



LITERATURA ERÓTICA E PORNOGRÁFICA:
ESTUDOS TEÓRICO-CRÍTICOS

I VOL.

ORG. RAIMUNDO EXPEDITO DOS SANTOS SOUSA



LITERATURA ERÓTICA E PORNOGRÁFICA:
ESTUDOS TEÓRICO-CRÍTICOS

VOLUME I

Comissão Editorial

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

Conselho Editorial

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

Raimundo Expedito dos Santos Sousa
Organizador

LITERATURA ERÓTICA E PORNOGRÁFICA:
ESTUDOS TEÓRICO-CRÍTICOS

VOLUME I



Catu, 2020

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

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

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

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

FICHA CATALOGRÁFICA

L776

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

1605kb, 167fls.

Vol.I

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>

Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-03-1 (e-book)

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

CDD B869.8
CDU 869.0(81)

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

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
<i>Raimundo Expedito dos Santos Sousa</i>	
LITERATURA ERÓTICA, LITERATURA PORNOGRÁFICA, PARALITERATURA E SUBLITERATURA: IMPLICAÇÕES DISCURSIVAS DE NOMEAÇÕES E REFLEXOS DE RELAÇÕES DE PODER	20
<i>Cláudio Márcio do Carmo</i>	
EROS VS. PÓRNE: POR UMA ESCRITA ERÓTICA FEMININA	34
<i>Fernanda Martins Cardoso</i>	
PHAEDRA, DE SÊNECA: UMA TRAGÉDIA VENUSIANA DO SÉCULO I D.C.	49
<i>Camila Machado Reis</i>	
TERESA DE JESUS: ENTRE O SACRO E O PROFANO	62
<i>Yls Rabelo Câmara</i>	
A PORNOGRAFIA SOB AS LUZES: A LINGUAGEM OBSCENA EM DOIS ROMANCES DO SÉCULO XVIII	77
<i>João Batista Martins de Morais</i>	
O TROPO DO <i>MENINO BONITO</i> NA REVIVESCÊNCIA HELENISTA DE EDWARD MARTYN E PÁDRAIC PEARSE	91
<i>Raimundo Expedito dos Santos Sousa</i>	
EROTISMO TRÁGICO: O <i>ETHOS</i> DISCURSIVO DO COMPADRITO NO TANGO ARGENTINO E O MITO DA MULHER FATAL	106
<i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	
FETISHISM AND SEXUAL ABUSE IN THE SUBURBS: GENDER AND SOCIETY IN <i>HOT MOMS AT PLAY</i>	121
<i>Renato Muchiuti Aranha e Paola da Cunha Nichele</i>	
HOMOEROTISMO E TRANSGRESSÃO EM JAMES BALDWIN	133
<i>Luciene de Oliveira Dias e Paulo Rogério Bentes Bezerra</i>	
A REVISTA <i>PLAYBOY</i> E A PORNOGRAFIA ENQUANTO DISPOSITIVOS PARA TRANSFORMAR MENINOS EM HOMENS	148
<i>Jairo Barduni Filho</i>	
O EROTISMO EM IMAGEM: AS FIGURAÇÕES DO MASCULINO EM PEÇAS PUBLICITÁRIAS DA GRIFE DOLCE & GABBANA	163
<i>João Paulo Silva Barbosa</i>	
SOBRE OS AUTORES E AUTORAS	178
SOBRE O ORGANIZADOR	186

APRESENTAÇÃO

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

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

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

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

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

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

² Cf. FOUCAULT, 1976.

³ *Idem, ibidem*, p. 205.

⁴ Cf. MCCLINTOCK, 1995.

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

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

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

⁶ PAZ, 1993b, p. 19.

⁷ MALRAUX, 1939, p. 425.

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

⁸ Cf. BATAILLE, 1957.

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

¹⁰ BATAILLE, 1957, p. 17.

¹¹ KRIPAL, 2001, p. 21.

¹² Cf. BATAILLE, 1957.

¹³ Cf. SONTAG, 1967.

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

Em contraposição, a pornografia já nasce, conceitualmente, sob o labéu da infâmia, na medida em que, bem sabemos, sua etimologia remonta ao grego *pornographos* (aglutinação de *porne* (*prostituta*) e *graphein* (*escrever*)). Após sua adoção, em meados do XIX, para designar tratados clássicos que abordavam a prostituição com riqueza de pormenores, o termo passou a alunhar, a partir das últimas décadas daquele século, escritos luxuriosos modernos. Como fenômeno do mercado, a pornografia seguiria seus ditames de pasteurização, que não prescindiriam de padrões repetitivos, repertórios diminutos e mínima exigência cognitiva, pois o estatuto de mercadoria lhe exigiria, como linguagem, ser objetiva e universal. Noutros termos, o pornográfico colocaria a nu o sexo ostensivo e demandaria, para consumo, esforço antes manual que intelectual, num depauperamento da experiência que o inscreveria no espectro da cultura de massa enquanto entretenimento alienado e alienante. Some-se ainda sua apologia, alegada por feministas radicais, à violência sexual, inclusive ao estupro, bem como à objetificação da mulher e à prática de perversões como a pedofilia, o incesto e a zoofilia¹⁴.

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

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

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

¹⁵ Cf. HEIDEGGER, 1927.

¹⁶ ARETINO, 1534, p. 46.

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

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

Posto o problema conceptual, o que se lerá em *Literatura erótica e pornográfica: estudos teórico-críticos* consiste numa miscelânea de estudos empreendidos por pesquisadores brasileiros à volta da temática eroto-pornográfica desde múltiplas bases teóricas, metodológicas e analíticas. Para encadernar, em dois volumes, um caleidoscópio de trabalhos tão diversos, sirvo-me de critério forçosamente pouco ajambrado, i.e., o foco em *corpora*, respectivamente, internacionais e brasileiros. Desta feita, este primeiro volume se dedica ao contexto global, numa perspectiva diacrônica que abrange textos da Antiguidade ao século XXI, sem pretenção, por evidente, de esgotar esse dilatado arco temporal. Cláudio Márcio do Carmo, no capítulo “Literatura erótica, literatura pornográfica, paraliteratura e subliteratura: implicações discursivas de nomeações e reflexos de relações de poder”, examina como tais relações balizam os regimes de classificação que distinguem, à luz de preceitos morais e hierarquias estéticas, nomenclaturas para escritos eroto-pornográficos. Noutro diapasão teórico, Fernanda Martins Cardoso, em “EROS vs. PÓRNE: por uma escrita erótica feminina”, concentra-se nas idiosincrasias que caracterizariam a literatura eroto-

¹⁸ WINTHROP, 1973, p. 344.

¹⁹ PEREC, 1985, p. 40.

pornográfica de mulheres e, ao problematizar a clivagem entre erotismo e pornografia no campo literário, compreende essa escritura feminina como potencial resistência ao cânone androcêntrico.

Com propostas analíticas diversas, os capítulos seguintes adentram uma miríade de questões axiais para o terreno dos estudos eroto-pornográficos. Camila Machado Reis, em “*Phaedra*, de Sêneca: uma tragédia venusiana do século I d.C.”, analisa a célebre peça a partir do substrato erótico em que esta se funda, com perspectiva atenta ao impacto do contexto de produção da tragédia no seu entrecho. Yls Rabelo Câmara, em “Teresa de Jesus: entre o sacro e o profano”, explora o intrincado ligame entre erotismo e religião a partir da *ars erótica* conventual de Teresa d’Avila e sublinha como a literatura dessa filósofa desafiou os discursos falocêntrico e judaico-cristão caros ao império espanhol. Por sua vez, João Batista Martins de Moraes, no capítulo “A pornografia sob as luzes: a linguagem obscena em dois romances do século XVIII”, situa as noções de “obscuridade” e “licenciosidade” no contexto literário setecentista, a partir de duas obras romanescas exponenciais, *Fanny Hill* e *Teresa Filósofa*, para observar que a pornografia, naquela altura, prescindia do vocabulário chulo sem prejuízo de sua dúplice potência transgressiva e luxuriosa. Logo adiante, Raimundo Expedito dos Santos Sousa, em “O tropo do menino bonito na revivescência helenista de Edward Martyn e Pádraic Pearse”, examina, a partir dos casos emblemáticos de Edward Martyn e Pádraic Pearse, em que medida o culto ao “menino bonito” expõe as contradições constitutivas do nacionalismo cultural irlandês, que, embora impusesse códigos de masculinidade inflexíveis, facultava a sublimação homoerótica devido à sua própria estruturação favorecer um *continuum* entre a homosociabilidade e o homoerotismo. Já Ayanne Larissa Almeida de Souza, em “Erotismo trágico: o *ethos* discursivo do *compadrão* no tango argentino e o mito da mulher fatal”, investiga o mito da *femme fatale* na criação, pelo cancionero do tango, de um *ethos* que institui a figura feminina sob a perspectiva das projeções masculinas compendiadas no tropo do *compadrão*. Em seguida, Renato Muchiuti Aranha e Paola da Cunha Nichele, no capítulo “Fetishism and sexual abuse in the suburbs: gender and society in *Hot Moms at Play*”, examinam os quadrinhos *Hot Moms at Play*, de Rebecca, a fim de perquirir

como o BDSM e suas dinâmicas de poder são ali representados, tendo em conta a relação dessa obra com as convencionais figurações e práticas do BDSM. Mais adiante, Luciene de Oliveira Dias e Paulo Rogério Bentes Bezerra, em “Homoerotismo e transgressão em James Baldwin”, analisam os romances homoeróticos *Just Above My Head* e *Another Country*, do escritor afro-estadunidense James Baldwin, com mira na sua dupla transgressão de gênero e etnia em face de um cânone literário europocêntrico e heteronormativo. Por seu lado, Jairo Barduni Filho, no capítulo “A revista *Playboy* e a pornografia enquanto dispositivos para transformar meninos em homens”, interroga sobre o papel da eroto-pornografia na conformação de rapazes aos protocolos da heteronormatividade e, para tanto, examina a revista *Playboy* como dispositivo de reprodução da masculinidade hegemônica. Finalmente, João Paulo Silva Barbosa, em “O erotismo em imagem: as figurações do masculino em peças publicitárias da grife Dolce & Gabbana”, esmiúça, com base na Gramática do *Design* Visual, como o erotismo influi na reprodução de códigos de masculinidades no campo da moda, com enfoque num catálogo da grife italiana Dolce & Gabbana.

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

²⁰ Cf. CERTEAU, 1980.

questionamento dos padrões de gênero e do papel das expressões culturais para sua criação, reprodução ou desconstrução.

REFERÊNCIAS

- ALMANSI, Guido. *L'estetica dell'osceno: Per una letteratura "carnalista"*. Torino: Einaudi, 1974.
- ARETINO, Pietro. *Ragionamento della Nanna, e della Antonia: fatto in Roma sotto una ficaia, composto dal divino Aretino per suo capriccio, a corretteione de i tre stati delle donne*. Parigi: [n.e.], 1534.
- BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- BEAUVOIR, Simone de. *Faut-il brûler Sade?* Paris: Gallimard, 1972.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien: I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1980.
- DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1979.
- ELSEN, Claude. *Homo eroticus: esquisse d'une psychologie de l'érotisme*, Paris: Gallimard, 1953.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- FREUD, Sigmund. Ursprünglich: Die kulturelle: Sexualmoral und die moderne Nervosität. *SexualProbleme*, Band 4, Heft 3, p. 107-129, März 1908.
- FREUD, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1930.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Halle-an-der-Saale/Tübingen: Max Niemeyer, 1927.
- HUNT, Lynn. Introduction: Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800. In: HUNT, Lynn (Ed.). *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*. New York: Zone Books, 1993, p. 9-45.
- KRIPAL, Jeffrey J. *Roads of Excess Palaces of Wisdom: Eroticism and Reflexivity in the Study of Mysticism*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

- MACKINNON, Catharine. *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- MACKINNON, Catharine A. Sexuality, Pornography, and Method: 'Pleasure under Patriarchy'. *Ethics*, v. 99, n. 2, p. 314-346, 1989.
- MALRAUX, André. Laclos. In: *Tableau de la littérature française, XVII.-XVIII. siècles*: de Corneille à Chénier, Volume 2. Paris: Gallimard, 1939, p. 417-428.
- MARCUSE, Herbert. *Eros und Kultur*: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud. Stuttgart: Klett, 1957.
- MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. London: Routledge, 1995.
- PAZ, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993a.
- PAZ, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*. Mexico D.F.: Editorial Vuelta, 1993b.
- PEREC, Georges. *Penser/classer*. Paris: Achette, 1985.
- RUSSELL, Diana H. *Dangerous relationships: Pornography, misogyny, and rape*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1998.
- SONTAG, Susan. The Pornographic Imagination. *Partisan Review*, v. 34, p. 181-212, Spring 1967.
- WINTHROP, Henry. Sexuality in literature. *Colorado Quarterly*, vol. 21, n. 3, p. 337-358, Winter 1973.

LITERATURA ERÓTICA, LITERATURA PORNOGRÁFICA, PARALITERATURA E SUBLITERATURA: IMPLICAÇÕES DISCURSIVAS DE NOMEAÇÕES E REFLEXOS DE RELAÇÕES DE PODER

Cláudio Márcio do Carmo

INTRODUÇÃO

De caráter ensaístico, o presente texto não busca uma resposta em si para algo complexo como discutir tipos ou subtipos de literatura diferentes, voltados a temas tão socialmente complicados como erotismo e pornografia, conforme também ressaltou Llorente (2013), a qual demonstra estreito interesse pelo tema em seu texto *Erotismo y pornografia: revisión de enfoques y aproximaciones al concepto de erotismo y de literatura erótica*. Antes, pretende fazer uma reflexão a partir de quatro nomeações que têm denominado um tipo de fazer literário, o qual, acima de tudo, se caracteriza por ser transgressivo e trabalhar com um tema muitas vezes tabu, que é a sexualidade humana, seja de forma explícita, seja de forma implícita ou mesmo apenas sugerida, latente, obscurecida.

Partimos do pressuposto de que, de uma forma ou de outra, essas nomeações se atravessam em certos pontos, numa distinção (a) por minúcias difíceis de serem apreendidas gerando dificuldade classificacional ou (b) pela explicitude atitudinal quanto ao sexo e à sexualidade manifesta ou insinuada. No entanto, em comum, as referidas nomeações acabam por criar um ranking na tentativa de trazer maior visibilidade e importância a um tipo em detrimento de outro, muitas vezes de maneira complicada ou confusa, a exemplo do que ocorre com classificações tradicionais, calcadas na ideia de alta/baixa cultura, subcultura, cultura erudita, cultura popular e tantas outras formas de criarem hierarquias (cf. TYLOR, 2009; CARMO,

2014). As nomeações sobre as quais nos debruçaremos são Literatura Erótica, Literatura Pornográfica, Paraliteratura e Subliteratura.

Como aventado, nossa hipótese é que certas nomeações caminham para o grau de explicitude das cenas de sexo descritas, numa relação entre a sublimação do amor e um repúdio tabu ao sexo (erótico x pornográfico), e outras a uma tentativa de apagamento dos temas tabus na própria nomeação (Paraliteratura e Subliteratura) embora a criação e a manutenção de uma hierarquia sejam, conforme dito anteriormente, um ponto em destaque.

Embora as denominações Literatura Erótica e Literatura Pornográfica estejam supostamente mais claras, Caldas (2000) não fala em Literatura Pornográfica, mas trabalha com dois outros rótulos, quais sejam, Paraliteratura e Subliteratura, nomeações que indicam alguma ligação com a Literatura Erótica, porém antes indicando relações de poder na conexão com o próprio cânone literário e os preceitos da moralidade tradicional. É sob esse viés que pretendemos refletir a respeito de algumas implicações discursivas que essa intrincada teia ideológica indica na manutenção de uma histórica literatura canônica, cujo status hegemônico persiste apesar de inúmeras possibilidades que têm sido trazidas à baila, primeiro, com várias obras modernistas e, posteriormente, com a Literatura de Resistência e a Literatura Marginal, por exemplo.

Essa tensão será trabalhada, ao final, a partir do referencial discursivo de Norman Fairclough (2001), em que o discurso é visto como práticas de linguagem, nomeadamente prática textual, em que se analisam aspectos da materialidade dos textos; prática discursiva, em que se analisam os processos de produção, distribuição e consumo dos textos; e prática discursiva, em que se verificam as relações de poder e as ideologias que perpassam os textos a partir de uma luta por hegemonia. As questões envolvidas nessa tríade de práticas podem problematizar matizes da sociedade que ecoa suas variadas formas de pensamento e crença, mas que são mutáveis, pois estão em constante movimento. É isso que faz com que diferentes posicionamentos entrem em conflito, causando constantes tensões e podendo gerar mudanças.

A partir desse pensamento, produziremos uma discussão em torno dos nomes Literatura Erótica, Literatura Pornográfica, Paraliteratura e Subliteratura, como vieses de um ranking que nos leva a uma arena discursiva caracterizada por crenças historicamente perpetuadas e pelo constante embate de formas de pensamento e controle social.

Por isso, propositalmente, o texto apresenta apenas uma seção, que começa por abordar aspectos ligados à etimologia e aos significados de erótico e pornográfico, e caminha para uma discussão teórica sobre Literatura Erótica, Literatura Pornográfica, Paraliteratura e Subliteratura, que desemboca numa análise dessas nomeações sob o enfoque discursivo. Essa discussão se conecta a constituição dessas nomeações em termos sintagmáticos e de formação de palavras, passa pelo processo de produção, distribuição e consumo desses subgêneros, e desemboca numa análise das relações de poder e dos processos hegemônicos que circundam a dificuldade classificatória e as assimetrias socioculturais, as quais enviesam e colocam em evidência a tensão entre a Literatura Canônica e os aspectos transgressivos desse fazer literário quanto a uma literatura já clássica e quanto à moralidade tradicional que ele desafia.

LITERATURA ERÓTICA, LITERATURA PORNOGRÁFICA, PARA LITERATURA E SUBLITERATURA: RELAÇÕES DE PODER, TRANSGRESSÃO E CONTRA-HEGEMONIA NOS DOMÍNIOS DO FAZER LITERÁRIO

De acordo com Cunha (1982, p. 311), erótico é um adjetivo relativo ao amor, ao sensual, ao lascivo, uma palavra do século XVIII, vinda do latim *eroticus* e derivada do grego *erotikós*; entretanto, não registra o verbete pornográfico. Já Ferreira (2009, p. 781) explica erótico como relativo ao amor, inspirado pelo amor, no sentido de possuir caráter lírico-amoroso ou – de maneira circular – como inspirado ou provocado pelo erotismo, acrescentando sensual e lascivo.

Ao construir o verbete para o adjetivo pornográfico, Ferreira (2009, p. 1603) o faz de forma tautológica, explicando que pornográfico é relativo à

pornografia, que pratica ou em que há pornografia, fazendo-nos ter como referência o verbete pornografia da seguinte forma:

Pornografia. [Do gr. Pornográphos, 'autor de escritos pornográficos', + ia] s. f. 1. Tratado acerca da prostituição. 2. Figura(s), fotografia(s), filme(s), espetáculo(s), obra literária ou de arte etc., relativos a, ou que tratam de coisas ou assuntos obscenos ou licenciosos, capazes de motivar ou explorar o lado sexual do indivíduo. 3. Devassidão, libidinagem.

O que se depreende do significado dicionarizado é que pornografia está no nível do escrachamento e da prática do que está fora do padrão moral institucionalizado de manifestação da sexualidade, isto é, fora da moralidade tradicional, enquanto erótico parece algo no nível do sugerido e que se quer mais conectado ao conceito de amor, para lhe garantir o status e a sublimação que este – o amor – possui socialmente. Desse modo, haveria uma diferença entre qualquer produção artística em que o erótico poderia aparecer, enquanto o pornográfico representaria o devasso, o sexual obsceno à vista, porém que não deveria, portanto, ser mostrado ou demonstrado. Del Priore (2011, p. 15) assim nos esclarece:

1500: Pleno desabrochar do renascimento na Europa e chegada dos 'alfacinhas' ao Brasil. Em 1566, é dicionarizada na França, pela primeira vez, a palavra erótico. Designava então 'o que tiver relação com o amor ou proceder dele'. Na pintura o humanismo coloca o homem no centro do mundo – não mais Deus –, descobrindo-se os corpos e o nu. Nu que, hoje, associamos ao erotismo. Mas era ele, então, sinônimo de erotismo? Não. Isso significa que as palavras, os conceitos e seus conteúdos mudam, no tempo e no espaço; o que hoje é erótico, não era para os nossos avós.

