apresentava um amor idealizado, orientador do espírito, dirigido para o bem, o belo, o sublime, sublimado na ausência, satisfeito na contemplação e imagem da beleza e do amor divinos. Com essas características, pintavam o amor poetas como Petrarca, Marcelino Ficino, Garcilaso de la Vega, Shakespeare, Luís de Camões.

Diante de um amor que já está satisfeito apenas pela constante ideia e lembrança da pessoa amada, o contato físico, a união corporal, o encontro presencial já não se fazem necessários. Pelo contrário, a dimensão corporal é vista como uma forma menor de expressar e desfrutar desse amor, que, por ser tão sublime, só pode ser gozado no âmbito espiritual e psicológico.

João da Cruz avança contra a correnteza que conduz os artistas de sua época às margens dos sentimentos desencarnados. Embora o poeta, por vezes, tenha deixado transparecer, em alguns de seus versos, elementos neoplatônicos³⁵, não era adepto do pensamento dualista, e isso percebemos sobretudo em seus poemas mais famosos, por sinal, os mais eróticos, dentre os quais destacamos “Em uma noite escura”. Para Nieto (1988):

A total ausência de ideias neoplatônicas nesta poesia [“Em uma noite escura”] poderia sugerir uma consciente oposição ao neoplatonismo, pelo menos de forma estética. Pois tal negação absoluta não pode simplesmente ser explicada pela pura casualidade, particularmente quando os temas neoplatônicos são tão óbvios em toda a poesia renascentista, incluindo Garcilaso, Juan Boscán e Sebastián de Córdoba, bem como Frei Luís de León e muitos outros. Poderia se supor, pois, que se frei João [da Cruz] nega a estética neoplatônica tão obviamente na *Noite* poética é porque não lhe servia para expressar suas ideias estético-poéticas do amor profano. Não se pode classificar, portanto, sob nenhum dos gêneros renascentistas, e, no entanto, pertence de alguma maneira ao Renascimento. (NIETO, 1988, p. 144).

35 Por exemplo, a estrofe 12 do poema “Cântico espiritual”: “Cristalina nascente,/ se nesses teus semblantes prateados/ formasses de repente/ os olhos desejados/ que tenho nas entranhas desenhados!” (JOÃO DA CRUZ, 2005, p. 63) sugere a ideia de trazer as feições da pessoa amada no espaço interior, na não concretude do espírito, no mundo abstrato das ideias. Em outro poema, “Coplas feitas sobre um êxtase de alta contemplação”, o místico escreve os versos: “Penetrei onde não soube/ e quedei-me não sabendo,/ toda a ciência transcendendo.” (JOÃO DA CRUZ, 2005, p. 75), nos quais percebemos resquícios da doutrina neoplatônica “docta ignorantia”, que consistia em chegar ao conhecimento da verdade das coisas pelo caminho do não saber.

De fato, o amor expresso no poema “Em uma noite escura”, como veremos mais à frente, não dá espaço para se pensar em conceitos neoplatônicos, pois nele o poeta canta um amor humano, livre e ousado, sem se preocupar em apresentar uma imagem de amor gradual, que imprime na consciência a figura da pessoa amada, que luta para se libertar da matéria etc. Pelo contrário, João da Cruz precisou ser bastante neoplatônico nos comentários do poema, para que pudesse transformar um poema de amor profano em alegoria do amor divino (NIETO, 1988).

Mística e erotismo no poema “Em uma noite escura”

Em *A chama dupla*, uma das primeiras declarações de Octavio Paz acerca da poesia apoia-se num verso de Rimbaud, em seu poema “Le bateau ivre”, que, ao comentá-lo, Paz (1995, p. 9) escreve: “Fusão de *ver* e *crer*. Na conjunção destas duas palavras está o segredo da poesia e dos seus testemunhos: aquilo que o poema nos mostra não o vemos com nossos olhos da carne, mas com os do espírito”. Com essas mesmas palavras, poderíamos falar do segredo da mística, enquanto conhecimento infuso das coisas misteriosas pela via do amor, em cujo dinamismo se acham imbricados escuridão e claridade, caminho de fé e anseio de visão.