Com isso em mente, colocamos em relevo a mutabilidade do sentido, a possibilidade de mudança, e começamos nossas reflexões teóricas a partir de Caldas (2000, p. 7) quando afirma que a Paraliteratura é um sucesso de público, cujas diferenças da literatura culta a levam (1) a ser quase desconhecida nos meios acadêmicos e (2) a não se enquadrar nas

formalidades teóricas do romance, exemplificando sua afirmação com as obras de Wolfgang Kaiser, Lukács e Lucien Goldmann.

De acordo com o autor, a Paraliteratura é uma literatura de massas, que tem como foco central a sexualidade, a pornografia, o erotismo ou algo parecido; uma modalidade literária que “permanece ausente da história oficial da literatura brasileira e da pesquisa científica” (CALDAS, 2000, p. 75). O autor esclarece que existem alguns motivos para isso, os quais seriam considerá-la um tipo de literatura de mau gosto, de péssima qualidade e, por isso, inexpressiva.

Ao tomar a sexualidade como tema preferido, o problema da percepção do corpo passa a permear a visão sobre a Paraliteratura no conflito entre arte, moralidade e transgressão, no sentido de compreender o corpo e a sexualidade de maneira libertária, como fonte de prazer, e não especificamente como mercadoria. É essa última visão que levou a Paraliteratura a ser tomada como pornografia em vários romances. O que parece prevalecer é o caráter mercantil do corpo em detrimento de outras percepções. Nas palavras de Caldas (2000, p. 76), “o caráter libertário da relação corporal sucumbe diante do fetichismo mercantil a que foi submetida a sexualidade”. E é isso que dá à Paraliteratura também uma função política por incidir sobre um conflito de visões ligado ao controle social, à imagem estigmatizada da sexualidade, à concepção burguesa e romantizada do amor e ao seu caráter reacionário, subversivo e transgressivo. Assim,

[d]esvaloriza-se o gozo, o prazer, reificando a sexualidade e transformando-a num instrumento de coerção política. Ela deve agora assegurar o funcionamento da ordem social estabelecida e manter a mesma concepção que sempre foi difundida na cultura afirmativa. Estamos nesse estágio, vivendo a auto-sублиmação da sexualidade. O destino da sexualidade não é outro senão viver, a partir desse instante, sob a égide do princípio de realidade repressivo. (CALDAS, 2000, p. 77)

Para ele, a leitura veiculada por autores da Paraliteratura está comprometida com o autoritarismo do Estado por ainda, de certa forma,

reproduzir aspectos da cultura afirmativa, isto é, da cultura tradicional (cf. CALDAS, 2000, p. 79). Entretanto, pensamos que qualquer literatura que se coloque no limiar crítico de temas tabus, como a sexualidade, rompe de alguma forma com o cânone literário, que representa o pensamento tradicional calcado numa moralidade normativa e prescritiva do comportamento social.

Com isso, chegamos a mais um conceito importante para nossas reflexões: o conceito de Subliteratura. De acordo com Caldas (2000, p. 81), a Subliteratura no Brasil tem início a partir da década de 1960, entendida como uma literatura que “trata de obras que mostram insistentemente o erotismo, indo desde a prática do coito pura e simples entre casais, passando pela homossexualidade e indo até as tramas sadomasoquistas”. O autor também faz questão de distinguir a Subliteratura da Literatura Erótica: “Mas fundamentalmente, essa não é uma Literatura Erótica – entendido aqui o “erótica” como algo que também pode nos levar a uma visão lírica do amor. A Subliteratura mostra muito mais a erotomania e, além disso, toda uma ideologia contida em seu discurso que precisa ser analisada” (CALDAS, 2000, p. 81).

Nesse ponto, o autor classifica a obra de Cassandra Rios como das mais importantes da Subliteratura, afirmando que essa literatura possui boa aceitação independentemente do autor ou de sua nacionalidade. Para ele, esse é o principal motivo de essa literatura ser vendida especialmente nos grandes centros, onde o público é indiferenciado, em vez de ser vendida em livrarias especializadas, onde o público predominante seriam leitores comprometidos com a literatura dos considerados grandes escritores. Como bem aponta o autor, quando Baudrillard (1975, p. 221) pontua que “a sexualidade, juntamente com a beleza, é que orienta hoje por toda parte a ‘redescoberta’ e o consumo do corpo” é que se percebe a ambiguidade e o caráter reacionário da Subliteratura ao colocar a sexualidade como algo emancipador embora só seja capaz de promover um pseudoprazer:

Se, por um lado, ela subverte os valores da moral burguesa, tratando quase sempre da sexualidade ainda que grotescamente, por outro, ela se torna conivente com a ideologia dessa sociedade ao se transformar num tipo especial de adulação astuciosa.

Entretanto, a subversão desses valores diz respeito apenas à forma como a sexualidade é abordada; não ao conteúdo das estórias. (CALDAS, 2000, p. 87-88)

Neste momento, podemos nos perguntar a diferença entre Literatura Erótica, Paraliteratura e Subliteratura; todavia, o autor não nos deixa clara a distinção quando da maneira como vê e procura classificar especialmente escritoras como Adelaide Carrara e Cassandra Rios, já que, à página 7, as classifica como Paraliteratura, na 76 fala em Paraliteratura Erótica (embora dedicando-se a Adelaide Carraro) e na 81 classifica Adelaide Carraro e Cassandra Rios como as mais importantes representantes da Subliteratura; contudo, frisando que, de qualquer maneira, não se trata de Literatura Erótica. Ou seja, embora se perceba o esmero do autor, o que se antevê é que há uma dificuldade na classificação desses subgêneros, especialmente quando tomada a literariedade ou o valor literário das produções.

É salutar a visão de Llorente (2013, p. 360) ao afirmar que, apesar da confusão, há um limite entre o erótico e o pornográfico, que, embora difícil de separar, se dá na operacionalização conceitual em nível subjetivo. Isso significa que o indicial, o sugerido e o claro, quando se fala em sexualidade, são dependentes da subjetividade. No entanto, advogamos que ainda há um entrave nas nomeações, já que estaria na dependência da maneira como se vê a literariedade das obras e seu conteúdo e, perpassando tudo isso, a moralidade normativa tradicional castrativa na contramão de uma literatura transgressiva, libertária e atrevida. Como bem aponta Bataille (2014, p. 118),

[s]empre associada ao erotismo, a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento: da mesma maneira, a fisiologia permanece o fundamento objetivo do pensamento. Se for preciso situar no plano da realidade objetiva a experiência interior que temos do erotismo, deveremos acrescentar às outras funções a função sexual.

Nesse sentido, para adentrar no universo da Literatura Pornográfica, é interessante o esclarecimento de Hunt (1999, p. 26), segundo o qual essa palavra era usada em fins do século XIX para as representações explícitas de órgãos e performances sexuais que fossem utilizadas com a finalidade de

provocar sensações físicas nos leitores; enquanto Barnett (2016, p. 12) trabalha na direção de formas de expressão que pudessem ser consideradas sexualmente estimulantes. Se, por um lado, a Literatura Pornográfica não era considerada “literatura”, por outro, mostrava-se instigante e garantidora de alta vendagem desde seu surgimento em contexto luso-brasileiro conforme apresenta Mendes (2017, p. 185):

A pornografia que surgiu no circuito luso-brasileiro no final do oitocentos demarcava um espaço novo de circulação de histórias sobre sexo. O trabalho pioneiro de Alessandra El Far (2004) trouxe à luz autores licenciosos do período que vendiam livros em quantidade superior aos escritores consagrados pelas histórias literárias. Para uma historiografia habituada a pensar a obra como entidade imaterial, dados sobre a venda do livro são irrelevantes, mas ao menos servem para pôr sob suspeição o lugar-comum de que não se lia no Brasil no século XIX. Havia muitas opções a preços em conta e lia-se bastante (EL FAR, 2010), mas não os livros que aprendemos a valorizar na formação escolar tradicional. Por dedução, a historiografia interpreta o relativo desinteresse do público pelos livros canônicos como falta de leitores na sociedade. A pesquisa sobre a literatura pornográfica revela, entretanto, uma realidade de milhares de leitores ávidos por livros e leitura. A explosão dos impressos pornográficos, baratos e anônimos, atestava a presença desse público leitor, assim como apontava para o refinamento do mercado livreiro, que passava a comercializar obras escritas e publicadas para atender a essa demanda específica.

O cerne da questão está no tema sexualidade, que é o que – mediante o enfoque aqui dado – existe de comum nos subgêneros Literatura Erótica, Literatura Pornográfica, Paraliteratura e Subliteratura. Ou seja, a separação entre os subgêneros parece se assentar entre o “invisível evidente” e a literariedade pungente, entre o canônico e o transgressivo, entre uma sexualidade opacizada e o sexo traduzido em palavras, entre uma moral libertária e uma moral tradicional normativa.

Por isso, como vimos argumentando, o que basicamente faria com que a questão da sexualidade fosse tratada na Literatura Erótica seria o fato de ela aparecer tematicamente, mas de forma obscurecida, sugerida ou

explorada de maneira pouco clara, implícita e sublimada pela ligação com o amor. A explicitude dela em termos sexuais caracteriza, por sua vez, a Literatura Pornográfica. Contudo, a subjetividade que atravessa a descrição do que seria erótico e pornográfico continua a dificultar a separação dos subtipos.

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais; o erotismo é a mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. [Mas é] muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8)

O que se vislumbra é que o erótico e o pornográfico sempre chamam atenção, atiçando o desejo muitas vezes escondido, travestido de uma moral tradicional castrativa. E isso não é diferente no caso da literatura, razão pela qual tem havido crescente interesse pelo assunto (cf. HENRÍQUEZ, 2002) que não se verificava antes, seja pelo fato de os subgêneros literários ligados ao erotismo e à pornografia serem considerados menores ou serem desconsiderados e desvalorizados (cf. CALDAS, 2000), seja pelas dificuldades classificatórias subjacentes.

Isso nos lembra do pensamento de Eagleton (1997), para quem a teoria literária existe exatamente, porque existe algo a que chamamos literatura. Mas essa obviedade não está imune à subjetividade e aos processos sociais que sustentam os juízos de valor e as relações de poder. Por isso, o autor gera um questionamento importante quando afirma que “o ato de se classificar algo como literatura é extremamente instável” (EAGLETON, 1997, p. 7). Ou seja, as classificações do que é literatura ou não estão atravessadas pela subjetividade e pelas relações de poder, especialmente do poder hegemônico que sustenta as características e a ideia de um cânone. Para o autor, isso deve ser trabalhado a partir da perspectiva do valor da obra para a tradição literária, pois esse valor é atribuído, fruto de “tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, 1997, p. 16).

Pensando a partir do ponto de vista discursivo, começaremos nossa análise pela constituição das nomeações dos subgêneros em apreço em termos da formação das palavras Paraliteratura e Subliteratura e, em termos sintagmáticos, retomaremos as considerações sobre os adjetivos utilizados em Literatura Erótica e Literatura Pornográfica, retomando alguns aspectos que iniciaram esta seção.

Logo em seguida, faremos uma discussão sobre o processo de produção, distribuição e consumo desses subgêneros de maneira a desembocar numa análise das relações de poder, que põem em cena questões ideológicas e processos hegemônicos ligados tanto à dificuldade classificatória quanto a assimetrias socioculturais, numa tensão entre a Literatura Canônica e os aspectos transgressivos desse outro fazer literário, que desafia a moralidade e a teoria tradicionais.

A chamada Paralinguagem toma como objeto de estudo os aspectos não verbais, entendendo o não verbal como o que acompanha a comunicação verbal, os aspectos não linguísticos do falar. De maneira similar também, podemos exemplificar com os casos do paratexto e do paralexema (cf. TRASK, 2004; CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004; NEVEU, 2008; GREIMAS; COURTÉS, 2011) dentre outros, em que, na constituição das palavras, o prefixo grego “pará” signifique próximo, ao lado de, ao longo de, elemento acessório, subsidiário (cf. FERREIRA, 2009, p. 147). Assim, poderíamos dizer que a Paraliteratura é uma literatura “paralela”, próxima de algo que, de fato, poderíamos considerar Literatura, logo, apenas compreensível a partir da ideia de Literatura Canônica. Essa análise se aproxima do que está posto no verbete:

Paraliteratura: termo com que se designam todas as formas não canônicas de literatura (auto-ajuda, folhetins romanescos, literatura cor-de-rosa, romance ultra-light, literatura de cordel, literatura oral e tradicional, banda desenhada, literatura marginal, pornográfica, policial e popular, etc.) que em regra não são aceites por certos eruditos, certas instituições académicas ou certos meios de comunicação. A vantagem da designação paraliteratura (em vez de infraliteratura) reside no tom não depreciativo que o prefixo para- tem, uma vez que remete para tudo aquilo que fica na

margem de e não necessariamente tudo aquilo que não entra na categoria de um clássico, por exemplo. (CEIA, 2009, s/p)

Similarmente, o prefixo latino sub- é um elemento designativo de inferioridade, de substituição ou aproximação; isto é, ele indica posição inferior, movimento de baixo para cima, quase, insuficiente, menor (cf. FERREIRA, 2009, p. 1882). No contexto em tela, ele remete ao sentido de inferioridade quanto ao que se chama tradicionalmente de Literatura. Em subliteratura, cria-se um degrau abaixo da própria Paraliteratura ou infraliteratura conforme verbete citado anteriormente, que, por sua vez, já está um degrau abaixo da Literatura Erótica na compreensão de Caldas (2000). Isso significa que a Paraliteratura está pelo menos próxima do que supostamente seria classificado como Literatura Erótica, enquanto a Subliteratura seria uma literatura menor ou, dependendo da interpretação, “quase” Paraliteratura, por trazer explícitas descrições sexuais, inclusive do coito como ponto máximo do que se iniciou na sexualidade como algo sublimado e ligado ao amor.

Como prática discursiva, vimos que os subgêneros estudados buscam um público diferenciado daquele tradicional e, por isso, são subgêneros massivos de alta distribuição e consumo em todas as classes, especialmente nos grandes centros urbanos. Grande parte das obras são best sellers. Por se caracterizarem como subversivos de uma ordem social e transgressivos em sua natureza, tomam para si o espaço daquilo que é proibido e, desse modo, instigante, sem falar que o tema sexualidade sempre gera interesse, chamando muito a atenção de expressivo público a partir da idade pré-púbere, momento em que se desperta para o tema de maneira geral. Embora as nomeações Paraliteratura e Subliteratura chamem atenção pelo conteúdo ligado à sexualidade, Literatura Erótica e Literatura Pornográfica já deixam claro o conteúdo das obras (produção), impactando diretamente na distribuição e no consumo destas.

Entretanto, o que parece mais enfático sob o olhar discursivo para a temática tratada está dentro da prática social. Como prática social, percebemos as nomeações como frutos de relações de poder nos domínios da Teoria Literária lato sensu e da moral tradicional como exercício de

controle social. A moral tradicional e a Literatura Canônica constituem o padrão a partir do qual os subgêneros em apreço são avaliados, como sendo o tradicional e o canônico representantes do poder hegemônico e daquilo que ele representa para a sociedade tradicional. O estabelecimento desse ranking é, sobretudo, fruto de relações de poder e da ideologia dominante.

Em outras palavras, existe aqui, portanto, uma ideologia dominante que legitima o cânone e cria o ranking que estabelece o que é e o que não é literatura, bem como classifica os subgêneros literários mediante preceitos morais e teóricos tradicionais ainda vigentes, mas carentes de revisão. Essa revisão requer, por sua vez, uma visão de poder próxima da que Foucault (1979, p. 162) propõe, isto é, uma em que “o poder funcione em cadeia” e que esteja em constante movimento de maneira que possa acolher mudanças em todas as esferas da sociedade e repensar o lugar das literaturas contra-hegemônicas.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES (NADA) FINAIS

Como se pôde ver, o ponto em comum entre Literatura Erótica, Literatura Pornográfica, Paraliteratura e Subliteratura é a temática sexualidade num continuum que vai do sugerido ao sexo claramente descrito nas obras. A principal diferença, por sua vez, está assentada sobre relações de poder embutidas nas classificações, mas denunciadas lexicalmente nos prefixos ou nos adjetivos constitutivos dos sintagmas que nomeiam cada subgênero, numa relação estreita com o cânone literário e a moralidade tradicional compreendidos como mecanismos de controle social.

A partir de uma perspectiva discursiva, é possível trazer luz a essa intrincada tensão, sobrelevando os matizes que envolvem as nomeações e a temática da sexualidade quando esta é percebida como afronta aos padrões morais tradicionais vigentes e ao que pode ou não figurar como literatura.

O caráter subversivo e a natureza transgressiva dos subgêneros estudados impactam positivamente na produção, distribuição e consumo desse fazer literário, na exata relação que pode ser estabelecida quando se

pensa que “tudo que é proibido é melhor ou mais gostoso”, frase muito comumente utilizada para relações fortuitas e para tudo que está no nível do indizível por causa das normas socialmente instituídas, sendo, por isso, uma produção contra-hegemônica.

O aspecto hegemônico do cânone literário é o ponto central para a compreensão da tensão existente e o engendramento das relações de poder que circundam o tema sexualidade na literatura quando afronta a moral tradicional e coloca em relevo a volúpia e os desejos que pairam em todos de maneira geral, aquilo que não deveria ser feito ou assumido, ou que não deveria ser colocado claramente.

A contribuição da Análise Crítica do Discurso se mostrou fecunda ao colocar em cena essas tensões importantes no que tange à Literatura Canônica a partir das nomeações Literatura Erótica, Literatura Pornográfica, Paraliteratura e Subliteratura como vieses de um ranking, que, acima de tudo, nos levam a uma arena discursiva caracterizada por crenças, por avaliações subjetivas do que é ou não Literatura e pelo constante embate de formas de pensamento e controle social.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, S. *História da Literatura Erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BARNETT, J. *Porn panic: Sex and Censorship in the UK*. Winchester: Zero Books, 2016.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- CALDAS, W. *Temas da cultura moderna: música, futebol, consumo*. São Paulo: Arte e Ciência, 2000.
- CARMO, C. M. *O lugar da cultura nas teorias de base Linguística Sistemico-Funcional: multimodalidade e produção de sentido na dança-ritual de Oxóssi*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2014.
- CEIA, C. E. *Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/paraliteratura/>>. Acesso em: 23 jan. 2020.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DEL PRIORE, M. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na História do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.
- EAGLETON, T. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2001.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2009.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.
- HENRÍQUEZ, G. S. (Ed.). *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*. Las Palmas de G. C.; Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Producción Documental, 2002.
- HUNT, L. Obscenidade e as origens da modernidade. In: HUNT, L. (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Hedra, 1999. p. 9-46.
- LLORENTE, M. E. *Erotismo y pornografía: revisión de enfoques y aproximaciones al concepto de erotismo y de literatura erótica*. *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, v.40, p. 359-375, 2013.
- MENDES, L. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, p. 173-191, jan. 2017.
- NEVEU, F. R. *Dicionário de Ciências da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- TRASK, R. L. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. São Paulo: Contexto, 2004.
- TYLOR, E. A ciência da cultura. In: CASTRO, C. (Org.). *Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Fraser*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. p. 67-99.

EROS VS. PÓRNE

POR UMA ESCRITA ERÓTICA FEMININA

Fernanda Martins Cardoso

EROTISMO VS. PORNOGRAFIA

Sob a perspectiva etimológica, a palavra *erotismo* deriva do grego Eros, deus do amor e filho de Afrodite que, no conto apresentado por Apuleio¹ em *Metamorfoses: O asno de ouro*, apaixona-se pela mortal Psiquê. A partir do conto, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1994, p. 32), no livro *Amor e erotismo: a dupla chama*, observa que o amor entre eles era mútuo e, assim, “nenhum dos dois amantes é um objeto de contemplação para o outro; muito menos são graus na escala de contemplação. Eros ama Psiquê e esta a Eros”. Deste modo, entende-se que *erotismo* se refere ao desejo sexual ligado ao amor e desejo mútuos.

Já Georges Bataille, em *O Erotismo*, publicado pela primeira vez em 1957, pensa o erótico como uma marca da “vida interior” do homem, algo não posto em seu corpo a partir de um fora, mas que busca por dentro a continuidade impossível. Segundo ele, há entre os seres “um abismo, uma descontinuidade”, dada a distinção física entre um e outro. No processo de reprodução, através do sexo, há a união de seres descontínuos, estabelecendo entre eles uma continuidade que, no entanto, é interrompida com o nascimento de um novo ser que trará em si a “nostalgia da continuidade perdida” e tentará, durante sua existência, alcançar o sentimento de continuidade que poderá substituir sua descontinuidade e isolamento.