Talvez seja pelo fato de poesia e mística compartilhem a mesma dinâmica de *ver* e *crer*, que Adélia Prado (2000, p. 23) tenha dito: “para mim, experiência poética e experiência mística são uma coisa só”. De fato, essas duas realidades, vividas intensamente e em alta voltagem, geralmente, não cabem na prosa, é então que o sujeito lança mão da linguagem poética, como recurso de expressão, já que “as palavras não dizem as mesmas coisas que na prosa, e o poema não aspira já a dizer, mas ser” (PAZ, 1995, p. 10).

Dentro do âmbito do mistério (ou da espiritualidade), acrescentamos ainda o erotismo, que, de acordo com Bataille (2021, p. 53), “é um dos aspectos da vida interior do homem”. É no ato erótico que vemos o ser humano se diferenciar dos demais animais em sua sexualidade, justamente porque aquele põe a vida interior em questão (BATAILLE, 2021), o que significa dizer que, em um dos atos mais instintivos da espécie, o ser humano é capaz de mover-se a partir do espírito, isto é, espiritualizar seus atos, agir com senso crítico, com vontade autônoma e com liberdade responsável, não só para reproduzir a espécie, mas para ter uma experiência interior compartilhada, ainda que, em sua raiz, sempre egocêntrica e intransmissível.

Entramos numa dinâmica ternária: poesia, mística e erotismo, de modo que cada um desses elementos parece encontrar no outro sua afirmação. Segundo Paz (1995, p. 9), erotismo é poesia corporal e poesia é erotismo verbal. Junto a essas definições, consideramos que a mística – enquanto é uma aventura a dois marcada por um amor sempre crescente, desejoso e insaciável, que move os amantes até a sua satisfação na união – é erótica e, por usar uma linguagem sublime, que, num dado momento, “cessa de fluir e se transforma num sólido transparente colocado no centro da página” (PAZ, 1995, p. 10), é ela poética.

Consideremos, a partir de agora, o poema “Em uma noite escura”, cuja data de composição é incerta, mas cogitada em torno de 1578-1579. Trata-se de um poema que, em linhas gerais, narra a saída furtiva de uma figura feminina (amada), em alta noite, que disfarçadamente se direciona a um local reservado para um encontro amoroso com seu amado. Essa narrativa coincide com a de outro poema de João da Cruz, “Cântico Espiritual”, e ainda com o livro bíblico *Cântico dos cânticos* que serve de modelo a ambos os textos sanjuanistas.

Elementos do campo semântico religioso, como purificação, Deus, fé, alma, graus de amor etc., que o autor usa nos pretensos comentários desse poema não serão

considerados no nosso, inclusive porque nenhum desses elementos aparece explicitamente nas estrofes. O poema, em seu conjunto, em nenhum momento nos convence de que deva ser lido e interpretado a partir de uma visão espiritual, pelo contrário, se considerássemos o poema sem o comentário místico, ignorando ademais o perfil e os traços biográficos de seu autor, apenas em último caso poderíamos pensar que tal poema pudesse estar inserido na literatura espiritual. Compondo um poema desprovido de termos, mesmo implícitos, do discurso religioso, João da Cruz nos autoriza a fazer outras interpretações que, com certeza, são válidas e consideráveis, uma vez que se fundamentam na materialidade do texto. Inclusive, vale a pena ressaltar, que o próprio poeta, no prólogo da obra *Cântico Espiritual*, expressa já essa autorização, deixando-nos à vontade para nos aproximarmos de seus poemas a partir de outros pontos de vista que não o religioso:

Estas *Canções* foram compostas no amor de abundante inteligência mística, por isso não se poderão explicar exhaustivamente; nem é essa a minha intenção, pois, como V[ossa] R[everência] pediu, apenas quero oferecer alguma luz geral. Parece-me ser melhor assim, porque os ditos de amor devem-se declarar em toda a sua extensão, sem o limitar a um sentido preciso ao qual nem todo o paladar se acomoda. (JOÃO DA CRUZ, 2005, p. 538, grifo do autor).