¹ 125 a.C. a 170 a.C., escritor e filósofo romano.

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recaí sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o ser interior, nada que nos forçasse a escolhê-la. (BATAILLE, 1987, p. 20)

Aqui, gostaria de propor uma leitura mais atenta ao capítulo intitulado “O objeto do desejo: a prostituição”. Nesse capítulo, Bataille elabora a ideia de que a expressão erótica da sexualidade humana depende, necessariamente, de um processo de objetificação de um Outro²

Seria injustificado dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, em sua atitude passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção à qual os homens chegam, perseguindo-as. [...]. Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens. Não há em cada mulher uma prostituta em potencial, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de sua atração, uma mulher serve de alvo ao desejo dos homens. A menos que ela se esquive inteiramente, por um *parti pris* de castidade, a questão é, em princípio, saber a que preço, em que condições, ela cederá. Mas sempre, preenchidas as condições, ela se dá como um objeto. (BATAILLE, 1987, p. 85)

O objeto do desejo não poderia ter respondido à expectativa masculina, não poderia ter provocado a conquista, sobretudo a preferência, se, antes de se esquivar, não se tivesse feito notar pela expressão ou pelos adornos. Oferecer-se é a atitude feminina fundamental, mas o primeiro movimento — a proposição — é

² O termo francês *Autre*, traduzido para o português como “Outro”, relaciona-se ao latim *alter*, raiz etimológica da palavra “alteridade”. Foi Jacques Lacan quem apresentou o conceito de Outro (*l'Autre*) como alteridade radical, ou seja, distinto do outro (*autre*) que é semelhante ou próximo.

acompanhado pelo fingimento de sua negação. A prostituição formal é uma proposição onde o fingimento não existe. [...] O jogo é o uso de um adereço que tem o sentido da prostituição: a esquizize, a seguir, excita o desejo, ou às vezes o fingimento da esquizize. Em primeiro lugar, a prostituição não é exterior ao jogo. As atitudes femininas formam contrários complementares. A prostituição de algumas alimenta a esquizize de outras, e vice-versa. (BATAILLE, 1987, p. 87)

Assim, fica claro que os homens são os únicos compreendidos, por essa teoria, como sujeitos portadores de desejos e que suas expressões eróticas se dão através de um processo de dominância e objetificação de um Outro, necessariamente feminino, encerrado na ideia de “mulheres”. Os encontros eróticos são descritos como um jogo binário de subjetivação e objetificação, no qual as “mulheres” se propõem como alvos e/ou objetos ao desejo agressivo de homens – únicos sujeitos de desejo e discurso possíveis. Como consequência final desse jogo há a prostituição, momento no qual, *preenchidas as condições, ela [a mulher] se dá como um objeto*.

Em relação ao termo “objeto”, gostaria de trazer para este trabalho o que afirma a artista, escritora e teórica portuguesa Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano* (2019). Segundo ela, a neutralidade do termo objeto, em língua portuguesa, é falsa, uma vez que não admite variação nem no gênero feminino, nem nos diversos gêneros LGBTQIA+.

[...] parece-me importante lembrar que o termo *object* vem do discurso pós-colonial, sendo também usado nos discursos feministas e *queer* para expor a objetificação dessas identidades numa relação de poder. Isto é, identidades que são retiradas da sua subjetividade e reduzidas a uma existência de *objeto*, que é descrito e representado pelo dominante. (KILOMBA, 2019, p. 15-16)

Kilomba afirma que, para aqueles reduzidos a uma posição de objeto (historicamente, mulheres, negras/os, LGBTs etc.), a escrita emerge como um ato político no qual a consolidada posição sujeito-objeto é subvertida. Dessa forma, na introdução ao livro, intitulada “Tornando-se *sujeito*”, a

autora afirma que escrever promove “um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor ‘validada/o’ e ‘legitimada/o’ e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada” (KILOMBA, 2019, p. 28).

Ainda nesse sentido, a escritora e ativista estadunidense Audre Lorde, em seu ensaio “Os usos do erótico” (1984), desenvolve o conceito de erotismo enquanto fonte (feminina) de poder. Segundo ela, a fim de se perpetuar, toda opressão precisa distorcer e corromper, nas culturas dxs oprimidxs, as várias fontes de poder que podem gerar as energias necessárias para a resistência. Para as mulheres, continua Lorde (1984, p. 1), “isso tem significado a supressão do erótico como fonte considerável de poder e informação dentro de nossas vidas”.

Como mulheres, temos desconfiado desse poder que emana de nosso conhecimento mais profundo e irracional. Fomos alertadas contra ele por toda nossa vida pelo mundo masculino, que valoriza essa profundidade do sentir a ponto de manter as mulheres por perto para que o exercitemos para servir aos homens, mas que teme tanto essa mesma profundidade para examinar suas possibilidades dentro delas mesmas. Então as mulheres são mantidas numa posição distante/inferior para serem psicologicamente ordenhadas, mais ou menos da mesma forma com que as formigas mantêm colônias de pulgões para fornecer uma substância doadora-de-vida para seus mestres. (LORDE, 1984, p. 1)

Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital de mulheres; daquela energia criativa empoderada³, cujo

³ Em sua forma literal, o termo inglês *empowerment* significa “empoderamento”, um neologismo que designa as relações de poder dentro de uma sociedade. O *empowerment* como fenômeno sociológico está muitas vezes relacionado com membros de grupos que são discriminados pela sua raça, religião ou sexo. Ele se refere a um aumento de força

conhecimento e uso nós estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas. (LORDE, 1984, p. 2)

Em toque com o erótico, eu me torno menos disposta a aceitar desempoderamento, ou esses outros estados fornecidos de ser que não são nativos para mim, tais como resignação, desespero, autoaniquilamento, depressão, autonegação. (LORDE, 1984, p. 3)

Lorde, portanto, compreende o erotismo como um recurso interno e “profundamente feminino” que vem sendo distorcido e difamado pelo mundo masculino a fim de perpetuar seu domínio. A partir dessa lógica, o erotismo de corpos femininos só pode ser exercitado a serviço do desejo masculino, o que mantém as mulheres em posição inferiorizada, objetificada. A autora acredita, ainda, no erotismo enquanto força vital feminina capaz de gerar uma energia criativa que se manifesta, para além do sexo, em nosso trabalho, nosso amar, nossa história e, o que é mais importante para este trabalho, nossa linguagem. A ausência dessa força seria, também, responsável por um “desempoderamento” e outros estados de ser negativos, como, por exemplo, depressão. Além disso, Lorde afirma que “compartilhar o poder dos sentimentos” – nesse sentido, o poder do erótico – é muito diferente de usar os sentimentos de outra pessoa como usamos um objeto. E, assim, negar-se à consciência da importância do erótico no desenvolvimento de nosso empoderamento é negar grande parte dessa experiência e “permitir que nós mesmas sejamos reduzidas ao pornográfico, o abusado, e o absurdo” (LORDE, 1984, p. 4).

Nesse sentido, entendo que, quando as noções de sexo e poder se vinculam, já estamos em outro âmbito: o da *pornografia* – palavra derivada do grego *pórne* (prostituta) para a qual busco definição no dicionário Michaelis de língua portuguesa:

política e social desse grupo ou de um único indivíduo discriminado, através do fortalecimento de suas próprias capacidades.

1. Qualquer coisa (arte, literatura etc.) que vise explorar o sexo de maneira vulgar e obscena; 2. Tratado acerca da prostituição; 3. Coleção de pinturas ou gravuras obscenas; 4. Caráter obsceno de uma publicação; 5. Atentado ou violação ao pudor, ao recato; devassidão, imoralidade, libertinagem.

Podemos observar, então, que a prostituição se vincula exclusivamente à pornografia, sendo, inclusive, a raiz etimológica do termo. O mito de Eros e Psiquê, do qual advém a noção primordial deste trabalho, não admite objetificação e subalternização de corpos envolvidos numa realização sexual/amorosa, não admite a relação dominante-dominado, passivo-ativo e, muito menos, a comercialização de corpos ou atos sexuais. O pornográfico, por sua vez, está relacionado à devassidão sexual, ao que é considerado obsceno e indecente, à prostituição, à agressividade, à violência e a relações de subordinação sexual, não implicando mutualidade ou consento. Apesar disso, a pornografia – talvez em maior quantidade que o erotismo – é constantemente veiculada por meio de imagens, publicações, linguagem, gestos, textos, filmes etc.

NA LITERATURA

A propósito das relações entre erotismo e literatura, Octavio Paz (1999, p. 36) afirma que “o erotismo é linguagem, já que é expressão e comunicação; nasce com ela, acompanha-a em sua metamorfose, serve-se de todos os seus gêneros – do hino ao romance – e inventa alguns”. Por isso, segundo o autor, o erotismo está presente nas literaturas de todas as épocas e nações, fazendo da literatura erótica um imenso *corpus*. Paz aproxima ainda mais especificamente erotismo e poesia: aquele seria uma poética corporal, em que a imaginação adquire corpo, e esta, uma erótica verbal, em que os corpos se tornam imagens. Tal construção, além de um gozoso jogo de palavras, põe em questão a literatura e seu caráter sedutor, capaz de desviar a linguagem de sua mera função comunicativa.

Quem também teorizou as relações entre prazer e texto foi o filósofo francês Roland Barthes (2006, p. 11); é dele a seguinte afirmação: “a

escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”. E, ainda, de maneira similar, Georges Bataille aproxima poesia e sexualidade, ainda que com certo estranhamento. Primeiramente afirma que “a poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité*” (BATAILLE, 1987, p. 18). E, depois, diz que “é estranho dizer que a atividade sexual, rebaixada de hábito ao nível da carne comestível, tenha o mesmo privilégio que a poesia” (BATAILLE, 1987, p. 100).

No entanto, é possível afirmar que, não raro, no âmbito da crítica literária, há confusão entre erotismo e pornografismo.

Audre Lorde afirma que há frequentes tentativas de equiparar os discursos pornográfico e erótico, usos do sexual que considera opostos. O senso comum atribui ao ato erótico uma sensualidade ligada à pornografia, veiculada à ultraexposição de um processo sexual que, exposto translucidamente, levaria diretamente à satisfação do prazer.

O erótico tem sido frequentemente difamado por homens e usados contra mulheres. Tem sido tornado na confusa, na trivial, na psicótica, na plastificada sensação. Por essa razão, temos frequentemente dado as costas à exploração e consideração do erótico como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois ela representa a supressão do verdadeiro sentir. Pornografia enfatiza sensação sem sentimento. (LORDE, 1984, p. 1)

Já a escritora e crítica Susan Sontag (1967, p. 15) afirma que experiências não são caracterizáveis enquanto pornografia: “as experiências não são pornográficas, só as imagens e as representações (estruturas da imaginação) o são”. A autora ainda afirma que pornografia e ficção científica em muito se assemelham, enquanto formas literárias. Isso se dá através da negação do realismo enquanto modelo narrativo único ou superior. Assim sendo, diz que não há, em si, muita diferença entre narrativas desenroladas através de naves espaciais supersônicas, incontáveis

planetas etc. e as narrativas nas quais os tamanhos dos órgãos sexuais, o número e a duração dos orgasmos e a variedade e praticabilidade das práticas sexuais são grosseiramente exagerados. Tal comparação é engendrada em seu texto “A imaginação pornográfica” (1967), no qual argumenta sobre a existência ou não de obras pornográficas com real valor literário. Por um lado, segundo a autora, não se pode negar que a pornografia constitui um ramo da literatura, uma vez que aparece na forma de livros impressos de ficção. Por outro lado, nega-se à escrita pornográfica qualquer leitura crítica ou estudo individual de suas obras, partindo-se do princípio de que não haveria evidências de cuidado com seu meio de expressão, uma vez que seu propósito seria unicamente “inspirar uma série de fantasias não-verbais em que a linguagem desempenha um papel secundário, meramente instrumental” (SONTAG, 1967, p. 6-7). A respeito dessa relação entre literatura e pornografia, ela escreve:

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, 1967, p. 7)

Assim, todo um ramo da literatura esteve por séculos apartada do trabalho teórico- crítico e, por isso, acredito que no processo de estudo de uma literatura que se queira erótica. Nesse sentido, é preciso buscar separá-la do âmbito da pornografia e de suas manifestações literárias. Segundo José Guilherme Merquior, em texto intitulado “A escola de Bocage⁴”, é preciso distinguir a literatura erótica da literatura do obsceno, pois nunca é adequado chamar um texto de obsceno por causa, somente, da presença de temas sexuais. Em argumentação semelhante, Sontag (1967, p. 23) afirma

⁴ Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765 - 1811), poeta mais importante do arcadismo português.

que “a simples explicitação dos órgãos e atos sexuais não é necessariamente obscena; apenas passa a sê-lo quando é realizada em um tom particular, quando adquiriu certa ressonância moral”. Ou seja, não se deve considerar o sexo como obscenidade em si, visto que uma passagem obscena não o é, *a priori*, por tratar de sexo e, sim, se torna obscena diante da degradação de seu tema-sexo em matéria desgraciosa. Dito isso, a representação do sexo só se transforma em obscenidade quando surge despido de graça.

A propósito das obras ficcionais de Bataille, como, por exemplo, *Madame Edwarda* (1945) e *Histoire de l’Oeil* (1928), Sontag afirma que ele, mais que qualquer outro autor até então, apresenta um “sentido negro do erótico, de seus perigos de fascinação e humilhação” e por isso seus livros são “textos pornográficos até onde seu tema é uma busca sexual exclusiva que aniquila toda consideração das pessoas estranhas a seus papéis na dramaturgia sexual, e na medida em que tal busca é descrita graficamente” (SONTAG, 1967, p. 23). Uma das razões pelas quais considera que as obras pornográficas de Bataille causam uma impressão poderosa e desconcertante é o fato, segundo ela, de o autor compreender com clareza que o tema da pornografia “não é, em última instância, o sexo, mas a morte”:

Não pretendo dizer que toda obra pornográfica fale, de forma aberta ou velada, da morte. Somente as obras que enfrentam essa inflexão específica e mais aguda dos temas da luxúria, do “obsceno”, é que o fazem. É para as gratificações da morte, sucedendo e ultrapassando as de Eros, que toda busca verdadeiramente obscena se dirige. (SONTAG, 1967, p. 24)

Sontag observa que Bataille retoma e atualiza algumas ideias do Marquês de Sade, considerado por ela como representativo dos principais usos da escrita pornográfica, principalmente no que tange à relação de objetificação de pessoas. Sobre Sade, cito novamente Sontag:

As ideias de Sade (da pessoa como “coisa” ou “objeto“, do corpo como máquina e da orgia como um inventário das possibilidades esperançosas e infinitas de várias máquinas em colaboração umas com as outras) parecem, no básico, destinadas a tornar possível um gênero infundável e jamais culminante de atividade extremamente desprovida de afeto. (SONTAG, 1967, p. 17)

Justine é o estereótipo do objeto sexual (invariavelmente feminino, uma vez que a maior parte da pornografia é escrita por homens, ou a partir do ponto de vista masculino estereotipado): uma vítima perplexa cuja consciência permanece inalterada por suas experiências. (SONTAG, 1967, p. 20)

Justine é a personagem-título de *Justine* ou *Os Infortúnios da Virtude*, de 1791, obra de ficção pornográfica escrita por Sade, autor que viria a nomear um dos mais estudados sintomas psíquicos da história da psicanálise, o sadismo. Sua jornada através da degradação sexual fantasiada pelo Marquês permanece como estereótipo, ou arquétipo, do lugar reservado ao feminino nessa esfera da arte literária. A propósito desse autor, Octavio Paz escreve o livro *Um mais além erótico: Sade* (1999), do qual retiro as seguintes passagens:

O sadismo consiste em gozar com o sofrimento do outro. O prazer do sádico acabaria se percebesse que sua vítima é também seu cúmplice. A voluptuosidade do crime, dizem os entendidos, consiste em causar sofrimento alheio. [...]. No sadismo, o outro não aparece, é só um objeto – um objeto vivo e palpitante. (PAZ, 1999, p. 104)

Sade não me parece ‘o maior escritor francês’. Nem sequer é o melhor de seu século. [...]. A importância de Sade, mais do que literária, é psicológica e filosófica. Suas ideias sem dúvida são interessantes; contudo, Bataille e Blanchot exageraram: não foi nenhum Hume. (PAZ, 1999, p. 115)

Assim, Bataille, leitor atento de Sade, recupera e insere, com algumas atualizações, esse ideal do gozo associado à objetificação de um Outro, visto que em suas teorias sobre o erotismo reafirma a necessidade de um “objeto de desejo”, invariavelmente feminino. Dessa forma, defende a existência obrigatória do par sujeito-objeto: segundo ele, o homem constituir-se-ia enquanto ser erótico e sujeito de desejos quando objetiva e objetifica a mulher que, nua, “é às vezes a imagem do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 85). Sendo assim, Bataille pode ser considerado o escritor no qual mais se

evidencia “as possibilidades estéticas da pornografia como uma forma de arte” (SONTAG, 1967, p. 28).

No contexto lusófono, Fernando Segolin (1987, p. 10) também destaca a relação dicotômica entre erotismo e pornografia ao afirmar que a segunda “vincula sexo e poder, instaurando no domínio da sexualidade um universo fortemente hierarquizado, onde o dominante usa e explora sexualmente o dominado, tendo em vista o prazer individual”. O trecho destacado faz parte do prefácio à primeira edição brasileira de *Poemas eróticos* de Bocage. Curiosamente, embora tenha feito tal distinção, o organizador e prefaciador do livro de Bocage inclui seus poemas na tradição erótica, ao invés da pornográfica.

A respeito do poeta, em texto já citado, Merquior (2013, p. 154) argumenta que “o sexo é a matéria prima da literatura fescenina, da ‘escola de Bocage’” cuja principal característica seria “a irrupção do obsceno de dentro da situação erótica. Onde seu verso encontra o sexo, transforma-o em obscenidade”. A crítica literária, no entanto, creditou a Bocage o título de grande poeta erótico da língua portuguesa durante décadas. Mais recentemente, porém, Alexei Bueno, organizador de *Antologia Pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*, define Bocage como o “cerne mítico da poesia pornográfica em nossa língua” (BUENO, 2011, p. 14) e o poema bocagiano *Ribeirada* como exemplo máximo duma poesia obscena, pornográfica, priápica⁵ e falocrática.

É possível observar a verve pornográfica de Bocage já nos terceiro e quarto versos da primeira estrofe, quando escreve “Eu pretendo cantar em tom grosseiro, / Se a musa me ajudar neste trabalho”. Musa essa que descreve como “galicada⁶ e fedorenta”, “que às fodas d’Apolo” está sujeita e que, ao fim da segunda estrofe, exalta: “Um chorrilho me dá, oh! musa obscena / Que eu com rijo tesão pego na pena” (1987, p. 14). No decorrer do poema, Ribeiro, protagonista da epopeia pornográfica, é constantemente

⁵ Referente a Priapo.

⁶ Referente a gálico (sífilis).

comparado a animais, seja pelo tamanho de seu órgão genital, seja pela irracionalidade de seus desejos sexuais. Nas estrofes XIII e XIV surge Príapo, deus grego da fertilidade e também filho de Afrodite (ou Vênus), que, comovido com os desejos não satisfeitos de Ribeiro – a quem chama “rei dos caralhos” – abandona um prostíbulo para lhe conceder a graça do casamento. Em resposta à graça oferecida por Príapo, Ribeiro o saúda “mestre da fodença” e “pai das putas” (BOCAGE, 1987, p. 19). Porém, ignorando o que diz o deus grego a respeito da penetração de seu falo avantajado na futura esposa, Ribeiro recebe a alcunha de “desalmado”, visto que “cheio de raiva, aperta o dente, / E na gostosa, feminil masmorra, / Alargando-lhe as pernas novamente, / Com estrondosos ais encaixa a porra” (BOCAGE, 1987, p. 22). É nos quatro versos iniciais da estrofe XXVI, por fim, que encontramos o definitivo exemplo do que, segundo o prefácio de Segolin, caracteriza a pornografia: um universo hierarquizado em que o dominante usa e explora sexualmente o dominado, tendo em vista o prazer individual. Destaco: “Ah! deixa-me tomar um breve alento / Primeiro que rendida e morta caia... / Mas ele, que na foda é um jumento, / Não tem dó da mulher, que já desmaia [...]” (BOCAGE, 1987, p. 22).

EROTISMO E ESCRITAS DE MULHER

Em ensaio intitulado “Poesia não é luxo”, publicado pela primeira vez em 1984, Audre Lorde afirma que a poesia está num patamar semelhante ao que se encontra o erotismo, ambos emergindo de fontes internas, secretas e ancestrais de poder responsáveis pelo que considera *conhecimento verdadeiro*. Através da poesia, então, podemos aprender a “respeitar nossos sentimentos e transpô-los em uma linguagem para que possam ser compartilhados. E onde aquela linguagem ainda não existe, é nossa poesia que ajuda a tecê-la” (LORDE, 2012, p. 1). Dessa forma, seu entendimento sobre a escrita de mulheres se insere na mesma linha de pensamento de Grada Kilomba e bell hooks. Segundo Kilomba, a quase obrigatoriedade moral da escrita incorpora a crença de que a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e

literária” (hooks *apud* KILOMBA, 2019, p. 27). Dessa forma, nas palavras de Lorde (2012, p. 2), a poesia é a “estrutura óssea de nossas vidas” que “lança as fundações para um futuro de mudança, uma ponte entre nossos medos do que nunca aconteceu antes”.

Além disso, Lorde acredita que, enquanto mulheres, fomos ensinadas a suspeitar de nossos recursos eróticos, constantemente caluniados, insultados e desvalorizados pela sociedade ocidental. Assim, defende que para nós, como diz o título do ensaio, a poesia não é um luxo:

Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. (LORDE, 2012, p. 1)

Já segundo Hélène Cixous, ensaísta, dramaturga, poeta e crítica literária francesa, para que haja qualquer mudança na representação feminina na literatura é preciso que a mulher *escreva a si mesma*. Em seu texto “The laugh of the Medusa” (1976), Cixous defende a importância da entrada das mulheres no mundo da escrita e afirma que quase toda a história da escrita se confunde com a história da Razão, da qual é “ao mesmo tempo o efeito, o apoio e um dos álibis privilegiados” (CIXOUS, 1976, p. 879, tradução minha). Dessa forma, o mundo letrado se faz um com a tradição falocêntrica.

Além disso, Cixous defende a ideia de que através da escrita a mulher retoma a posse de seu corpo: “ao escrever a si mesma, a mulher retornará ao corpo que lhe foi mais do que confiscado, [...], que tão frequentemente acaba por ser uma companhia desagradável, a causa e o lugar das inibições” (CIXOUS, 1976, p. 880, tradução minha). Assim, Cixous convoca as mulheres à escrita, à participação ativa no curso da história e ao empoderamento decorrente, e escreve:

[A mulher] deve escrever sobre mulheres e trazer as mulheres para a escrita, da qual foram afastadas tão violentamente quanto de seus corpos – pelas mesmas razões, sob as mesmas leis e com o mesmo

objetivo fatal. A mulher deve colocar-se no texto, como no mundo e na história, a partir de seu próprio movimento. (CIXOUS, 1976, p. 876, tradução minha)

Sendo assim, vemos como, sob determinados aspectos, o pensamento de Lorde coaduna o de Bataille e Paz, principalmente no entendimento do erótico enquanto expressão de uma interioridade ou um recurso interno enraizado em sentimentos impronunciados/não reconhecidos e que pode funcionar como ponte entre os princípios de nosso ser e o caos de nossos sentimentos. Distancia-se, no entanto, da tematização do obsceno e da visão subalternizante sobre a mulher, referenciada em Bataille como objeto do desejo sexual masculino, dominante, agressivo. Além disso, as relações que Lorde engendra entre poesia e erotismo se assemelham às de Cixous, de modo que ambas compreendem a história da escrita como ligada à história da Razão, do falocentrismo e da dominação masculinista. É assim que o corpo, então, do qual fomos tão expropriadas quanto da escrita, emerge como possibilidade de resistência e base de produção poética.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BOCAGE, Manuel. *Poemas eróticos*. Prefácio, seleção e biografia de Fernando Segolin. São Paulo: Epopeia, 1987.
- BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CIXOUS, Hélène. “The laugh of the Medusa”. In: *Signs*, vol. 1, n.4, 1976, pp. 875-893. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 09/09/2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. “Os usos do erótico: o erótico como poder”. Trad. tate ann. In: *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series,

1984, p. 53-59. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/11/uso-do-erotico-o-erotico-como-poder-audre-lorde/> Acesso em 07/12/2019.

LORDE, Audre. “Poesia não é luxo”. Trad. por tatiana nascimento. In: *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984, p. 36-39. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/> Acesso em 07/12/2019.

MERQUIOR, José G. “A escola de Bocage”. In: *Razão do poema - ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

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

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Editora Mandarin, 1999.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica*. Trad. Dolina Bush & Madame Fire Wasp. 1967/2004.

PHAEDRA DE SÊNECA: UMA TRAGÉDIA VENUSIANA DO SÉCULO I D.C.

Camila Machado Reis

As reformas de Augusto, criadas em seu governo de 27 a.C. até 14 d.C., marcaram o início da "invenção" da heteroafetividade, moralização convenientemente necessária para procriação e "fornecimento" de tropa militar. Com o sexo vindo a ser para fins de procriação, a austeridade acaba por execrar, ainda mais, o comportamento desviante, a pouco virilidade atribuída aos excessos do luxo:

É conveniente que o imperador quer fazer ao promulgar leis sobre casamento e adultério. É baseado no pensamento tradicional de Roma que veio a reforçar, desde a época de Cipião Emiliano, a doutrina estoíca. A moral do pórtico dificilmente está muito distante da dos romanos, pragmática e enérgica. Os historiadores, por exemplo, há muito criticam o amolecimento atribuído ao luxo causado pelas conquistas orientais. (ROBERT, 1997, p. 235, tradução livre nossa)

Além de condenar as paixões, tão opostas às virtudes:

Cícero contribuiu grandemente para a assimilação dessa moralidade filosófica por uma fração ampliada da sociedade romana. Em suas *Discussões Tusculanas*, em particular, ele opõe a virtude à "disposição viciosa", a vitiositas, como ele diz: "é ela quem provoca as paixões, que são o movimento das almas desordenadas e violentas, opostos à razão e hostis à tranquilidade do espírito e da vida". (ROBERT, 1997, p. 235, tradução livre nossa)

Nos dias puritanos de Roma, a deusa do desejo Afrodite só causaria terror, como já perturbava os gregos: Afrodite era a mais bela e a mais sexualmente desejável de todas. Conta-se¹ que um dia ela viu o príncipe primo de Príamo, Anquises, em uma colina fora de Tróia e desejou se deitar com ele. Assim, chegou até ele e ouviu que era bela demais para ser humana, deveria ser uma deusa e, sendo assim, não queria se deitar com ela. Afrodite diz então que é apenas uma serviçal da vizinhança e, então, dormem juntos. Ao assumir seu eu divino acaba aterrorizando o pai de Enéias, que fica com medo de perder sua força, de ser desvirilizado. A deusa etrusca Turms Fufluns ou Vênus, a Afrodite assimilada à maneira romana, esperou muito tempo para ter seu primeiro templo em Roma: foi erguido só em 295 a.C., no vale de Múrcia, por Quinto Fábio Máximo Gurges, filho de um cônsul, com o dinheiro que multou mulheres nobres por conduta duvidosa (ROBERT, 2005, p.21). À deusa, deu-se o epíteto Vênus complacente, sugerindo para Robert, que seu fundador incentivava Vênus a não retaliar contra as matronas, ou seja, uma Vênus que guarda contra os excessos de paixões era mesmo mais adequada em Roma, naquele momento.

Foi durante a primeira guerra púnica, com a conquista da Sicília pelos romanos e tomada do Monte Eryx, que se ergueu o santuário dedicado a Vênus e que é possível conhecer uma nova faceta da deusa (ROBERT, 2005, p. 23). Esse culto siciliano, fortemente oriental, foi servido por escravos de Vênus que praticavam a prostituição, tornando a afrontosa Vênus Erycine a deusa da paixão:

O dia 23 de abril celebra o novo vinho, que pode ser consumido pelos homens. E Vênus participa dessa celebração. Já vimos que a Vênus do Monte Eryx, na Sicília, "evocou" em Roma após a derrota de Trasimeno em 21, que primeiro assustou os romanos por seus costumes dissolutos: era servida por prostitutas. Saudado pela virtuosa Vênus romana, não havia como permitir o exercício

¹ Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, 3.12.2.

de sua adoração, como existia entre os gregos. (tROBERT, 1997, p. 152, radução livre nossa)

Segue a isso que os senadores, tentando evitar uma suposta devassidão, devotaram outra estátua à Vênus; Venus Verticordia, que desviava corações dos prazeres imorais (ROBERT, 2005, p. 24). A "Vênus Mystica e não erótica" que "reconcilia as duas faces do desejo" (THOMAS, 2015, p. 96) é a Vênus da Eneida. Vitoriosa foi a Vênus do amor e do prazer, quando César afirma que dela descende, assim irmão de Enéas, a deusa que também é Mãe, digna de um templo no centro do Fórum.

João, o apóstolo, a partir do final do primeiro século, comparou Roma a uma prostituta com quem os reis da terra fornicaram e quem intoxicou os habitantes do mundo do vinho com sua impudicitia (tradução livre nossa CÍCERO; ROBERT, 2005, p. 77). Robert aponta que, para além dos clichês como romanos banqueteados, reclinados, após um dia de completo ócio, a ideia do prazer é, inicialmente, incongruente com a rígida moralidade romana: como foi que ele infiltrou nessa sociedade?

Todos os filósofos concordam quase por unanimidade em condenar o prazer, e mais especificamente o prazer físico, mesmo Epicuro, a quem os romanos acusaram de fazer do prazer o soberano, esquecendo um pouco rapidamente a carta a Meneceu: o Mestre do Jardim lembra que o prazer supremo provém da ausência de todo o sofrimento e, portanto, condena como fonte de perturbação moral "bebidas e banquetes" como "prazer retirado da presença dos pequenos e das mulheres". (ROBERT, 1997, p. 292, tradução livre nossa)

O eclético pensador do século I d.C., Sêneca, entre outras coisas, era também filósofo estoíco e possui vasta obra que versa sobre as paixões e a virtude, em especial suas Cartas a Lucílio:

Sêneca, em particular, freqüentemente aborda a questão e observa que o prazer, em oposição à virtude, suaviza, escraviza e, finalmente, causa sofrimento. Ele o denuncia a Lucílio como sendo origem de tudo e resume sua posição em uma fórmula: "O

verdadeiro prazer será o desprezo pelos prazeres". (ROBERT, 1997, p. 292, tradução livre nossa)

Ora, originalmente o romano seria um soldado e um camponês (ROBERT, 2005, p. 30), cujas principais regras teriam sido o trabalho duro, a frugalidade e a austeridade e, como fundamento dessa moralidade: a família, o pater familias comandava e zelava pela sua coesão. Mas a cidade, particularmente, era um perigo moral para o soldado e o camponês, tendo em vista a sorte de distrações (banhos, tabernas, bordéis) que continha, e o prazer era considerado oposto ao trabalho. Como forma de dar vazão a toda essa repressão serviam os festivais, como a Saturnália: o Carnaval dos romanos.

Por falar em excessos, era despejado em Roma uma superabundância de luxo advinda dos espólios de conquista e tributos pagos, com a chegada de artesãos, assim o modo de vida dos soberanos orientais era mimetizado pelos romanos abastados. O fardo da virtude era pesado na medida em que o povo, ocioso, não fazia mais guerra porque agora o exército era profissional e a cidade, enriquecia-se e fornecia jogos, circo, banhos, teatros, anfiteatros, tabernas e distribuição de alimentos, enfim, para Sêneca: tudo que contribuía para a "servidão ociosa".

Provável fruto do otium, os grafites romanos de falos eram comuns, mas se tivermos em mente que trata-se de um culto religioso e uma visão antes de Cristo do sexo, vendo o órgão sexual masculino como gerador de vida, o prazer estético causado pelas casas de banho pode ser visto como uma forma adicional de conhecimento acerca dos romanos:

Os olhares de Philomusus, nos banhos, são gananciosos com insinuações quando ele observa os "adolescentes sem pelos" que acompanham o poeta e "cujo sexo é tão desenvolvido". Por que (entenda: com que propósito?) ele os tem? "Vou responder suas perguntas francamente: é que eles distorcem os indesejáveis." Tais epigramas (de Marcial) permitem adivinhar a atmosfera ambígua do desejo erótico, que reina nos banhos em que a nudez gostaria de ser natural. (ROBERT, 1997, p. 260, tradução livre nossa)

A brincadeira de comparação masculina, na hora do banho, vai dos ginásios hodiernos às termas romanas como auto afirmação masculina:

A afirmação da virilidade também requer a admiração ciumenta do instrumento que simboliza sua expressão. "Sempre que, nos banhos públicos, você ouve, Flaccus, aplausos, sabe que a vara de Maron está lá." (também Marcial). Essa quase veneração não é sem lembrar a importância do culto fálico prestado a Mutunus Tutunus no início da história romana. (ROBERT, 1997, p. 260, tradução livre nossa)

Tal deus etrusco toma o lugar do outrora glorioso deus grego Priapo; exemplo do grande processamento e assimilação cultural romana, que imprime em tudo seu pragmatismo:

Tutunus cedeu diante de Priapo, um bêbado de origem oriental e membro da procissão dionisiaca. É para ele que Marcial pensa quando evoca "Tidus dotado de um apêndice volumoso como aquele que as mulheres de Lampsaque veneram". Foi de fato de Lampsaque que o deus foi dito originar. Mas Priapo perdeu seu prestígio. Homenzinho de pedra dotado de atributos sexuais, ele se tornou o ridículo (e indefeso) guardião de jardins e hortas "deus vermelho com um sexo grande demais para ele". (ROBERT, 1997, p. 260, tradução livre nossa)

Em uma época de profundo questionamento da moral vigente, o estoicismo romano vai preparar o terreno para o estabelecimento da igreja:

A força da Igreja é ter sido capaz de se infiltrar no poder imperial para melhores resultados, impõe gradualmente, e de maneira autoritária, a toda a população. Alguns decretos foram suficientes para proibir, frequentemente sob pena de morte, todo culto que não fosse cristão. Até os camponeses, no fundo do campo, que demoravam mais para se converter, preferiram abster-se de todas as outras manifestações religiosas para evitar os castigos prometidos pela justiça cristianizada. É assim que os princípios morais estabelecidos pelos Padres são generalizados. Essa moralidade é baseada em uma definição estrita do puro e do impuro e em uma proibição radical de tudo o que gera impureza. (ROBERT, 1997, p. 349, tradução livre nossa)

O sexo, agora tido como impuro, também tem cartilha e a forma como as pessoas copulam é comandada por inspiração das Escrituras, não do estoicismo:

Nesta perspectiva, pensar em sexualidade obviamente ocupa um lugar especial. Vimos que o medo do desejo leva à condenação do comércio carnal como uma prática profana e uma fonte de impureza para aqueles que se entregam a ele. A continuidade se torna a regra, mas ainda endurece os princípios já severos da moralidade pagã, a ponto de se tornar quase insuperável portátil para os fiéis. De fato, podemos observar que a ala cristã acumula proibições que se inspiram nas Escrituras e não na filosofia estoica, que forja ainda outras, além disso, torna-se quase impossível ter os raros encontros sexuais autorizados - aqueles destinados exclusivamente à procriação - para casais que desejam seguir escrupulosamente as prescrições dos padres. (ROBERT, 1997, p. 349, tradução livre nossa)

A obra de Sêneca também é de fundamental importância para a compreensão de sua época, graças a ela e aos testemunhos dos satíricos adentramos a domus. O século I d.C. é um momento crucial na história do ocidente:

A história gosta de classificações tranquilizadoras: estamos acostumados a considerar o primeiro século como "a idade de ouro", e o nome é merecido se nos referirmos à eficácia do exercício do poder por imperadores competentes, bem como o estabelecimento de uma Pax romana (28-180 d.C.) que dura mais de meio século. Mas o Império começou a rachar sob os golpes dos inimigos desde o início do século e a grande crise do primeiro século mergulhou suas raízes nas décadas anteriores. (ROBERT, 1997, p. 279, tradução livre nossa)

Muito além de uma simples condenação moral (melhor deixadas nas hábeis mãos dos novos reinterpretores das Escrituras) a dramaturgia de Sêneca nos mostra o conflito de almas atormentadas. Ele tornou-se uma das personagens mais influentes de Roma, em uma época violenta e tirânica, utilizando-se dos Mitos como alegorias em sua produção trágica:

A alegoria, rejeitada por Platão, que, entretanto, não renunciou ao mito, e praticada com muita reserva por Aristóteles, permitiu que os Estóicos associassem as principais figuras da mitologia grega à virtudes, aos elementos (fogo, ar, água, terra), a faculdades e mesmo, nisso segundo Evêmero, a seres humanos divinizados em razão de grandes serviços prestados ao gênero humano. Os Epicuristas e os filósofos que se afirmavam da nova Academia ridicularizavam essa prática que consistia em reduzir os deuses a simples seres humanos e mesmo a realidades materiais comuns e triviais, e eles denunciaram a tendência de transformar poetas antigos em historiadores ou filósofos ignorantes de si mesmo. Essa hostilidade, talvez, desacelerou o movimento, mas não o deteve. (BRISSON, 2014, p.16)

O mito de Phaedra, como todos os mitos orais, sofre modificação lenta e contínua de sua mensagem, conteúdo e forma: a última versão de um mito é a única disponível, de modo que toda comparação entre a versão atualmente transmitida e a precedente se torna impossível (BRISSON, 2014, p. 23). O mito de Fedra possui versões semelhantes no folclore de povos do Oriente, da China, da Índia e do Egito, (POCIÑA e LÓPEZ, 2016, p. 31-32), sendo a versão mais conhecida a de José e a mulher de Potifar, na quarta parte de Génesis (gen. 39): Potifar foi um general do exército egípcio que comprou José, o filho de Jacó, como escravo e que sua mulher tentou seduzir, incriminando-o logo em seguida a recusa. A versão da narração bíblica possui diferenças, como aponta Pociña e López (2016, p. 31-32); José não é filho de Potifar, não havendo relação de madrasta e enteado e Potifar apenas encarcera José, não lhe causando a morte. Mas há bastante semelhança; José é um jovem escravo, casto e bom rapaz, convertido em escravo por Potifar, cuja mulher assedia o jovem hebreu abertamente e o acusa de violação perante seu marido, ante a negativa de José, com um pedaço de seu manto como prova. O eixo dessa história encontra-se também no mito grego, romano e em suas adaptações até 2010 (POCIÑA; LÓPEZ, 2016, p. 12-27): o adultério de uma mulher casada. Phaedra, já no início da obra, culpa a deusa Vênus por seu crime:

Stirpem perosa Solis inuisi Venus
per nos catenas uindicat Martis sui
suasque, probris omne Phoebeum genus
onerat nefandis: nulla Minois leui
defuncta amore est, iungitur semper nefas.
(Seneca, *Phaedra*², 124-128)

Vênus, que inveja a estirpe do detestado Sol,
que por nossos laços reivindica Marte, ele próprio,
e com injúria, a geração de Febo
onera: nenhuma filha de Minos
está quites com o Amor, sempre se associa à atrocidade.
(tradução nossa)

A deusa Diana fulgura como musa pudica; a caçada abre a tragédia e o mote está presente em toda a obra. Hipólito expressa seu repúdio ao selvagem encarnado nessas figuras femininas, seu pai, Teseu, posteriormente também, e o espírito de caçador nesses homens não só é atizado pela caça aos animais, mas ao que é selvagem no animal feminino:

Hi. - Detestor omnis, horreo fugio execror.
Sit ratio, sit natura, sit dirus furor:
odisse placuit. Ignibus iunges aquas
et amica ratibus ante promittet uada
incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
Hesperia Tethys lucidum attollet diem
et ora dammis blanda praebebunt lupi,
quam uictus animum feminae mitem geram.
Nvt. - Saepe obstinatis induit frenos Amor
et odia mutat. Regna materna aspice:
illae feroces sentiunt Veneris iugum;
testaris istud unicus gentis puer.
Hi. - Solamen unum matris amissae fero,
odisse quod iam feminas omnis licet.

² SÈNÈQUE. *Tragédies*. Bilingue. Classiques en Poche. Paris: Les Belles Lettres, 2019.

(Seneca, Phaedra, 566-579)

Hipólito Abomino todas, tenho horror, fujo, as detesto!
Por razão, por natureza, por furor sinistro!
Me agrada odiá-las! Unirás as águas ao fogo,
e antes que às jangadas a incerta Sirte prometerá
amigáveis águas; do extremo golfo,
Tétis da Hespérida elevará o luminoso dia
e os lobos apresentarão aspecto brando às corças,
antes que eu, vencido, carregue espírito amável em relação a uma
mulher.