Assim dito, passemos ao poema:

1. Em uma noite escura,
Com ânsias, em amores inflamada,
Ó ditosa ventura!
Saí sem ser notada
Estando a minha casa sossegada.
2. Às escuras, segura,
Pela secreta escada disfarçada,
Ó ditosa ventura!
No escuro e ocultada,
Estando a minha casa sossegada.
3. Nessa noite ditosa,
Em segredo, pois que ninguém me via
Nem via eu mais cousa,
Sem outra luz nem guia
Senão a que no coração ardia.
4. Só esta me guiava
Mais certa do que a luz do meio-dia
Aonde me esperava
Quem eu o bem sabia
Em parte onde ninguém aparecia.

5. Ó noite que guiaste!
Ó noite amável mais do que a alvorada
Ó noite que juntaste
Amado com amada,
Amada no Amado transformada!
6. Em meu peito florido
Que todo só pra ele se guardava,
Quedou-se adormecido
E eu o acariciava
E dos cedros o leque o refrescava.
7. Da ameia a brisa amena,
Quando eu os seus cabelos espargia,
Com sua mão serena
O colo me feria
E os meus sentidos todos suspendia.
8. Quedei-me e olvidei-me
O rosto reclinei sobre o Amado,
Cessou tudo e deixei-me
Deixando o meu cuidado
Por entre as açucenas olvidado.

(JOÃO DA CRUZ, 2005, p. 69-70).

1. Em uma noite escura,
Com ânsias, em amores inflamada,
Ó ditosa ventura!
Saí sem ser notada
Estando a minha casa sossegada.

De antemão, o eu-lírico já nos situa em que momento as ações desenvolvidas no poema vão se realizar: em uma noite escura. Noite essa que se apresenta como o momento ideal para a primeira ação da protagonista: “saí sem ser notada”.

Esse sair às escondidas, numa hora favorável para isso (em noite fechada) nos indica um comportamento de fuga. No entanto, quem foge? Por que razão? Os adjetivos

(inflamada, notada) apontam para uma figura feminina, que, por sua vez, nos deixa entrever seu agitado estado emocional: com ânsia, com pressa, com desejo, inflamada em amores, “tão distante do estado emocional das damas inacessíveis que foram o norte do amor platônico de tantos poetas do Renascimento” (LÓPEZ-BARALT, 1998, p. 149).

Nessa temporalidade escura e com tais disposições interiores, essa mulher *sai*. O primeiro verbo do poema nos indica um movimento de deslocamento, o que nos deixa um tanto surpresos, porque já havíamos sido ambientados num espaço noturno, que geralmente é considerado o momento do descanso, momento em que tudo se aquieta, a agitação se acalma, reina o silêncio, as ruas se esvaziam e a casa, naturalmente, surge como lugar, preferencialmente, da permanência. Justamente nesse ambiente propício para estar dentro, a protagonista sai da sua casa sossegada. Porém, sai voluntariamente, livremente e feliz (ditosa ventura!), com a preocupação apenas de não ser notada.

Uma situação semelhante é descrita no *Cântico dos cânticos*: “Em meu leito, pela noite, procurei o amado de meu coração. Procurei-o e não o encontrei! Levantar-me-ei, rondarei pela cidade, pelas ruas, pelas praças, procurando o amado de minha alma.” (Ct 3, 1). Lendo esse trecho, percebemos o que há de comum com a primeira estrofe do poema sanjuanino: o ambiente noturno, a ânsia do encontro e a saída. O fato é que, no poema bíblico, já sabemos o motivo da saída: encontrar o amado que parece ter escapado (agora é ele quem foge) enquanto a amada dormia. Suas disposições interiores já não coincidem com as da amada de João da Cruz. A mulher dos cantares de Salomão possivelmente não caracteriza sua saída como ditosa ventura, embora seguramente esteja com ânsia e inflamada de amores, o sentimento que mais transparece é o medo e a preocupação pelo amado desaparecido.