Ama Frequentemente o Amor coloca freios nos obstinados
e muda os ódios. Veja o reino de sua mãe:
aquelas ferozes sentem o jugo de Vênus.

Tu o sabes como único rapaz descendente dessa raça.

Hipólito Carrego da mãe perdida um único consolo:
agora poder odiar todas as mulheres.

(tradução nossa)

A grande ironia trágica é que a caça, na verdade, é o próprio Hipólito que vem a ser abatido e desmembrado partindo de seu órgão sexual. Fedra parece uma bacante afiando as unhas enquanto a sua caça, Hipólito, corre com os companheiros pelo bosque:

Non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis: alitur et crescit malum
et ardet intus qualis Aetnaeo uapor
exundat antro. Palladis telae uacant
et inter ipsas pensa labuntur manus;
non colere donis templa uotiuus libet,
non inter aras, Atthidum mixtam choris,
iactare tacitis conscias sacris faces,
nec adire castis precibus aut ritu pio
adiudicatae praesidem terrae deam:
iuuat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? quid furens saltus amas?
(Sêneca, Phaedra, versos 100-111)

não tenho vontade de agradar os templos com consagradas
oferendas
nem de brandir, entre os altares, misturada pelo coro das áticas,
as tochas consagradas em cerimônias silenciadas,
nem ainda submeter-me à pureza da prece ou do rito piedoso da
deusa que preside a terra consagrada: agrada-me seguir o curso
das feras excitadas, e arremessar dardos de ferro com a mão
delicada.
Para onde dirige-se, ó alma? Por que, enraivecida, amas as
florestas?
(tradução nossa)

Hipólito, casto devoto de Diana, se assemelha ao imperador Marco Aurélio, que se vangloriava pela própria castidade. Na Fedra senequiana a deusa Diana é a única do gênero feminino a gozar de algum respeito e o que a difere das demais (inclusive de si mesma; Hécate), principalmente da deusa Vênus, é a pudicitia. Se Fedra aparece doente de concupiscência, representando o oposto da ataraxia, Hipólito é tomado por horror ao saber dos intentos da madrastra, daí onde reside o conflito trágico-venusiano manipulado retórico-poeticamente por Sêneca:

In me tona, me fige, me uelox cremet
transactus ignis: sum nocens, merui mori:
placui nouercae. Dignus en stupris ego?
Scelerique tanto uisus ego solus tibi
materia facilis? Hoc meus meruit rigor?
O scelere uincens omne femineum genus,
o maius ausa matre monstifera malum
genetrice peior! Illa se tantum stupro
contaminauit, et tamen tacitum diu
crimen bifirmi partus exhibuit nota,
scelusque matris arguit uultu truci
ambiguus infans: - ille te uenter tulit.
O ter quaterque prospero fato dati
quos hausit et peremit et leto dedit
odium dolusque! - Genitor, inuideo tibi:
Colchide nouerca maius hoc, maius malum est.
(Seneca, Phaedra, 682-697)

Troveja em mim, me fura; veloz, que me queime
o fogo que me perfura: sou criminoso, mereço morrer:
agradei à minha madrasta. Eis-me digno de incesto?
E deste crime eu tão somente pareci a ti
objeto fácil? Foi este meu devido rigor?
Ó todo o gênero feminino, vencedor no crime,
ó mais ousada no mal do que a sua mãe,
que pariu monstros! Ela, com o adultério,
contaminou-se: e ainda assim, muito tempo o crime silenciado
o rebento expôs o sinal biforme.
A criança biforme de rosto selvagem
demonstrou o crime da mãe: aquele ventre te abrigou.
Ó três, quatro vezes agraciados com um destino próspero
os que o ódio e a trapaça esgotaram, tomaram,
levaram a morte; pai, eu te invejo:
esta é um mal maior, maior do que a sua madrasta da Cólquida
(tradução nossa)

O belo Hipólito foge em horror e, no caminho, é pego por um horrendo monstro marinho, cria de Netuno, que vingava Teseu pela pseudo ofensa à honra. A beleza infeliz (decor infelix) do filho é de tal ordem que o corpo é imolado e tratado impiedosamente seja pelas pedras, que desfiguram a beleza do filho de Teseu, seja pelo corpo, que foi empalado pelo carro, justamente per inguen, o erotismo trágico apresentado de forma grotesca e horrenda, um Hipólito despedaçado jaz, ao final, feito quebra-cabeça sangrento a ser montado por Teseu:

Late cruentat arua et inlisum caput
scopulis resultat; auferunt dumi comas,
et ora durus pulcra populatur lapis peritque multo uulnere infelix
decor.
Moribunda celeres membra peruoluunt rotae;
tandemque raptum truncus ambusta sude
medium per inguen stipite ingesto tenet;
paulumque domino currus affixo stetit.
(Sêneca, Phaedra, 1093-1100)

Cobre de sangue extensamente o solo e a cabeça despedaçada

saltita nos rochedos; o arbusto lhe toma a cabeleira
e a dura pedra lhe devasta o rosto e
perece a beleza infeliz, por muitas feridas.
As rodas céleres rolam seus membros moribundos.
E, por fim, sendo arrastado, um tronco consumido pelo fogo em
uma estaca detém-no introduzindo o cepo na virilha.
Por um momento o carro permanece imóvel, com o condutor.
(tradução nossa)

As personagens do universo senequiano, tão profundamente divididas na literalidade da cena que carrega significado:

Hipólito disfarçado de homem selvagem interpreta o caçador dos limites, companheiro de Diane. Esse sonho é fólico, mas tem a realidade do teatro, é verdade no palco. Portanto, é apenas que Hipólito é vítima do erotismo deste universo em que é transportado pelo traje; porque neste mundo selvagem fazemos amor, como animais, como nossa mãe (tradução livre nossa DUPONT, 2003, p. 453).

A Phaedra de Sêneca é uma tragédia Amorosa, estruturalmente do mito de Vênus, mãe do deus Amor romano/Eros grego, e que tem a Libido como chave de interpretação; a concupiscência é a ferida causada pelas flechas do deus Cupido e que açoita a protagonista até a sua própria morte. Mas é possível, também, entender a tragédia Phaedra como uma obra pornográfica se se tiver em mente a grosseria e o animalesco das cenas, ou até mesmo o elemento contraventor - o desejo da madrasta - causa de horror através dos milênios: o "mau gosto" alheio é pornô.

REFERÊNCIAS

BRISSON, L. *Introdução à filosofia do Mito*. São Paulo: Paulus, 2014.

DUPONT, Florence. *L'acteur-roi: le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

POCIÑA, A., LÓPEZ, A. *Otras Fedras: nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito em el siglo XX*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016.

ROBERT, Jean-Nöel. *Eros Romain*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

ROBERT, Jean-Nöel. *Les plaisirs à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

TERESA DE JESUS: ENTRE O SACRO E O PROFANO

Yls Rabelo Câmara

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Para que entendamos a escrita teresiana e o erotismo nela presente, faz-se necessário conhecer quem foi Teresa Sanchez de Cepeda y Ahumada, posteriormente conhecida como Santa Teresa de Jesus, a mulher nobre, empoderada e polêmica que desafiou a Santa Inquisição com seus escritos impregnados de erotismo e certa dose de pornografia à guisa de misticismo e provocou uma revolução na Ordem Carmelita, tornando-a maior e melhor.

Mesmo com todas as contendas que sua arte gerou, Teresa tornou-se a primeira Doutora da Igreja Católica e é copadroeira da Espanha, tendo sido cotada para ser A Padroeira.

Sobre sua vida e seu legado – parte dele calcado em escritos incendiários sobre orgasmos, bilocações, transverberações e temas afins – tratamos sucintamente nesse trabalho. Primeiramente, apresentamos uma breve biografia sua; em seguida, algumas linhas sobre sua escrita sacra e erótica.

UMA BREVE BIOGRAFIA DE TERESA DE ÁVILA

Teresa D'Ávila ou Teresa de Ávila ou Santa Teresa de Jesus ou Teresa, a Grande ou Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada, seu nome de batismo, nasceu em Ávila, na Espanha, em 28 de março de 1515, no seio de uma família da baixa nobreza. Naquele momento da História, vivia-se um clima de euforia e medo: por um lado, a América recém-descoberta convidava os homens à aventura da exploração do Novo Mundo; por outro, após a expulsão dos mouros e judeus do Reino por Isabel, a Católica, e seu esposo, Fernando de Aragão, passou-se a perseguir mouriscos (muçulmanos convertidos) e marranos (judeus convertidos) de maneira inexorável.

Buscava-se assim, “limpar” a Espanha de indivíduos não cristãos, quando o fato de não sê-lo era mais do que um pecado: uma condenação. Para tal foi criado o *Consejo de la Suprema y General Inquisición*, que ultrapassou os limites da Península Ibérica e atingiu as terras espanholas no novo continente (BARBOSA, 2006).

Em meio às perseguições, castigos e degredos, seu avô, Juan Sánchez, um judeu converso, foi capturado pela Inquisição em Toledo. Sentenciado, foi castigado e fugiu para Ávila, onde comprou um certificado de nobreza falso que atestava que sua família era composta de cristãos velhos – afastando, assim, a possibilidade de mais humilhação e retaliação (BARBOSA, 2006). Com essa credencial de nobreza, um de seus filhos, Alonso Sánchez de Cepeda, desposaria mais adiante, em segundas núpcias, a nobre cristã Beatriz D’Ávila de Ahumada, então com quatorze anos. Teresa seria a quinta dos nove filhos advindos dessa união (MESONERO, 2013).

Pedrosa-Pádua (2011) defende que sendo Dom Alonso um nobre instruído, possuía uma sólida biblioteca em sua casa – o que propiciou que Teresa e seus irmãos tivessem uma infância e adolescência imersas nos livros de cavalaria e hagiográficos, que ela particularmente lia com avidez, tal como o fazia sua mãe, uma jovem senhora entediada com sua vida voltada unicamente para o ambiente doméstico e para as gravidezes constantes. Tais leituras, principalmente as de vidas de santos, estimularam o desejo da futura santa de agradar a Deus vivendo uma vida ascética, solitária e, se possível, morrendo como uma mártir para merecer gozar das delícias divinas. A plenitude da graça estava relacionada, para ela, com o sofrimento físico. Assim estimulada, ainda menina, brincava de ser ermitã e freira (o que facilitaria sua vida solitária conventual dali a alguns anos) e forjava, sem o saber, seu caráter humanista renascentista – que defende a crença na relação direta do indivíduo com Deus, prescindindo de intermediários, raiz da mística que a caracterizaria no futuro (ROSA, 2013).

Barbosa (2006) expõe que após o difícil parto do qual nasceria sua última filha, Juana, no verão de 1528, Beatriz falece, deixando Teresa com apenas treze anos. Sem a presença da mãe e amargurada por tão grande perda, a jovem passa a se comportar de forma reprovável aos olhos de uma sociedade que limitava ao máximo o empoderamento feminino. Sem a

devida vigilância materna sobre ela, a jovem começa a se ombrear com amigadas vãs, que iam além das de seus primos e de outros parentes fanfarrões que tinham sua mesma idade ou eram um pouco mais velhos. Ela, incrivelmente bela e sedutora em suas finas maneiras, sabendo-se desejada, foi contemplada com o título de “Rainha da Juventude de Ávila” (MESONERO, 2013). Naquele momento de sua vida, dividia seu ocioso tempo entre atividades sociais e vaidades, como o seu crescente apreço por joias raras e vestidos caros.

Preocupado com as más influências sobre sua filha, que inclusive passou a namorar um de seus jovens sobrinhos que frequentam a casa familiar, acobertado pelas serviçais, Dom Alonso a envia, malgrado dela, ao Convento das Agostinianas de Nossa Senhora da Graça a fim de que se preparasse condignamente para um casamento que ele lhe arranjará posteriormente. Essa instituição religiosa gozava de muito prestígio em Ávila por acolher jovens abastadas e prepará-las ou para o casamento ou para o noviciado. Dom Alonso impusera ordens expressas de que sua filha ali não recebesse nenhuma visita masculina que não fosse a sua ou a de seus filhos.

Os primeiros tempos nesse convento foram muito difíceis para a jovem, de acordo com Barbosa (2006), devido à saudade que sentia dos seus que deixara fora e das delícias que conhecera como a bela filha de uma família abastada e que ali lhe eram negadas. Segundo Rosa (2013), a brusca ruptura de seu padrão de vida juntamente com suas memórias afetivas recém-afloradas a remeteram a um passado distante, à infância especialmente alimentada pela leitura de obras fundamentalmente católicas e pela devoção exacerbada, incentivada por seus pais - lembranças requentadas no silêncio e na solidão do claustro, que irromperiam nela a vontade irreprimível de seguir a vida conventual mais adiante.

Ainda no primeiro ano de sua vida religiosa, ao ajudar no restabelecimento de uma irmã convalescente de uma gravíssima doença, Teresa contraiu uma enfermidade longa e misteriosa que a deixou acamada, entre a vida e a morte, a neurobrucelose (provavelmente causada por leite de cabra infectado), que erroneamente diagnosticada e erroneamente tratada com sangrias e purgantes, provocou-lhe uma meningoencefalite. Seu pai a

retirou do convento e a levou para convalescer junto a Maria, sua filha mais velha, fruto de seu primeiro casamento. Na verdade, não somente essa e outras doenças (como uma pericardite séria e o Mal de Parkinson, ao final de sua vida), mas também profundas crises existenciais e estados prolongados de melancolia seriam o calvário de Teresa, especialmente entre os seus 23 e 25 anos, e a acompanhariam até a morte, em episódios dolorosos e sazonais (RODRÍGUEZ-GUTIÉRREZ, 2003; LIMA, 2017).

Naquele momento, seus irmãos ou estavam se casando ou estavam participando da guerra colonialista espanhola no Peru (inclusive seus primos e o que havia sido seu primeiro e único amor, do qual não sabemos o nome). Ao restabelecer-se, Teresa não aceitou mais a ideia de casar-se: havia testemunhado a vida claustrofóbica que sua mãe levava, sempre presa ao lar e às seguidas gravidezes que acabaram por matá-la, e apesar de alimentada desde sempre por leituras que fomentavam o amor impetuoso entre damas e cavaleiros que a tudo venciam e superavam, não se sentia mais inclinada ao matrimônio nem à maternidade. Apesar da resistência paterna e de seus exíguos vinte anos, fugiu de casa para entrar na Ordem do Carmelo da Antiga Observação, no Convento de Nossa Senhora da Encarnação, em Ávila, que fora coincidentemente fundado no mesmo dia de seu batismo – uma prova incontestada de sua ligação com as carmelitas desde seu primeiro alento como cristã. Tomou o hábito um ano depois (RODRÍGUEZ-GUTIÉRREZ, 2003; OZAREM, 2011; BARBOSA, 2006).

Ali Teresa deparou-se com normas flexibilizadas, cumpridas por poucas das cento e oitenta religiosas que lá viviam, e com noviças frustradas, que estavam naquele ambiente a contragosto. A vida, para elas, resumia-se à: “[...] rotina pré-estabelecida de oração, trabalho manual e na horta, atendimento a pessoas que buscavam orientação no locutório, visitar as pessoas e famílias com o intuito de conseguir esmola para o convento.”. (ROMIO, 2017, p. 77).

Teresa permaneceria ali por mais de vinte anos, em meio a suas agruras. Ao fim dessa época, aos seus 39 anos, tem-se início o turning point de sua vida: foi então que ela entrou em contato com o Terceiro Abecedário, de Francisco de Osuna, com as Morales, de S. Gregório Magno e as Confissões, de Santo Agostinho, que operaram nela uma segunda

conversão. Essas leituras foram fundamentais para modificar sua trajetória no carmelo, tornando-a contemplativa e aberta a visões e arrebatos místicos; três anos depois, teve o seu primeiro arroubamento. (POLIZELLI, 2017; ROSA, 2013; RODRÍGUEZ-GUTIÉRREZ, 2003). Nessas ocasiões, Teresa assombrava a todos com suas levitações ao receber a hóstia, quando desfalecia em êxtase, ao perceber Cristo junto a si. Além desses fenômenos, jejuava mais do que o que devia, lacerava-se com ramos de urtiga, recusava-se a agasalhar-se ou a desagasalhar-se em temperaturas extremas e expunha-se aos mais diversos castigos severos a fim de lapidar sua alma para bem merecer os obséquios divinos quando chegasse sua morte (ROSA, 2013).

A partir de então, manifestações místicas, flagelo, dor, gozo e descrição de seus êxtases passaram a ser uma constante em sua vida. Não obstante, em um momento tão delicado, no auge da Inquisição que perseguia inapelavelmente quem quer que parecesse herege, ter esse comportamento, mesmo sendo uma freira, comprometia sua integridade física e, por conseguinte, sua vida (BARBOSA, 2006). Teresa, confusa, não sabia se esses fenômenos lhe eram brindados por Deus ou por entidades malignas. Assim como ela, seus confessores, atordoados, não sabiam como ajudá-la, uma vez que ela não conseguia descrever exatamente o que sentia nas constantes confissões que lhes fazia. Rotulavam-na de endemoniada, por desconhecerem outra palavra que a descrevesse melhor, e a sentenciavam duramente a penas que eram aceitas por ela sem reservas. Ao mesmo tempo, aconselhavam-na a plasmar seus sentimentos literariamente, a fim de poder ajudar outras irmãs que, porventura, passassem pela mesma experiência.

Aparte de sua mística cada vez mais aflorada e que lhe causava desconforto e vexações, Teresa estava insatisfeita com as regras lassas da Ordem das Carmelitas. Foi assim que, conforme Barbosa (2006), Campos (2011) e Polizelli (2017), contrariando seus superiores, munida de renovado fervor e sincera intenção apostólica, propôs mudanças internas e começou

um trabalho de renovação no Carmelo que culminou na cisão dessa ordem e na criação da Ordem das Carmelitas Descalças¹ - cujas religiosas usavam hábitos feitos de cânhamo, calçavam sandálias em lugar de botas de couro e observavam a restauração da regra original (amor, silêncio e pobreza), fundamentada nas virtudes teológicas (fé, esperança, caridade, humanidade, castidade, penitência e mortificação), condizentes com o Barroco e com o Catolicismo reformado. Sendo assim, as noviças e freiras carmelitas descalças comiam frugalmente e dormiam pouco, rezavam muito, seguiam vinte regras rígidas (todas escritas por Santa Teresa) e viviam da caridade alheia. Cinco anos depois, Teresa iniciaria os primeiros esboços do que seria *El libro de la vida* (que permaneceria em poder da Inquisição até sua morte, em 1580).

A reforma no Carmelo juntou-se ao ambiente de mudanças impulsionado pela Contrarreforma Católica e ela fundou, conforme Revenga (2015), dezoito mosteiros, além do de Ávila (1562). Quando em Medina del Campo, para a fundação de seu segundo mosteiro, recebeu a inspiração de fundá-los para homens também. Naquela ocasião conheceu quem seria seu mais fiel seguidor, confessor e responsável pela comunidade masculina do Carmelo, com quem manteria uma grande amizade que por eles seria cunhada de “matrimônio espiritual”, além de uma aliança intelectual que legaria obras basilares para o Carmelo Reformado, de acordo com Campos (2011): São João da Cruz, que seria duramente perseguido e torturado no futuro por suas convicções e ações. Com ele e com Antonio de Heredia, Teresa fundou os mosteiros de Duruelo (1568), Pastrana (1569), Mancera, e Alcalá de Henares (1570).

¹ A palavra “Descalço”, na Idade Média, era usada para expressar a pobreza, o despojamento interior que fazia parte das ordens reformadas. Por essa razão, vivendo o novo Carisma, a Comunidade Religiosa adotou também o nome “Descalço”, com o mesmo objetivo de cultivar a pobreza e o despojamento interior. Todavia, embora com sua denominação própria de “Carmelitas Descalços”, pertencem à mesma Ordem do Carmo (LIMA, 2017, p. 16-17).

Naquele momento de sua vida, ao restaurar a ordem sob a qual vivera durante vinte e sete anos, tornando-se sua principal reformadora e mãe espiritual, e ao fundar tantos conventos, Teresa foi tida como traidora e passou a ser *persona non grata* entre suas antigas congêneres de vida conventual. Mais do que isso: ao plasmar, por ordem de seus superiores, sua experiência mística em forma de literatura, enfrentou muitos problemas não somente com os clérigos que a ojerizavam por ser mulher e pretender ser superior a eles, mas com a própria Inquisição, que não perdoava que uma mulher tão empoderada não fosse devidamente castrada em seus feitos e silenciada com o suplício e com a morte (ORAZEM, 2011).

Entre 1578 e 1580, pugnas epistolares com Roma e com Felipe II pela nova Ordem das Carmelitas Descalças debilitam suas últimas forças. Ainda teria tempo de testemunhar a impressão da constituição da ordem e de ver fundado em Burgos o último convento. Cansada de sessenta e sete anos de longas batalhas contra essas e outras adversidades, além das sequelas das inúmeras enfermidades que a acometeram desde seus vinte e três anos, debilitada por um galopante câncer uterino não detectado nem tratado a tempo e agravado por seu estilo de vida espartano, com dramáticos episódios de hemorragias piorados pelas constantes sangrias que lhe eram aplicadas, faleceu penosamente em Alba de Tormes no dia 4 de outubro de 1582, em uma longa travessia a pé até Ávila, quando deveria estar guardando repouso absoluto. Foi sepultada em Alba de Tormes, posteriormente trasladada a Ávila e outra vez levada a Alba de Tormes, onde repousam algumas partes de seu corpo incorrupto (Lima, 2017; Revenga, 2015). Após isso,

Em 24 de abril de 1614, Paulo V a proclama beata. Em 16 de novembro de 1617 as cortes espanholas a declaram patrona de Espanha. Urbano VIII ratificou-o em 1627, e o anulou posteriormente em favor de Santiago. Em 12 de março de 1622, Gregório XV a canoniza, junto com Isidro, Ignácio, Francisco Javier y Felipe Neri. Em 18 de setembro de 1965 Paulo VI a declara patrona dos escritores católicos de Espanha, finalmente em 27 de setembro de 1970, o mesmo papa a proclama Doutora da Igreja Católica, sendo a primeira mulher a receber esse título. Hoje é considerada uma escritora clássica da língua espanhola e uma de

suas melhores poetisas. (RODRÍGUEZ-GUTIÉRREZ, 2003, p. 143)

Uma vez apresentada a biografia dessa escritora polêmica, passemos agora à análise de seu estilo literário, plasmado em algumas obras emblemáticas suas que aqui tratamos.

A ESCRITA TERESIANA

A poesia místico-religiosa é originária da Espanha e da França dos séculos XVI e XVII. Fundamenta-se na paixão do corpo, na flagelação e na contemplação para se efetivar a união com o Divino. Santa Teresa, que sempre buscou alcançar o inefável, plasmou a mística em sua vasta obra, que se estrutura em três momentos distintos: na primeira fase, a vivência mística; na segunda, a liturgia carmelita; na terceira, o processo de entradas das noviças no Carmelo.

De seus livros mais importantes, segundo Santos (2006), podemos citar quatro: *Libro de la vida* (1562), *Camino de perfección* (1566), *Castillo interior ou Las moradas* (1577) e *Las fundaciones* (1573-1582). Para além disso, ela escreveu cerca de quatrocentas e cinquenta cartas (endereçadas a religiosos, nobres e políticos espanhóis), aproximadamente trinta poemas e mais livros: *Conceptos de amor de Dios*, *Exclamaciones del alma a Dios*, *Constituciones e Modos de visitar conventos*. Ozarem (2011) afirma que quase todos esses livros foram escritos por ela a pedido de seus confessores, no intuito de que ela orientasse as monjas carmelitas com sua experiência, mas sua escrita simples ultrapassou os limites do Carmelo e a popularizou tempos após sua morte. Conforme Pedrosa-Pádua (2011), neles a religiosa aconselha a que se contemple Jesus nos evangelhos, que se interiorize a oração que Ele ensinou, que se considere Sua humanidade e que se enamore Dele.

O livro que melhor conduz o leitor na compreensão da trajetória dessa santa é *El libro de la vida* (1562-1565), sua obra autobiográfica, impregnada de seus múltiplos conflitos, escrito quando Teresa tinha cinquenta anos. Nele, ela trata das descrições das diferentes etapas de suas

orações, das tentações sofridas e das revelações místicas que lhe foram feitas. De forma reiterada se refere aos estados de êxtase que as orações lhe provocavam, aos incontáveis momentos em que se uniu misticamente com Jesus, assim como os sofrimentos e dissabores que a vida lhe apresentou.

Infelizmente as traduções dessa obra não conseguem expressar fidedignamente o poderoso fluxo de pensamento da autora, a riqueza presente em suas palavras diretas e trabalhadas de maneira muito singular (ROYANNAIS, 2015). Por seu teor profano, acabaria sendo retido pelo Santo Ofício, que submeteu a santa a uma sabatina rigorosa. Seus livros somente seriam impressos após sua morte, dado sua aura profundamente ofensiva aos olhos da Igreja. Mesmo publicados tardiamente, sofreram supressões de capítulos inteiros – o que dá a exata medida da pressão à qual a santa estava submetida em vida e que se prolongou após sua morte.

Em linhas gerais, Teresa era uma escritora marcada pelas antíteses barrocas, que percebia na vida após a morte a perfeição absoluta que alcança a transcendência. Na falta de palavras que melhor e mais visceralmente traduzissem seus sentimentos mais profundamente vivenciados quando daqueles momentos de prazer supremo em presença de Cristo, passou a servir-se de uma linguagem rica em elementos que a tornaram extremamente erótica e sensual. Para ilustrá-lo, apresentamos o poema abaixo, *Vuestra soy*, que plasma, com grifos nossos, esse erotismo que lhe é peculiar:

Vuestra soy, para Vos nací,
¿Qué mandáis hacer de mí?
[...]
Veisme aquí, mi dulce Amor,
Amor dulce, veisme aquí,
¿Qué mandáis hacer de mí?
Veis aquí mi corazón,
Yo le pongo en vuestra palma,
Mi cuerpo, mi vida y alma,
Mis entrañas y afición;
Dulce Esposo y redención
Pues por vuestra me ofrecí.
¿Qué mandáis hacer de mí?

[...]
Decid, dulce Amor, decid.
¿Qué mandáis hacer de mí?
Dadme Calvario o Tabor,
Desierto o tierra abundosa,
[...]
Esté callando o hablando,
Haga fruto o no le haga,
Muéstreme la Ley mi llaga,
Goce de Evangelio blando;
Esté penando o gozando,
Sólo Vos en mí viví,
¿Qué mandáis hacer de mí?
Vuestra soy, para Vos nací
¿Qué mandáis hacer de mí?

Percebemos que o eu lírico do poema é representado por ela em posição de total subordinação, demarcando uma ténue distância entre ela e seu interlocutor divino, a quem ela carinhosamente chama de *soberana Majestad, eterna sabiduría, bondad buena al alma mía e alteza*. Contudo, ousa chamá-lo também de *mi Dulce Amor e Dulce Esposo*. A autocomiseração medieval, marcada pelo Barroco, cede espaço em obras como essa à necessidade renascentista de se prescindir de um intermediário na comunicação entre Criador e criatura. Ao se dirigir diretamente ao Divino, e de maneira francamente íntima, Teresa afrontou os homens da Igreja, que a julgaram atrevida, imoral, amoral e presumida.

Quanto a esse poema em si, particularmente sensual é a quinta estrofe, na qual ela oferece ao *Dulce Esposo*, seu coração, seu corpo, sua vida, sua alma, suas entranhas e sua afeição. Tão edulcoradas palavras não são dirigidas a um amante, como o pode supor um leitor desatento, mas ao próprio Jesus - o que faz dela uma poeta ousada e destemida, no mínimo. Além dessa linguagem expressamente erotizada, Santa Teresa usa também de dicotomias, herança das hipérboles barrocas que abundam entre a sexta e a nona estrofes e que fazem sua linguagem soar como titubeante: *salud/enfermedad, honra/desonra, guerra/paz, flaqueza/fuerza, riqueza/pobreza, alegría/tristeza, infierno/cielo, vida dulce/sol sin velo* etc.

No entanto, nenhuma delas é tão forte como *muerte/vida*. A autora anseia pela morte para assim poder desfrutar das delícias que vem sentindo em vida, em suas experiências de êxtase místico. O seguinte poema, *Vivir sin vivir*, também com grifos nossos, mostra-nos sua obsessão pela chegada da morte para poder gozar mais plenamente do amor de Jesus:

Versos nacidos del fuego
del amor de Dios que en sí tenía
Vivo sin vivir en mí,
y en tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

Aquesta divina unión,
del amor con que yo vivo,
hace a Dios ser mi cautivo,
y libre mi corazón;
mas causa en mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.

¡Ay! ¡Qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que el alma está metida!

Sólo esperar la salida
me causa dolor tan fiero,

que muero porque no muero.
[...] hasta que esta vida muera,
no se goza estando viva;
muerte, no seas esquiva;
vivo muriendo primero,
que muero porque no muero.
Vida, ¿qué puedo yo darle
a mi Dios que vive en mí,
si no es perderte a ti,
para mejor a El gozarle?
Quiero muriendo alcanzarle,

pues a El solo es al que quiero,
que muero porque no muero.

Estando ausente de ti,
¿qué vida puedo tener,
sino muerte padecer
la mayor que nunca ví?
Lástima tengo de mí,
por ser mi mal tan entero,
que muero porque no muero.

Conforme Gama (2006), diferentemente desse poema, em outros nem sempre a autora segue uma lógica em sua escrita – o que a diferencia dos outros escritores de sua época. Ela é mais subjetiva e isso reflete-se na maneira como cimenta suas intenções literárias, permeada de desvios da norma padrão e de rupturas com o vocabulário erudito, segundo Raymundo (2015). Centrando sua escrita em Cristo, Teresa prioriza o encontro da alma humana com o Divino dentro do indivíduo, fenômeno que ela chama de castelo interior (ROMIO, 2016).

Palavras e expressões presentes em sua obra chocam o leitor menos preparado e que não tem a exata noção do contexto no qual a autora estava inserida, nem do porquê de suas escolhas lexicais tão seletas e, ao mesmo tempo, tão escandalosas se vistas por um prisma cristão. Mas por que Teresa ousava referir-se a Jesus de maneira tão íntima, tão erótica e, aos olhos do vulgo, de modo tão descaradamente *desrespeitoso*?

À luz de Raymundo (2015), o Concelho de Calcedônia, realizado em 451 d. C., definiu duas naturezas para Jesus Cristo: uma humana e outra divina. Dito de outra forma, Cristo é o fruto da ligação da Divindade maior com uma humana, carregando em seus genes essa mescla de compleições distintas – fórmula teológica que segue pétrea até os dias atuais, mas que em nada é original: Zeus, por exemplo, na mitologia grega, envolve-se com muitas mulheres além de Hera, sua irmã e consorte, e engendra com elas rebentos considerados divinos ou quase. Em outras mitologias, o mesmo se dá, em uma clara demonstração de que esse é um conceito rebatizado por culturas que se sobrepõem de maneira iconoclasta (muitas vezes). Teresa

apropriou-se desse conceito bipartido para embasar seu *modus faciendi* como escritora. Para Rodríguez-Gutiérrez (2003, p. 5), “Ela queria Cristo: queria o Cristo-Deus, porém também queria o Cristo-Homem. *Esperava dele o beijo divino, prometido no Cântico dos Cânticos. Esperava estar deitada com ele sob a sombra da macieira com sua cabeça no peito de Cristo.*

Influenciada por esse livro bíblico em especial, o *Cântico dos Cânticos*, Teresa e outros santos místicos de seus arrebaldes e contemporâneos seus, como São João da Cruz, que se dedicaram à poesia e à Literatura tal como ela, concretizaram uma escrita peculiar e que refletia o que pensavam: que estavam próximos a Deus e que devido a essa proximidade não necessitavam de intermediários entre eles e o Divino, a quem adoravam com absoluta paixão, mas que, muitas vezes, os confundia entre o *agape* e o *eros*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Teresa de Jesus é uma das santas mais conhecidas e admiradas do panteão católico e muito dessa fama e admiração se deve à sua verve de escritora, alimentada por um erotismo próprio que a comprometeu com a crítica de leigos e de doutos exegetas de seu tempo - o que a colocou na mira da Inquisição Espanhola, que foi particularmente cruel se comparada com o Santo Ofício em outros países.

Sua grandeza deve-se não somente aos seus dons literários, mas à sua ousadia de enfrentar a Inquisição pelos livros que escreveu, descrevendo suas experiências místicas que extrapolavam o “aceitável” e adentravam o campo do erotismo (imperdoável para uma mulher de sua época e, sobretudo, para uma freira importante como ela foi – reformuladora de uma ordem religiosa prestigiosa e fundadora de quase vinte conventos para homens e mulheres).

Santa, escritora, copadroeira da Espanha, a primeira Doutora da Igreja. Ao concluirmos esse trabalho, ressaltamos a importância de se estudar essa espanhola – não somente por sua contribuição para com a

Igreja como uma de suas figuras exponenciais, tampouco apenas por haver sido ela uma profícua literata, mas porque foi uma mulher à frente de seu tempo, que desafiou a Inquisição e superou suas próprias limitações na construção de uma obra que atravessaria séculos e contribuiria para mudanças substanciais em seu entorno.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Luciana Ignachiti. *De Amor e de Dor: a experiência mística de Santa Teresa D'Ávila*. Dissertação. Orientador: Prof. Dr. Paulo Afonso de Araújo. 117 f. Universidade Federal de Juiz de Fora, Pós-Graduação em Ciência da Religião, Mestrado em Ciência da Religião, Juiz de Fora: 2006.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. A ordem Carmelita. “*Per Musi*”, Belo Horizonte, n. 24, 2011, p. 54-61.
- GAMA, Renato C. Principais Conceitos e Discussões Espirituais em Santa Teresa de Jesus. “*Agnes, 4*”, São Paulo, 2006, p. 127-172.
- JESÚS, Santa Teresa de. *Libro de la vida*. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1951.
- LIMA, Verônica Tanara Carvalho Moura. *A Mística e a Feminilidade em Las moradas de Santa Teresa de Ávila*. Monografia de Graduação. Orientadora: Profa. Dra. Anna Herron More. 44 f. Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2017.
- MESONERO, Fernando Delgado. Homenaje a Santa Teresa de Jesús em el IV Centenario de su Beatificación (1614-2014) y de su Nacimiento (1515-2015). *Registro de la Propiedad Intelectual de Madrid*, el 6/11/2013. Nº M-008631/2013. Nº de asiento registral 16/2013/8670, 2013.
- OZAREM, Roberta Bacellar. *m Importante Modelo de Santidade Feminino Contrarreformista: Santa Teresa D'ávila e sua representação nas igrejas de associações de leigos carmelitas em Sergipe e Bahia Colonial*. “*Revista Brasileira de História das Religiões*”. Maringá (PR) v. 3, n. 9, jan., 2011, p. 1-15.
- PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. Contribuições da mística de Santa Teresa de Jesus para o diálogo inter-religioso. “*Atualidade Teológica*”, 15, 39, set./dez., 2011, p. 458-474.
- POLIZELLI, Helena Mila. *A pintura seiscentista de Josefa de Óbidos: uma análise iconológica da representação do casamento místico nos painéis de Santa Teresa*

D'Ávila. Monografia de Graduação. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Brasília, 2017.

RAYMUNDO, Larissa de Macedo. *O Conceito do Amor de Deus em Meditações sobre los Cantares, de Santa Teresa de Jesus*. Dissertação. Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Mestrado em Ciências da Religião. São Paulo, 2015.

REVENGA, Francisco Javier Díez de. Teresa de Jesús: la formación de la escritora. “*Carthaginensia*”, n. 31, 2015, p. 197-214.

RODRÍGUEZ-GUTIÉRREZ, Jorge Luis. A Filosofia Mística de Teresa de Ávila. “*Revista Caminhando*”, 8, 1, 2003, p. 127-157.

ROYANNAIS, Patrick. Leer a Teresa de Jesús com Michel de Certeau. La Torre del Virrey. “*Revista de Estudios Culturales*”, 1, 17, 2015, p. 147-161.

ROSA, Débora Souza da. Transcendência Mimética na Poesia de Santa Teresa e Sórora Juana de la Cruz. “*Configurações da Crítica Cultural*”, 1, 1, jan./jun., 2013, p. 274-295.

ROMIO, Assunta. Teresa de Jesus, uma mulher que, ao se encontrar com o Deus da Vida, torna-se provocadora deste processo para a humanidade. “*Anais do Congresso Internacional da Faculdades EST*”, 3, 381-389, São Leopoldo, 2016.

TESONE, Juan Eduardo. O divino gozo. O narcisismo feminino e os místicos. “*Revista Brasileira de Psicanálise*”, 42, 4, 2008, p. 139-143.

A PORNOGRAFIA SOB AS LUZES:
A LINGUAGEM OBSCENA EM DOIS ROMANCES DO
SÉCULO XVIII

João Batista Martins de Moraes

As leis da sociedade, a decência, o pudor e a ostentação acima de tudo, ao aguçar os desejos, tornaram-se o princípio secreto da prostituição moderna.¹
Réstif De La Bretonne.

A afirmação da epígrafe acima, de Nicolas-Edme Réstif mais conhecido como Réstif De La Bretonne, está na obra *Le pornographe ou La prostitution reformée (O pornógrafo ou A prostituição reformada)*, publicada em 1769 e na qual esse autor, cujos escritos oscilavam entre uma postura libertina e a moralidade vigentes, cunhou o termo do qual derivou a palavra pornografia. La Bretonne (2003, p. 13) explica que *pornographe* significa “escritor que trata da prostituição” (“*écrivain qui traite de la Prostitution*”), mas a palavra pornografia — e seus derivados — entrou no dicionário francês *Trésor* apenas a partir de 1830, e mais tarde, em 1857, no *Oxford English Dictionary* (HUNT, 1999, p. 13). Assim, o século XIX foi responsável por popularizar o termo no vernáculo de várias línguas europeias a caminho da acepção que conhecemos hoje. Entretanto, a forma adjetiva do vocábulo é encontrada com o sentido atual no prefácio de um dicionário francês datado de 1806, no qual o autor se refere a livros censurados e usa o termo para categorizar as obras imorais (HUNT, 1999, p. 14). Uma vez que, na época, as obras licenciosas frequentemente tinham as páginas dos títulos acompanhadas por gravuras (GOULEMOT, 2000, p. 167), podemos encontrar coerência na escolha do autor ao reagrupar as partículas gregas: *porno* e *grafia*.

¹ Tradução nossa a partir do original francês (ver bibliografia).

A percepção de que o proibido desperta ainda mais interesse do que desejaria o pudor público permeia *Le pornographe*, romance epistolar em que La Bretonne expõe um meticuloso projeto para a regulamentação da prostituição na França, dentro do espírito reformista pré-Revolução pronto a observar e discutir vários aspectos da vida dos franceses, não apenas políticos e sociais, mas também estéticos e morais. Com efeito, através da troca de cartas, os personagens de *Le pornographe* discutem vários pontos do projeto apresentado por um deles — D'Alzan — para sua esposa — Madame De Tianges e, desse modo, antecipam possíveis questionamentos e objeções dos leitores. A escolha de La Bretonne por uma estrutura epistolar faz parte de uma tendência estético-literária que floresceu naquele chamado “Século das Luzes” e que fazia parte de um ethos discursivo da época — eijos desdobramentos na literatura e suas implicações tangenciam as questões discutidas doravante.

Epistolografia e pornografia são a forma e o conteúdo de dois romances pornográficos influentes no período: *Fanny Hill ou Memórias de uma mulher de prazer* (1749, John Cleland/Inglaterra) e *Teresa Filósofa ou Memórias para servir à história do Padre Dirrag e da Senhorita Éradice* (1748, Jean-Baptiste de Boyer, Marquês D'Argens/França). Nesses romances, a moral é problematizada através do mergulho no obsceno, em confissões nas quais as personagens rememoram processos de aprendizagem a partir de dois eixos relevantes na literatura do Século das Luzes: o prazer (*Fanny Hill* é aprendiz da prostituição) e a filosofia (*Teresa* é aprendiz do libertinismo). Os dois romances foram censurados imediatamente após publicação. Os exemplares de *Fanny Hill* foram retirados de circulação pelas autoridades, considerada obra ilícita, em 24 de novembro de 1749 e seu autor e editor acusados de produzir um livro obsceno, que permaneceria ilegal na Inglaterra até 1970 (SABOR, 1998, p. 192). A obra *Teresa Filósofa* colocou a censura francesa numa procura rigorosa e contínua por seus exemplares desde seu surgimento (GOULEMOT, 2000, p. 44) até o século seguinte.