A mulher sanjuanista, prossegue seu caminho:

2. Às escuras, segura,
Pela secreta escada disfarçada,
Ó ditosa ventura!
No escuro e ocultada,
Estando a minha casa sossegada.

Novamente, a mulher noturna nos fala dessa escuridão ambiente que, paradoxalmente, lhe traz uma certa sensação de segurança (LÓPEZ-BARALT, 1998). Dizemos paradoxalmente porque, sem dúvida, o espaço noturno não seria o momento mais seguro e conveniente para a saída de uma mulher, sozinha, mesmo disfarçada. Infelizmente, na maioria das culturas, as pessoas em geral, mas sobretudo as mulheres, não encontram na noite a segurança que lhes permita um deslocamento tranquilo. Esta mulher, contudo, se sabe segura e segue empreendendo seu caminho, exclamando: ó ditosa ventura!

Aos poucos, o poema vai insistindo no ocultamento dessa mulher, identificando-a, cada vez mais, com a escuridão da noite. Ela sai sem ser notada, está disfarçada, está envolvida pela opacidade da noite. No *Cântico* bíblico, o escondimento da amada causa certo desconforto no amado, que deseja gozar da sua beleza e, portanto, pede-lhe que se revele: “Pomba minha, que se aninha nos vãos do rochedo, pela fenda dos barrancos... Deixa-me ver tua face, deixa-me ouvir tua voz, pois tua face é tão formosa e tão doce a tua voz!” (Ct 2, 14). O amado do poema juancruciano, que ainda não apareceu em cena, em nenhum momento expressa alguma vontade de contemplar as feições da amada, bem como também ele terá uma face velada em todo momento. Desde já percebemos que os meios pelos quais amada e amado se perceberão serão outros que não a visão.

3. Nessa noite ditosa,

Em segredo, pois que ninguém me via
Nem via eu mais cousa,
Sem outra luz nem guia
Senão a que no coração ardia.

A protagonista segue insistindo na dimensão escura dessa noite. Ninguém a vê, nem ela é capaz de ver alguém. No entanto, é preciso chamar atenção para o fato de que, desde a primeira estrofe, “a escuridão da noite contrasta fortemente com a luz súbita das chamas que inflamam o ardente coração da mulher em fuga. São João pinta, desde o princípio do poema, um *claroscuro* contrastante que será também altamente significativo para a compreensão cabal do poema.” (LÓPEZ-BARALT, 1998, p. 149).

Avançando às cegas, a amada lança mão de sua intuição, deixando-se guiar por uma luz interior. A pergunta “para onde vai?” volta insistente e desafia a uma resposta difícil, já que o que serve de guia para esse itinerário escuro é uma misteriosa luz que arde no coração da protagonista. Sobre esse ponto de chegada, López-Baralt (1998) escreve:

Subitamente, começamos a suspeitar que estamos fazendo com nossa sigilosa viajante um caminho que não se cumpre, que não se faz verdadeiramente, porque reverte para ela mesma: para a luminária que habita em seu peito e que só a pode dirigir para sua interioridade e não fora dela. É precisamente na psique profunda ou na interioridade emocional onde se sentem os amores que desde muito tempo os poetas metaforizam com um coração em chamas. (LÓPEZ-BARALT, 1998, p. 162).

Essa leitura pode levantar a possibilidade de o poema abrir espaço para um sentido transcendental, especificamente nesses versos, embora ainda continue se sobrepondo o sentido literal do amor humano que João evidencia num primeiro plano.

4. Só esta me guiava
Mais certa do que a luz do meio-dia
Aonde me esperava
Quem eu o bem sabia
Em parte onde ninguém aparecia.