Numa pesquisa sobre a circulação de livros proibidos e o papel que desempenharam na opinião pública francesa nas décadas anteriores à Revolução, o historiador Robert Darnton (1998, p. 20) verificou que as autoridades policiais confiscavam “livros subversivos segundo três critérios

especificados por editos reais e relatórios de censura: solapar a autoridade do rei, atacar a Igreja ou ferir a moralidade convencional”, além das edições que estavam em desacordo com os trâmites legais estabelecidos — importações sem permissão, cópias piratas de obras lícitas e publicações de livreiros não oficiais. A classificação comumente dada pela polícia para essas obras ilícitas era a de “livros clandestinos”, porém “os editores e livreiros adotavam um termo mais elevado: *livres philosophiques*, ‘livros filosóficos’.” (DARNTON, 1998, p. 23), que se tornou corrente para o conjunto da literatura ilícita, não importando se seu viés era político, licencioso ou propriamente filosófico (TROUSSON, 1993a, p. XIX).

Os romances *Fanny Hill or Memoirs of a woman of pleasure* (*Fanny Hill* ou *Memórias de uma mulher de prazer*) e *Thérèse Philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Éradice* (*Teresa Filósofa* ou *Memórias para servir à história do Pe. Dirrag e da Srta. Eradice*) foram publicadas “no exato momento em que a primeira enxurrada de textos iluministas chegava ao prelo” (DARNTON, 1998, p. 106) — no mesmo ano, foram publicadas: *O espírito das Leis*, de Montesquieu; *As joias indiscretas*, de Diderot e *O homem-máquina*, de La Mettrie —, isto é: em 1748. Portanto, esses romances que hoje são categorizados como “pornográficos” surgiram antes de La Bretonne escrever o seu *Le pornographe ou la postitution reformée* e dar início à popularização do termo pornografia até ele atingir a acepção que tem atualmente.

Assim, inicialmente, esclareçamos as razões de ordem teórica sobre o uso do conceito de pornografia para tratar de obras que foram publicadas quando o termo ainda não existia, nem nos dicionários e muito menos tal como o compreendemos hoje. Não arriscaríamos incorrer em repetições ao discutir uma definição para algo já tão debatido e que abrange tantas linguagens se não fosse a necessidade de acomodar o conceito em nosso campo de discussão devido aos inúmeros desacordos de natureza moral, valorativa e semântica que a ideia de pornografia tem provocado.

O OBSCENO E O LICENCIOSO

As palavras “obsceno” e “obscenidade” já eram correntes há mais de um século quando La Bretonne publicou o seu *Le Pornographe*. No entanto, ao contrário de como o termo “obscenidade” é empregado hoje, naquela época não era privilégio dos interditos sexuais. Ao discutir o conceito em seu *Speaking the unspeakable: a poetics of obscenity (Dizendo o indizível: uma poética da obscenidade)*, Peter Michelson (1993) postula que a obscenidade passou a ser empregada como categoria estética a partir do século XIX. Em oposição ao marco estabelecido por Michelson, Jean-Christophe Abramovici (2003) recua esse ponto para o classicismo e situa na pornografia do século XVIII a emergência da obscenidade como categoria estética, resultado de discussões de dicionaristas para estabelecimento de uma definição do termo — como o *Éclaircissement sur les obscénités (Explicação sobre as obscenidades)*, publicado por Pierre Bayle em 1702—, bem como o aparecimento de obras obscenas de grande repercussão na segunda metade do século XVII, como é o caso de *L'école des filles (Escola das moças)*, de 1655.

Contrariando ainda a ideia tradicional e amplamente difundida de que a palavra “obsceno” — cuja origem é, na verdade, obscura — derivaria do vocábulo latino *cænum* (lama) ou da expressão *ob scæna* (fora de cena), Abramovici (2003, p. 3) defende que:

Mais provavelmente, o étimo de obscenus é o adjetivo *scævus* (do grego *σκαίος*), significando à esquerda, e disso sinistro. O termo originalmente pertence à linguagem do augúrio, usada para qualificar um sinal de mau agouro, em referência ao voo dos pássaros que, se viesse da esquerda, era anúncio de infortúnios.²

² Tradução nossa de todas as citações de obras consultadas em francês ou em inglês (ver bibliografia).

Se concordarmos com Abramovici, podemos ter pistas de como o sentido da palavra pode ter passado do vocabulário do sobrenatural ao vocabulário da moral acrescentando a essa investigação informações da obra *História da Sexualidade: o cuidado de si*, de Michel Foucault (2007). Ali, o historiador analisa o livro *A chave dos sonhos (Oneirocriticon)*, obra do século II, escrita por Artemidoro de Daldis, cujas interpretações relacionam determinados sonhos sexuais a sinal de mau agouro, como, por exemplo, sonhar com prostitutas ou com atos contrários à natureza (segundo a moral da época):

Dentre essas variantes do ato sexual, Artemidoro confere uma sina particular ao erotismo oral. Sua reprovação — e essa é uma atitude frequentemente atestada na Antiguidade — é violenta: “ato horrível”, “falta de moral” cuja representação em sonho só tem valor positivo na medida em que remete à atividade profissional do sonhador (se ele for orador, tocador de flauta ou professor de retórica) [...]. (FOUCAULT, 2007, p. 31-32)

No século I a.C., o vocábulo *obscenus* já era usado por Cícero como sinônimo de “indecente” em suas *Epistolæ ad familiares*, Livro IX, Carta XXII. Uma das passagens dessa carta merece inclusão nestas reflexões:

Portanto, a obscenidade não está na coisa significada: muito menos está nas expressões. Pois, se a coisa significada por uma palavra não é imprópria, a palavra que a significa não pode ser imprópria. Por exemplo, tu chamas o ânus por outro nome; por que não pelo seu nome? Se a menção é imprópria, não o menciones, mesmo com outro nome. Se não é, faz a escolha pelo seu nome. Os antigos chamavam a cauda de pênis; de onde vem a palavra *penicillus* (“pincel”), a partir de sua semelhança na parência. Hoje “pênis” é considerada como uma palavra obscena.³ (CICERO, [s.d.] [n.p.]

³ Tradução nossa a partir da versão inglesa disponível na página *Latin Texts & Translations* da Universidade de Chicago (ver bibliografia). O texto em latim também pode ser encontrado na página da *Latin Library*.

Sem perder de vista os embates etimológicos, podemos constatar um traço que os une: o obsceno — quer se ligue na origem à “lama”, ao que está “fora de cena” ou ao “mau agouro” — em todos os casos remete ao que não se desejaria presenciar. Essa perspectiva nos parece mais adequada ao termo, uma vez que coloca a subjetividade como centro da questão, e não o objeto, como já percebera Cícero na citação acima: “a obscenidade não está na coisa significada”. Acrescentemos que nem toda obscenidade é pornográfica, uma vez que: “A obscenidade choca o pudor, o senso das conveniências — mas no geral ela é mais repugnante, pois feia, suja ou vulgar. Para o comum dos mortais, a coprofagia é obscena, não erógena.”⁴ (BERTRAND; BARON-CARVAIS, 2001, p. 30).

Nesse ponto, aproximamo-nos do que significava o termo *obsceno* para ingleses e franceses do século XVIII. Em 1747, ano da publicação do *Dictionary*, seu autor, o escritor inglês Samuel Johnson, coletou as seguintes definições para o vocábulo: “não agradável à castidade mental”; “que provoca ideias indecentes”; “ofensivo”; “repugnante”; “de mau agouro” (JOHNSON, 1859, p. 668). Do lado francês, porém, a palavra não recebe a mesma amplitude semântica encontrada por Johnson: a quarta edição do *Dictionnaire de l'Académie Française*, datada de 1762, define sucintamente obsceno como aquilo “que fere o pudor” (p. 232) e, curiosamente, concentra seus exemplos no campo das artes através das seguintes frases: “Este poeta é obsceno. Canção obscena. Há algo de obsceno neste quadro.” (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1762, p. 232). Esses exemplos do dicionário da Academia Francesa revelam uma percepção de que a produção artística poderia mais comumente associar-se ao adjetivo “obsceno”.

Entretanto, no século XVIII, escritos e escritores que poderiam se encaixar nas definições citadas acima sobre o obsceno — isto é, que “provocam ideias indecentes” ou inclinados ao “que fere o pudor” — eram mais frequentemente referidos por outro adjetivo nas críticas dos

Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/cicero/fam9.shtml>> Acesso em: 30/07/2019.

⁴ Tradução nossa a partir do francês.

Setecentos. Um leitor atento a isso, que se dedique a um percurso de leitura por essas críticas, perceberá sem ir muito longe que a palavra *licencioso* predominava na adjetivação de obras e autores que afrontavam a moral estabelecida, tanto na França quanto na Inglaterra. Tomemos exemplos de duas situações diferentes: em carta a Montesquieu datada de 1737, o padre Castel se queixa de autores “licenciosos” que ofendem a Igreja (apud NISARD, 1858, p. 48), e na Inglaterra, em 1750, Ralph Griffiths escreve no periódico *Monthly Review* uma nota sobre a segunda edição expurgada de *Fanny Hill* e menciona que a primeira edição foi considerada “uma obra muito licenciosa” (apud WAGNER, 1997, p. 21). Recorrendo aos dicionários do século XVIII já citados, as acepções encontradas em inglês e francês para o vocábulo “licencioso” convergem para a ideia de desregramento⁵, que “define a libertinagem” (LASOWSKI, 2011, p. 156) e desde o século XVI constituía o principal atributo dos libertinos na visão de seus detratores, conforme nos mostra Trousson (1993a, p. V). Na conclusão de Goulemot (2000, p. 23), “licencioso faz alusão tanto à libertinagem de espírito quanto à de costumes e retoma por essa via a confusão sobre a qual repousa a denúncia dos libertinos.”

A ligação entre licenciosidade e libertinagem está presente tanto em *Teresa Filósofa* quanto em *Fanny Hill*. Porém, enquanto *Teresa Filósofa* dá seqüência à tradição libertina francesa com seu anticlericalismo licencioso, *Fanny Hill* traz apenas “uma pitada de libertinismo francês” (WAGNER, 1997, p. 27). Assim, optamos por dispensar o uso da categoria “romance libertino” para essas obras, uma vez que, a rigor, *Fanny Hill* não se enquadra nessa categoria. Preferimos, portanto, utilizar a denominação mais ampla de “obra licenciosa” — de acordo com o uso corrente nos Setecentos — ou, se for o caso, a categoria mais específica de “romance pornográfico”, seguindo a classificação adotada por pesquisadores contemporâneos⁶ para os dois

⁵ Em inglês e francês, respectivamente: Unrestrained by law or morality (Johnson, 1859, p. 586); Déréglé, désordonné (Dictionnaire de l'Académie Française, 1762, p. 34).

⁶ Entre os especialistas mais relevantes que adotam a referida categoria, podemos citar Lynn Hunt (1999, p. 21) e Jean-Marie Goulemot (2000, p. 163).

livros e os que com eles partilham de similaridades estruturais e temáticas, incluindo a produção de autores libertinos do século XVIII.

A METAFORIZAÇÃO DA OBSCENIDADE

Acrescento ainda que uma obscenidade suavizada, e destinada apenas a ser uma brincadeira, parece-me ser mais condenável do que uma afronta muito obscena projetada para criar uma aversão à impureza.

Peter Bayle, *An explanation concerning obscenities* (1702).

Retornemos ao conceito de obscenidade e vejamos como ela se insere na pornografia.

A literatura que lida com o desejo e a sensualidade tomou um percurso até nossos dias em que se apresenta, na percepção de muitos estudiosos e leitores, como dotada de uma bifurcação em escrita erótica e escrita pornográfica. De acordo com Goulemot (2000, p. 23) o adjetivo erótico não é encontrado nos dicionários do século XVIII, entretanto, “o termo ‘erótico’ é empregado amplamente durante a época clássica”; e completa: “Lendo os textos do século XVIII, tem-se a impressão de que, fora do contexto médico, compreende-se por erótico tudo o que diz respeito às coisas do amor, o que dá à palavra uma extensão maior e uma extrema imprecisão.”

Para evitar anacronismos, não discutiremos a oposição “erótico” versus “pornográfico”, pois a separação — ainda controversa — entre as duas categorias não era objeto de polêmica nos Setecentos, cujos leitores “habitavam um universo mental diferente” (DARNTON, 1998, p. 101) e, portanto, categorizavam os textos a partir de outros critérios e em outros termos; os franceses, por exemplo, “tampouco distinguiam entre pornografia ‘pura’ e ficção erótica, panfletos anticlericais e outras variedades de ‘livros filosóficos’.” (DARNTON, 1998, p. 103).

Notemos, porém, que a obscenidade se torna progressivamente uma sedutora ferramenta ideológica, sobretudo da burguesia ascendente, iniciando sua afronta literária no século XVII e atingindo seu auge no Século das Luzes: “Talvez o impulso intelectual mais compartilhado da

época foi uma descrença no dogmatismo.” (LIPKIN; NOGGLE, 2006, p. 857). Munidos do pensamento materialista de filósofos como La Mettrie (*Histoire naturelle de l'âme*, 1745), os libertinos conferiram onipresença ao obsceno e alçaram-no a uma categoria estética de desdobramentos inéditos na literatura.

[...] este sentido universalmente espalhado por toda superfície do corpo, que lhe faz nascerem as sensações de todas as qualidades chamadas “táceis”, tais como o calor, o frio, a dureza, a maciez, a suavidade, a dor, o amargo e o prazer, que dependem de vários órgãos do tato, entre os quais temos as partes da reprodução, cujo sentimento vivo penetra e transporta a alma para os momentos mais doces e mais felizes de nossa existência. (LA METTRIE, 1747, p. 53)

Além de La Mettrie, as ideias de John Locke em seu *An essay concerning human understanding* (*Ensaio acerca do entendimento humano*), de 1690, causaram amplo impacto no pensamento europeu quanto à importância dos sentidos: o corpo passou a ser visto como desencadeador do conhecimento.

Para Maingueneau (2010, p. 84), “Em matéria de vocabulário tendencioso, uma das particularidades do universo pornográfico é que ele estabelece como normal justamente o que é proibido na vida ordinária.” Ora, lembremo-nos da perspicácia de Réstif De La Bretonne (2003, p. 17) ao constatar que “as leis da sociedade” paradoxalmente “aguçam os desejos”. A transgressão é o mecanismo motor da pornografia, tendo a obscenidade como seu principal instrumento estético. Portanto, o proibido deve estar presente para que o texto pornográfico mantenha sua atraente característica de transgressão aos olhos do leitor. Fazendo uma ressalva ao raciocínio de Maingueneau, percebamos que os discursos da pornografia são sempre envolvidos pelo segredo e, portanto, a pornografia não estabelece como “normal” o proibido, exceto talvez na visão das próprias personagens. Há, na realidade, uma justaposição dialética de valores, uma vez que a interdição deve ser sempre lembrada ao leitor, quer implicitamente através um espaço privado ou uma conversa íntima, quer explicitamente através da menção à moral estabelecida que os personagens estão em vias de transgredir. De

resto, é importante também ressaltar que um vocabulário chulo não foi determinante na pornografia do período:

Durante os séculos XVII e XVIII, as regras socioculturais que regem o uso linguístico são abaladas: a língua francesa, desembaraçada de suas impurezas (palavras indecentes, velhas ou demasiado realistas), tornou-se mais casta, mais capaz de traduzir as sutilezas da mente, de exprimir tudo sem dizer nada de vulgar, alternadamente instrumento da razão e do coração, sua limpidez sonora importa tanto quanto a eloquência de seus silêncios. [...] Desviado de seus elementos grosseiros, o francês é dotado ao mesmo tempo de novas palavras para designar os lugares do interdito. A *obscuridade* foi sem dúvida a mais enérgica de suas aquisições. (ABRAMOVICI, 2003, p. 98, grifo do autor)

Paul-Gabriel Boucé (1998, p. 203) estende à Inglaterra a prevalência no século XVIII de uma “linguagem metafórica” (*metaphorical parlance*) para tratar de tabus e cita *Fanny Hill* como o exemplo mais notável, além de destacar uma importante vantagem desse recurso nos seguintes termos: “A metaforização, devido ao seu efeito distanciador, age como uma proteção conveniente: ela é uma tela lexical e eidética” (BOUCÉ, 1998, p. 203). Vejamos um exemplo de *Fanny Hill*:

Nesse meio-tempo, a *passagem macia e estreita* gradualmente se afrouxa, cede e, aberta até a sua máxima tolerância por aquele *engenho duro e grosso* que nela se encrava, sensível ao mesmo tempo ao prazer arrebatador da sensação e à dor da distensão, recebe-o até cerca de metade do caminho, [...] enquanto ele ali hesitava, a crise do prazer o tomou e a compressão do *envoltório cálido* que o apertava arrancou dele a *golfada extasiante*, [...] detida pela dor que eu havia suportado no decorrer do *combate*, pelo tamanho insuportável de sua arma. (CLELAND, 2006, p. 106, grifos nossos)

No trecho, notemos que os termos pênis, vagina, ejaculação e intercurso sexual foram metaforizados, respectivamente, em: “engenho duro e grosso” e “arma”; “passagem macia e estreita” e “envoltório cálido”; “golfada extasiante”; “combate”.

Assim, os autores da maioria dos romances pornográficos dos Setecentos adotaram o emprego de metáforas para se referir aos órgãos genitais em suas narrativas, deixando para o leitor empreender as traduções necessárias. Os romances *Fanny Hill* e *Teresa Filósofa*, por exemplo, embora dotados de vigorosas imagens obscenas, evitam palavras rudes ou muito diretas de suas respectivas línguas originais, o inglês e o francês, no que se refere aos órgãos geniais e ao ato sexual.

[...] os lábios da *parte de Eradice* entreabriam e pareciam de uma cor encarnada tão viva, que encantavam a vista. Vi que por um movimento oposto, quando o Padre empurrava para a frente, esses mesmos lábios, dos quais então não se via mais do que o pequeno pelo negro que os cobria, apertavam de forma tão exata a *flecha*, que ali parecia engolida, que teria sido difícil adivinhar a qual dos dois atores pertencia esse *pino* pelo qual um e outro pareciam igualmente atados. (BOYER D'ARGENS, 2000, p. 52, grifos nossos)

Com menos investimento na criação de metáfora, mas sem abdicar delas, Boyer D'Argens, no trecho acima, converte a palavra pênis em "flecha" e "pino", e a palavra vagina em "a parte de Eradice".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissemos que o obsceno remete ao que não se desejaria presenciar. É nesse risco de lesão ao decoro ou à moral que a pornografia vai incluir a obscenidade como elemento estético, ornando-se da atraente atmosfera de transgressão. A literatura pornográfica ostenta o obsceno e o torna inescapável ao olhar. Dito de outra forma, no plano retórico, a pornografia aponta, de forma tautológica, para aquilo que mostra: o corpo como fonte de prazer. Ao lado disso, a retórica pornográfica, além de exploratória (do corpo e dos gestos sexuais), ela tem o caráter fundamental de ser persuasiva, pois suas estratégias conduzem o leitor por um mundo de excessos libidinosos, através dos quais os interesses e excitações desse leitor podem ser cooptados. Portanto, a pornografia busca captar e tornar-se cúmplice de um repertório de fantasias sexuais para superdimensioná-las e lograr

excitação. Diante do leitor, é apresentado um corpo ou vários corpos que se oferecem ao deleite; há uma opulência de sensualidade permissiva que é rara ou impossível de ser experienciada na vida real e, por isso mesmo, a pornografia tem caráter compensatório.

A pornografia também usa como estratégia a inclusão do leitor como cúmplice de seu submundo e de suas transgressões convertendo-o num *voyeur*, povoando seu pensamento de imagens luxuriosas através de um buraco de fechadura, de uma porta entreaberta, de uma carta interceptada dirigida a outrem ou de confissões num diário de um dono descuidado. Assim, acompanhando o olhar do narrador pelo universo ficcional obscuro, o leitor é posto na condição de invasor invisível dos segredos alheios. E, evidentemente, quanto mais as cenas “presenciadas” correspondam aos interesses e fantasias do leitor, maior será a eficácia do apelo pornográfico, uma vez que: “É a previsibilidade da ação pornográfica que permite a elaboração da excitação erótica — sabe-se aonde a cena vai chegar, mas persevera-se apenas para ‘ver’.” (MICHELSON, 1993, p. 42). Cientes desse poder de sedução da pornografia, e de suas possibilidades de alargar os limites dos julgamentos morais, os libertinos do Século das Luzes se apropriaram dele como campo de embate ideológico.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe. *Obscénité et classicisme*. Paris: PUF, 2003.
- BAYLE, Peter. An explanation concerning obscenities. In: SCHROEDER, Theodore Albert (Org.). *Free Press Anthology*. New York: Bibliobazar, 1909, p. 114-148.
- BERTRAND, Claude-Jean; BARON-CARVAIS, Annie. *Introduction à la pornographie*. Paris: Éditions la Musardine, 2001.
- BOYER D'ARGENS, Jean Baptiste de. *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de Mlle Éradice*. Paris: Librio, 2000.
- BOYER D'ARGENS, Jean Baptiste de. *Teresa Filósofa*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- BOUCÉ, Paul-Gabriel. Chthonic and pelagic metaphorization in eighteenth-century English erótica. In: MACCUBBIN, Robert Purks (Editor). *'Tis Nature's faut — Unauthorized sexuality during the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 202-216.