A mesma mulher, que chamamos noturna por estar exteriormente tão escura quanto a noite, com seus disfarces e ocultamentos, é a mesma que interiormente está iluminada com uma luz de meio-dia. Nesta estrofe, descobrimos o motivo de sua saída: alguém a espera num lugar combinado, que ainda desconhecemos, mas que sabemos ser um lugar onde é possível estar a sós. Trata-se de um lugar discreto, favorável para um encontro íntimo.

Esse caráter do encontro a sós aparece também em outro poema sanjuanista, já como uma exigência da amada: “Caçai-nos as raposas/ que está já florescia nossa vinha/ enquanto nós com rosas/ fazemos uma pinha/ e ninguém deste monte se avizinha” (JOÃO DA CRUZ, 2005, p. 63). Nestes versos do “Cântico espiritual”, o lugar do encontro é a vinha, que posteriormente se converterá em jardim e depois em adega. A espacialidade é fluida, está diretamente ligada aos sentimentos e às sensações dos amantes, no entanto, em todos esses espaços, embora com matizes diferentes, vemos gozo, suavidade, deleite, fartura, júbilo, festa e, sobretudo, privacidade, para que todos os elementos anteriores fossem possíveis. No *Cântico dos cânticos*, o mesmo espaço campesino aparece como lugar preferencial do encontro amoroso: “Vem, meu amado, vamos ao campo, pernoitemos nas aldeias, madruguem pelas vinhas, vejamos se a vinha floresce, se os botões se abrem, se as romeiras florescem: lá te darei meu amor!” (Ct 7, 12-13).

5. Ó noite que guiaste!
Ó noite amável mais do que a alvorada
Ó noite que juntaste
Amado com amada,
Amada no Amado transformada!

Nesta estrofe, o gozo irrompe e isso se torna perceptível pelas excessivas exclamações. Na verdade, toda a estrofe é uma exclamação de júbilo de alguém que, tocando o vértice mais alto do contentamento, agradece, em profusão, a essa noite que é guia para a amada; amável e aconchegante como a aurora e que tornou possível a união dos amantes.

Interessante observar que nesta estrofe é dito que a noite é guia, no entanto, a estrofe terceira nos diz que a guia da amada era a luz que lhe ardia no coração. Estamos diante, então, de uma mesma guia que é escuridão e é luz, que é noite e fogo. Uma associação racionalmente ilógica, mas figurativamente coerente, já que a amada se identifica com a noite, dado todo o investimento para seu escondimento, como vimos; e logo também se identifica com a luz, enquanto chama que arde no peito. Nela, portanto, luz e escuridão acabaram se tornando a mesma coisa.

Porém, acima de tudo, essa noite é maravilhosa por proporcionar o encontro tão esperado. Aqui descobrimos com quem essa mulher vai se encontrar, com seu amado. A noite que, ao longo do poema, tem se apresentado de um modo completamente diferente do que soemos representá-la – pois é segura, ditosa, guia –, tem também o “poder” de juntar amado com sua amada, justamente porque foram suas trevas que puderam proporcionar a fuga e o sigilo do encontro amoroso.

O verbo juntar, nesse contexto, pode nos oferecer um significado para além do de confluir, num mesmo espaço, duas pessoas que se buscavam. Acompanhado imediatamente do “amada no amado transformada”³⁶, tal verbo pode nos sugerir a imagem da união sexual dos amantes (LÓPEZ-BARALT, 1998). De fato, temos todo um contexto e uma construção cênica que nos autoriza a pensar nessa possibilidade: dois amantes que marcam um encontro noturno, ansiando um pelo outro, num espaço onde ninguém pode encontrá-los.

Importante, desde já, salientarmos o fato de o poema nos estar apresentando literalmente uma união física, o que, sem dúvida, não consoa com a concepção neoplatônica acerca do amor e da união dos amantes. Como López-Baralt (1998) nos recorda, na poesia neoplatônica, o acesso à pessoa amada não se concretiza pelo contato, mas pelo olhar, pela contemplação do corpo do outro, dos seus traços e, sobretudo, pela sua lembrança insistente, que faz idealizar esse amor que tanto é mais puro, quanto mais espiritual e menos material ele for.

O poema sanjuanino caminha exatamente ao contrário disso. Primeiramente o poeta nos apaga as luzes, mete seus protagonistas numa noite que os esconde e os cega e faz, assim, com que uma das maneiras de encontrar, reconhecer e possuir o outro seja por meio do toque, do contato físico, da junção carnal.

6. Em meu peito florido
Que todo só pra ele se guardava,
Quedou-se adormecido
E eu o acariciava
E dos cedros o leque o refrescava.

Nessa estrofe, nossa enamorada descreve uma das cenas mais belas, estremeedoras e eróticas que poderíamos ler em um poema dessa época (NIETO, 1988): o amado, reclinada sua cabeça nos seios perfumados da amada, adormece confiante entre as carícias

36 A título de curiosidade, o mesmo verso encontra-se em Petrarca e em Camões.

daquela que ama. Ela, por sua vez, desfruta, sabendo ter em seu regaço, em seu peito florido – o mesmo em que outrora ardia a luz guiadora – aquele a quem ela mais queria e buscava “com ânsias em amores inflamada”.

A referência às flores nos seios da amada pode apontar para a existência de reais flores, apresentando, assim, a amada como um jardim florido ou primaveril, metáfora que já é evocada no *Cântico dos cânticos* (Ct 4, 12; 5, 1; 6, 2. 11) como imagem para a Sulamita, e também presente em João da Cruz, no poema “Cântico espiritual”: “Sê, Norte, um vento morto;/ vem, Austro, que acorda os amores!/ Aspira por meu horto,/ derrama teus odores,/ e pascerá o Amado entre as flores” (JOÃO DA CRUZ, 2005, p. 64). O peito florido é leito nupcial onde o amado, agora, tranquilo, dorme, entre as carícias de sua namorada. Quanto a esse adormecimento do amado, López-Baralt (1998) observa que:

Para dormir, naturalmente, há de se fechar os olhos: é necessário fundir-se na noite e participar dessa noite. Precisamente, da noite metafórica em que a amada já se encontra, enquanto acaricia às cegas em seu estremecedor encontro amoroso. Ambos os amantes ficaram, pois, reduzidos ao sentido do tato, que é uma maneira que São João tem para nos indicar que os dois estão “cegos”, que ambos vivem a noite, e que terminam por ficar identificados e por fundir-se, num nível realmente profundo, na noite que os envolve. Agora sim podemos dizer com o poeta: “Oh noite que juntaste/ Amado com amada,/ amada no Amado transformada!” (LÓPEZ-BARALT, 1998, p. 168).

Não sabemos, no entanto, o que pôde ter passado antes desse adormecimento do amado, não temos nenhum indício explícito, na materialidade do poema, se eles estão no relaxamento psíquico e físico pós-erótico. Tendemos a pensar que sim, e que os pormenores do clímax do encontro tenham ficado apenas na memória dos amantes. Pensamos desta maneira porque, naturalmente, temos certa resistência a aceitar que o amado foi para um encontro amoroso, com tais configurações, apenas para dormir no regaço de sua namorada. Para além desta e de outras possíveis hipóteses, o fato é chega a ser intrigante que a primeira imagem que o namorado, tão ansiosamente buscado e desejado, oferece de si mesmo é dele inconsciente, dormindo. Frente a esse adormecimento, parece que cabe, novamente, à amada retomar o ponto de partida, ou seja, voltar a procurar o seu amado, que agora, apesar de fisicamente presente, se ausenta por estar adormecido.

7. Da ameia a brisa amena,
Quando eu os seus cabelos espargia,
Com sua mão serena
O colo me feria
E os meus sentidos todos suspendia.

Nesta estrofe, os amantes, aparentemente, se encontram no alto de uma torre ou nas muralhas de um castelo ou fortificação, pois se diz “da ameia a brisa amena”. Com essa mudança de ambiente tão repentina, parece que estamos numa realidade onírica em que os elementos tempo e espaço são fluidos e podem se alterar imediatamente sem que isso cause estranheza aos sujeitos ou prejuízo em relação ao que eles estão fazendo. Já não temos mais o espaço campestre, representado pelo cedro, mas temos o simbolismo da torre, da muralha que parece surgir aqui como imagem de segurança, aconchego, privacidade, segredo. Dessa maneira, mais do que nunca, ninguém apareceria, e os amantes, resguardados, podem expressar seus sentimentos livremente, pois estão no alto de uma torre, guarnecidos por uma fortificação.

É justamente nesse lugar de segurança – ameia (*almena*) – que a amada se sente tocada pelo ar, pelo sopro, pelo vento. Aparece aqui mais um elemento perceptível pelo

tato, o que não será raro na poesia juancruciana, pois também no poema “Cântico espiritual”, João da Cruz lança mão dessa imagem da brisa, igualmente num contexto noturno e, ao mesmo tempo, luminoso: “Da brisa o aspirar,/ do rouxinol a doce cantilena,/ o bosque de encantar/ na noite tão serena/ com chama que consome e não dá pena” (JOÃO DA CRUZ, 2005, p. 67).

Os versos desta sétima estrofe seguem a descrição do estado pacífico e íntimo da estrofe sexta. Os amantes, envoltos no frescor da noite, permanecem sossegados, desfrutando da recíproca companhia, no entanto, aparece algo de novo. Enquanto a amada afaga os cabelos do amado – que segue dormindo em seu colo –, ela sente um vento que, ao soprar em seu pescoço, a estremece. Esse toque, no entanto, parece repercutir tão fortemente nela que ela diz ter sido “ferida”, em vez de “tocada”. E entendemos como todo seu ser (corpo e alma) participa dessa experiência gozosa, quando diz: “todos meus sentidos suspendia”.

Quase com sem esforço algum, percebemos o erotismo dessa descrição. É de conhecimento comum que, dentre as várias zonas erógenas do corpo humano, o pescoço é um dos pontos sensíveis mais assinalados. Não poucas pessoas ficam sexualmente estimuladas apenas com toques nessa parte do corpo, e mesmo que para algumas outras o pescoço não seja uma zona necessariamente erógena, de modo geral, esse ambiente ainda configura um local próprio de intimidade.

A brisa que toca com mão suave também nos aponta para a figura do amado, não apenas incluindo-o nesse jogo cósmico, senão fazendo com que tudo ganhe sentido a partir dele. O amado é noite de júbilo; o amado, metido entre as flores no peito da amada, torna-se flor como elas, portanto, também é esse amado a brisa que a toca ferindo-a.

8. Quedei-me e olvidei-me
O rosto reclinei sobre o Amado,
Cessou tudo e deixei-me
Deixando o meu cuidado
Por entre as açucenas olvidado.

Nessa última estrofe, cabe à amada adormecer. Essa mulher, abandonando e esquecendo tudo o que a envolvia, e percebendo como tudo cessou e como tudo fez silêncio, por fim, deixa-se ir. E para onde vai? Sai em busca, como tem feito desde a primeira estrofe, e vai ao encontro do seu amado, sobre quem, também ela, se reclina (“o rosto reclinei sobre o amado”), repetindo exatamente o mesmo que ele fez na estrofe sexta, e indicando o *grand finale* do poema³⁷.

Desde esse peito acolhedor de seu querido, a amada passa a um estado de inconsciência, indo gozar do seu amado – também adormecido – em outra dimensão, num espaço onírico, ou se queremos, num mundo puramente espiritual, onde os corpos materiais, que tão ardentemente celebraram os amores nesta noite, já não são mais necessários para que os amados sigam gozando. Abandonando o corpo e a consciência, a amada diz também deixar seu “cuidado”, que aqui entendemos ser o próprio amado, sobre quem ela estava debruçada em atenção e carinho.

Deixa-o, porém não em qualquer parte, mas entre as açucenas. A presença das açucenas aqui pode assumir um significado bastante interessante. Primeiramente, vale a pena ressaltar que são flores, mais conhecidas em sua cor branca, cor que o senso comum, geralmente, direciona à pureza, à inocência e que, em sua espécie branca, exalam um

37 Recordemos que a imagem dos amantes rendidos um sobre o outro, mortos, ou apenas inconscientes, depois de selar a união amorosa com o contato corporal não é tão original de João da Cruz, basta, por exemplo, lembrarmos de Romeu e Julieta, de Shakespeare, para vermos outras ocorrências na antiga lírica amorosa europeia.

cheiro suave e constante, sobretudo durante à noite, curiosamente quando está fenecendo. A imagem do amado entre as açucenas pode nos indicar seu aspecto luminoso e puro, sugerido pela cor branca da flor.

Dissemos que o amado, assim como a amada, é todo noite, no entanto, essa noite que é o amado, marcada pelo gozo do encontro, já não é mais escura, senão luminosa, ambos são presença e chama de amor. Ademais, a cena do amado que dorme sobre o peito odorífero da amada pode estar sendo representada agora pelo verso “entre as açucenas olvidado”, e não seria estranho pensar que essas flores do verso “em meu peito florido” pudessem ser as próprias açucenas trazidas pela amada entre as quais se encontra, agora, o amado, deixado e esquecido.

Considerações finais

O amor é uma das palavras mais usadas pelo místico poeta, isso significa dizer que ocupa, na obra sanjuanista, um lugar de destaque e de importância na sua produção literária. Esse amor da experiência mística é vivido por João da Cruz de uma maneira tão profunda que o autor, para representá-lo, lança mão não menos que de uma linguagem sensual e erótica.

Apoiando-se no livro bíblico *Cântico dos cânticos*, o poeta espanhol põe em evidência uma espiritualidade que considera o corpo – este, desde muito, ignorado no cristianismo dualista – e traz para seu poema “Em uma noite escura” muitos elementos que contradiziam à estética neoplatônica das produções renascentistas.

O poema analisado neste artigo representa, sem dúvida, o melhor que podemos ter, em poesia, sobre a experiência mística a partir da tradição cristã. Assim, ao mesmo tempo que o autor nos oferece, nesses versos, elementos que apontam para a mais alta espiritualidade, da mesma maneira ele canta, com a ousadia que não tiveram os poetas contemporâneos, o amor erótico em sua mais alta intimidade e sinceridade.

Foi precisamente a condição de poeta que permitiu ao grande místico espanhol harmonizar amor profano e amor sagrado, desejo físico e experiência transcendente, gozo corporal e fruição de Deus. A poesia, enquanto linguagem transgressiva, autoriza “desvios” da norma, transpõe barreiras morais e ignora proibições castradoras. A poesia é a língua do mundo onde Deus e o ser humano convivem como amado e amada, “amada no amado transformada”.

Referências

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BÍBLIA. Português. Cântico dos cânticos. In: **Bíblia de Jerusalém**: nova edição, revisada e ampliada. São Paulo: Paulus, 2011, p. 1089-1102.

JESUS, A. M. G. de; OLIVEIRA, J. L. M. de. **Teologia do prazer**. São Paulo: Paulus, 2014.

JOÃO DA CRUZ. **Obras completas**. Marco de Canaveses: Edições Carmelo, 2005.

LÓPEZ-BARALT, L. **Asedios a lo Indecible**: San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante. Madrid: Trotta, 1998.

NIETO, J. C. **San Juan de la Cruz, poeta del amor profano**. Madrid: Swan, 1988.

PAZ, O. **A chama dupla**: amor e erotismo. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

PIKAZA, X. Del Cantar bíblico al Cántico de Juan de la Cruz: sobre el principio del amor en Occidente. In: **Pliegos de Yuste**: revista de cultura y pensamiento europeos, Yuste, nº 11-12, p. 107-116, 2010. Disponível em: <
<http://www.pliegosdeyuste.eu/n1112pliegos/pdfs/107-116.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2020.

PRADO, A. **Caderno de Literatura Brasileira nº 9**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.