- CICERO. *Epistolæ ad familiares* — Liber Nonus. Disponível em: <<http://perseus.uchicago.edu/perseus/cgi/citequery3.pl?dbname=PerseusLatinTexts&getid=1&query=Cic.%20Fam.%209>> Acesso: 16/08/2019.
- CLELAND, John. *Fanny Hill or Memoirs of a woman of pleasure*. London: Penguin Books, 1994.
- CLELAND, John. *Fanny Hill ou Memórias de uma mulher de prazer*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇOISE. 4e. Édition. Tome Second. Paris: Bernard Brunet, 1762.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. 9ª ed. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão*. Trad. Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *La littérature des Lumières*. Paris: Armand Colin, 2005.
- GOULEMOT, Jean-Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: CHARTIER, Roger (Org.). *História da vida privada 3: da Renascença ao século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 359-396.
- HUNT, Lynn. Introdução: Obscenidade e as origens da Modernidade. In: (Org.). *A invenção da Pornografia: obscenidade e as origens da Modernidade*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 09-46.
- JOHNSON, Samuel. *English Dictionary*. Philadelphia: JAS. B. Smith & CO., 1859.
- JOHNSON, Samuel. *Selected writings*. Edited by Peter Martin. Massachusetts: Harvard University Press, 2009.
- LA BRETONNE, Réstif de. *Le pornographe ou La prostitution réformée*. Turin: Mille et Une Nuits, 2003.
- LA METTRIE, Julien Offray de. *Histoire naturelle de l'âme*. Traduit par M. Charp. Oxford: Autor, 1747. [Whitefish: Kessinger Publishing, 2013].
- LASOWSKI, Patrick Wald. *Dictionnaire libertin – La langue du plaisir au siècle des Lumières*. Paris: Gallimard, 2011.

LIPKING, Lawrence; NOGGLE, James. The Restoration and the eighteenth century: introduction. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton anthology of English literature. 8th edition*. New York: Norton, 2006, Vol. A, p. 853-878.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Trad. Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MICHELSON, Peter. *Speaking the unspeakable: a poetics of obscenity*. New York: State University of New York Press, 1993.

SABOR, Peter. The censor censured: expurgating *Mémoires of a woman of pleasure*. In: MACCUBBIN, Robert Purks (Editor). *Tis Nature's fault — Unauthorized sexuality during the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 192-201.

TROUSSON, Raymond. Préface. In: *Romans libertain du XVIIIe siècle*. Paris: Robert Laffont, 1993a, p. I-LXVIII.

TROUSSON, Raymond. Introduction à Thérèse Philosophe. In: TROUSSON, Raymond. *Romans libertain du XVIIIe siècle*. Paris: Robert Laffont, 1993b, p. 559-573.

O TROPO DO *MENINO BONITO* NA
REVIVESCÊNCIA HELENISTA DE EDWARD MARTYN
E PÁDRAIC PEARSE¹

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

It would appear that the Lover was called Inspirer, at Sparta, while the youth he loved was named Hearer. [...] The lover taught, the hearer learned; and so from man to man was handed down the tradition of heroism, the peculiar tone and temper of the state [...]; and when we consider the customs of the state, by which boys were separated early from their homes [...], it is not difficult to understand the importance of the paiderastic institution.

John Addington Symonds, *A Problem in Greek Ethics*



Como ideal apolíneo, o “menino bonito”, afirma Paglia (1990), figura entre as grandes *personae* sexuais da cultura ocidental, quer emoldurado, como nas esculturas helênicas de rapazes com notável estrutura muscular em desalinho com o rosto efeminado e a genitália infantil; quer pintado, como nas iconografias renascentistas de São Sebastião, lânguido e seminu; quer, ainda, escrito, como na literatura decadentista epitomizada pelo narcísico Dorian

Imagem 1. Michael Collins, o *menino bonito* Gray. Porém, longe de mera figura

¹ Este capítulo consiste na adaptação de excerto da dissertação de mestrado em Estudos Literários defendida em 2013 no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

tropológica ou categoria analítica para artefatos culturais, a representação do menino bonito nas artes se coaduna com as percepções de gênero historicamente situadas em que sua idealização se assenta e constitui, portanto, sintoma do culto à masculinidade que tem na criação estética apenas uma de suas facetas.

A ambiguidade de gênero peculiar ao menino bonito encontra expressão inequívoca no movimento pendular de culto ao atleta e ao esteta pelo nacionalismo irlandês da aurora do século XX, cujo elogio aos heróis nacionais mediante atributos de gênero antagônicos, harmonizados em *discordia concors*, acentua a contradição não resolvida de um projeto de remasculinização fixado a predicados femininos. Ainda muito jovem quando do Levante de 1916, Michael Collins representou o menino bonito no teatro – aqui entendido como *performance* estetizada – que caracterizou a insurreição. Na fotografia aqui reproduzida, que passaria facilmente por *objet d’art*, avulta-se o jogo de contrastes entre a rudeza da indumentária militar e a suavidade dos traços de um rosto translúcido, como se moldado em porcelana; entre a tonalidade escura da vestimenta e a alvura marmórea do rosto; e entre o talhe do uniforme em linhas retas e a sinuosidade dos traços faciais. Tais assimetrias convergem para a caracterização de uma figura cuja androginia chamava atenção de contemporâneos como John Lavery, que, ao descrever Collins, paradoxalmente, como um “jovem Hércules” dotado de “rosto pálido”² (LAVERY, 1940, p. 222), justapunha vigor e morbidade, qualificativos associados, respectivamente, ao masculino e ao feminino. Essa androginia era reforçada por Collins, cujo zelo em manter o rosto impecavelmente barbeado, interpretado por diversos biógrafos como vaidade (OSBORNE, 2003), constitui, a meu ver, sintoma de um projeto de nação que vinculava idealismo e jovialidade.

² Neste capítulo, todas as traduções de citações em língua estrangeira são de minha autoria. Em prol da fluência textual, optei por traduzir as citações sem recuo e manter no original aquelas em destaque.

Tal vinculação, epitomizada no culto ao menino bonito, facultava a expressão de homoerotismo velado, pois, ainda que a figuração da corporeidade masculina como significante da salubridade nativa tivesse a ressalva de que sua beleza fosse antes apolínea que dionisíaca, a permeabilidade da fronteira entre os vínculos homosociais e homoeróticos não raro implicava um *continuum* entre ambas as formas de afeto, tal como nos casos paradigmáticos de Edward Martyn e Pádraic Pearse. A partir desses intelectuais integrados ao projeto nacional, este capítulo examina em que medida o homoerotismo, conquanto perseguido pela agenda nacionalista, constituiu não apenas uma contracultura, mas, ironicamente, um elemento estruturante de um projeto nacional comprometido por suas próprias contradições constitutivas. Mediante escrutínio de textos desses literatos adictos do culto ao “menino bonito”, demonstro que o nacionalismo, embora impusesse códigos de masculinidade inflexíveis, facultava a sublimação homoerótica devido à sua própria estruturação se dar na tênue fronteira entre homosociabilidade e homoerotismo.

*

Edward Martyn (1859-1923) é geralmente lembrado como co-fundador do *Irish Literary Theatre*, primeiro presidente do *Sinn Féin*, membro editorial do *The Leader* e patrocinador de empreendimentos vinculados ao projeto nacional, tais como teatros, igrejas, periódicos e corais (NOLAN, 2004). Afora esses dados pontuais, os leitores em geral pouco sabem acerca de seus conflitos de gênero e da implicação destes em seu modo de atuação no nacionalismo. Quando estudou em Oxford, reduto da homocultura vitoriana, nos anos 1870, Martyn conviveu com homossexuais extravagantes e se encantou pelo estetismo homoerótico de Walter Pater. Fascinado pela cultura helênica difundida pelos oxonianos, viajou à Grécia, colecionou réplicas de estátuas gregas e considerou insuperável a beleza do idioma de Sócrates. Entretanto, essa grecofilia esbarrava em sua formação católica ortodoxa, suscitando um dilema existencial que o levaria ao cancelamento da assinatura de revistas contrárias à moralidade religiosa, aos pedidos de permissão ao bispo para a leitura de determinados livros e à queima de sua coleção de poemas

helênicos (FRAZIER, 1997). Porém, o mesmo catolicismo que o impelia à autopunição também o alentava, obrigando-o a reconhecer: “Se não fosse pela Igreja, eu não sei o que teria sido de mim” (*apud* MOORE, 1914, p. 266). A fim de compreender esse débito com o catolicismo, investigarei no que se segue a natureza de seus conflitos de gênero e as soluções disponíveis nessa religião.

Depositário da esperança de continuidade da família enquanto único filho remanescente, Martyn era pressionado ao casamento pela mãe e, dada sua condição econômica favorável, podia escolher a moça que lhe aprouvesse, mas nenhuma o interessava; ao contrário, conforme testemunhavam, respectivamente, George Moore, William Yeats e Denis Gwynn, “[o] sexo de uma mulher é odioso para ele” (MOORE, 1914, p. 265), “um odiador de mulheres desde o dia do seu nascimento” (YEATS, 1936, p. 269) e que “odeia todas as mulheres com uma antipatia instintiva, quase perversa” (GWYNN, 1930, p. 18). Os três escritores concebiam como idiossincrática uma ginofobia que, de fato, era menos individual do que social, já que assentada em ansiedades culturais em relação à mulher numa conjuntura de crise de paradigmas de gênero catalisada, em parte, pela investidura das mulheres na alçada pública. Num *fin de siècle* balizado pelo desprestígio do matrimônio para os homens frente à possibilidade de fruição dos espaços de sociabilidade masculina (GAY, 1984; SHOWALTER, 1990), a opção de Martyn pelo celibato não lhe causava inadequação social, sobretudo porque também referendada pela religião, cujo elogio da castidade tornava sua renúncia ao casamento não apenas tolerável como também dignificante.

Além de cancelar sua ginofobia e aversão pelo casamento, o catolicismo, aliado ao nacionalismo, favorecia-lhe num terceiro aspecto, correlato aos dois primeiros. Impossibilitado de exprimir de outro modo seu desejo homoerótico, Martyn encontrou no catolicismo e no nacionalismo duas formas de coalizão favoráveis à sublimação pelo repertório de simbolizações e pelo estreitamento de vínculos homosociais característicos de ambas as filiações, às quais servia mutuamente ao investir parte de sua fortuna na criação de corais eclesiásticos que, ao beneficiarem o

catolicismo, fortaleciam um componente identitário nacional. Em Paris, Martyn conheceu o maestro Charles Bordes e creditou a qualidade de seu coral à ausência de mulheres e à bela voz dos meninos. Todavia, essa interpretação encerrava um equívoco revelador da confluência entre impulsos misóginos e homoeróticos em sua avaliação musical, pois Moore, ao ter-se com o maestro, teria descoberto que não havia nenhum menino no coral:

‘No boy! and Mr. Martyn thinks a boy’s voice much more beautiful than a woman’s. It wasn’t a boy, then, who sang the *Adeste Fideles*?’

‘No... a woman.’ He added that she was fifty. I thanked him inwardly, and, feeling sorry for Edward, persuaded Bordes to admit that he had taught her to sing like a boy. (MOORE, 1914, p. 254-255)

Equivocado ou não, Martyn lançou em 1900 uma campanha na imprensa para expulsar todas as mulheres dos corais de Igreja em Dublin, sob alegação de que era “ineclesiástico e inestético” admitir mulheres no canto litúrgico, pois sua dicção era sobremaneira apaixonada e apenas a voz dos meninos proporcionava “fervor cerebral” ao ouvinte (*apud* FRAZIER, 1997, p. 27). Já no ano seguinte, levantou dez mil libras para criação de um coral palestriniano, com a ressalva de que “em nenhuma ocasião as mulheres serão admitidas” (*apud* FRAZIER, 1997, p. 27). Assim como a ginofobia, peculiar tanto ao catolicismo quanto ao nacionalismo, dava caução à sua repulsa pelas mulheres, a androfilia, também comum a ambos, referendava sua adoração por meninos com os quais, graças à atuação filantrópica, podia manter proximidade insuspeitada:

[O]n Friday there is choir practice in the cathedral, on Saturday he speaks severely to his disobedient choristers, tries new voices in his rooms in Lincoln Place, and plans new programmes with Vincent O’Brien, his choirmaster [...]. On Sunday he is ever watchful in the cathedral, sitting with his hand to his ear, noting the time and the efficiency of the singers. (MOORE, 1914, p. 249-250)

Assim, sob a autoridade assegurada pelo *status* de mecenas, Martyn podia sublimar seu desejo homoerótico quer pela austeridade sádica com que repreendia os meninos de seu coral, quer pela contemplação voyeurista com que os assistia em ensaios e apresentações. Uma vez que os escritos pessoais de Martyn, confiados a uma Ordem Carmelita, foram perdidos ou destruídos (GWYNN, 1930), seus textos literários constituem uma das poucas vias de acesso às concepções de gênero e sexualidade expressas por ele mesmo. Em seu único romance, *Morgante the Lesser*, que tem como cenário a ilha utópica Agathopolis, descrita como “um país sem mulheres” (MARTYN, 1890, p. 270), o escritor idealiza um éden homosocial. Já em *The Heather Field*, peça inspirada no realismo psicológico ibseniano, o idealista Tyrell vive um casamento infeliz com uma megera, ironicamente chamada Grace, e se ressentido da vida celibatária homosocial. Na caracterização do casamento entre uma esposa intolerante e um marido idealista, Martyn concebe a mulher como mutiladora da liberdade masculina, aproxima-se dos gregos quanto à inferioridade do gênero feminino, e diverge de seu mentor Henrik Ibsen, notável pró-feminista. Num triângulo amoroso no qual a mulher não é o alvo da disputa entre dois homens, mas uma intrusa que se interpõe entre ambos, o amigo Ussher lamenta o efeito deteriorante do casamento sobre Tyrell e, enciumado por tê-lo perdido, disputa-lhe a atenção com Grace, que o acusa de não medir esforços para “destruir qualquer influência que eu possa ter sobre meu marido” (MARTYN, 1899, p. 34). Intrigada com o desinteresse de Tyrell pela esposa, a Sra. Shrule – parônimo de *shrew* (*megera*) – credita a mudança a alguma amante, pois considera “impossível que um homem possa existir sem amar uma mulher” (*op. cit.*, p. 32). Ao descartar de imediato essa hipótese, Grace explica que o marido é uma “criatura estranha (*queer*)” (*op. cit.*, p. 32), desejosa de “algo misterioso – além de mim” (*op. cit.*, p. 33). O termo *queer*, embora só viesse a ser utilizado com referência à homossexualidade a partir dos anos 1920, conflui com outros marcadores linguísticos para a caracterização de um personagem “no armário”, cuja subjetividade é recalcada em observância a convenções sociais. Num texto cujas escolhas linguísticas resultam em diálogos

truncados e sentenças ambíguas e enigmáticas, Martyn simultaneamente exhibe e esconde o homoerotismo, e esse jogo de dizer *por através* foi crucial para o êxito da peça na abertura da *Irish Literary Theatre Society*, em 1899, marcada pelo enaltecimento da peça pela plateia e pela imprensa.

Enquanto sua prosa itera a ginofobia cristã ao conceber a mulher, à maneira de Eva, como força corruptiva sobre o homem, sua poesia deixa entrever como, num contexto adverso, o escritor exprimia seu homoerotismo sob a aparência de um lirismo piegas, tal como no poema dedicado a um coroinha:

He passes, like an apparition, white, / And stepless through the
sanctuary's space, / As if he came from statelier spheres. Such
grace / Of shape and movement haunts this acolyte. / And while
he wafts the thurible, its bright / Embers alight and colour his pale
face / Pink, as a flaming angel's liminers trace / In minster lancet
jewelled to joy our sight.

Child of the earth or heaven, mysterious child, / Oh would thou
could'st live on undefiled! / Gross manhood with such angel
genius wars. / Thou'lt change – alas! Yet thy boy memory / Fair
haired and white, will flutter to the sky – / A beauty among the
children of the stars! (*apud* GWYNN, 1930, p. 323)

Calcados na admiração contemplativa do Eu-lírico em face de uma beleza etérea, os versos retomam, em versão homoerótica, o *ethos* romântico de poemas como “*She Walks in Beauty*”, de Lord Byron. Informados por duas tendências antagônicas na cultura vitoriana, quais sejam, a idealização da criança como resquício de valores espirituais em face do materialismo e cientificismo e sua erotização pelo veio homoerótico da arte decadentista, os versos supracitados se coadunam com a conjunção temporal e a disjunção ideológica das pedolatrias grega e cristã, situando-se no limiar entre a cultura dominante e a contracultura, a moralidade e a degeneração, o pietismo e o decadentismo, a cristandade e o paganismo. Contudo, ao erotizar a fisicalidade do menino, na primeira estrofe, como provedora de deleite sensorial, mas lamentar a evanescência de sua candura, na segunda, o autor depura o desejo, investindo-o de dimensão etérea, de

modo que a chancela cristã legitima o que poderia ser identificado como um poema decadente.

*

Enquanto reformista educacional, Pádraic Pearse (1879-1916) prefigurou, em sua concepção de escolaridade como dissensão política e cultural, o trabalho de expoentes da pedagogia moderna, como Bertrand Russell, Paulo Freire e Henry Giroux, ao preconizar uma abordagem centrada no aluno em contraponto à ortodoxia pedagógica então em voga e ao militar pela descolonização do conhecimento frente ao sistema educacional britânico, responsável pela mutilação cultural dos irlandeses (SISSON, 2004; WALSH, 2006). Ao fomentar a consciência nacional irlandesa e concorrer para a formação de novos patriotas, sua atuação pedagógica lhe conferia tal prestígio que seu amor pelos meninos, hoje alvo de controvérsias, mal despertava suspeição, tanto que comentadores como Humphrey Desmond o elogiavam por “aquele grande amor por meninos que tem significado tanto para a educação irlandesa” (DESMOND, 1918, p. 8).

Desde a infância, Pearse destoava dos códigos de masculinidade propalados pelo nacionalismo por ser frágil, tímido e introspectivo, além de não se interessar por esportes, ter medo do escuro e sofrer frequentes pesadelos (EDWARDS, 1977). Num contexto no qual se preconizava a revirilização da raça gaélica, seus modos “efeminados” implicariam, gradativamente, tal sentimento de inadequação de gênero que, ao se inserir no projeto nacionalista, tornar-se-ia um ardoroso difusor do imperativo de remasculinização racial. Embora interpelasse os homens a padrões de masculinidade dificilmente atingíveis, o nacionalismo fornecia meios para a solução de conflitos pessoais suscitados por ele mesmo e, no caso de Pearse, constituía uma forma de escape ao converter em virtude, pela sublimação, impulsos que de outro modo seriam condenáveis, notadamente sua pedolatria.

Resultante de contexto cuja idealização da infância – principiada com a emergência da família nuclear burguesa e difundida pela estética romântica – era exacerbada em resposta à angústia quanto ao progresso e

seus efeitos colaterais, o culto ao menino bonito constitui eixo temático que perpassa a literatura infanto-juvenil pearseana. A peça *The King*, por exemplo, alegoriza a dualidade infância *versus* adultez, ovacionando a criança como símbolo do idealismo gaélico não corrompido, para difundir o gosto pelo sacrifício entre os meninos e, assim, apressar a formação de novos mártires. Insatisfeitos com a conduta do Rei, cujo mau caráter tornava seu sacrifício contraproducente, os abades de um mosteiro se dão conta de que “[é] um anjo que deveria ser enviado para derramar o vinho e partir o pão deste sacrifício” (PEARSE, 1917, p. 52) e encaminham para a batalha o mais jovem e frágil de seus pupilos, que regressa triunfantemente. No emblemático rito de consagração do menino pelo abade, Pearse explora discretamente uma cena comum em sua literatura, o desnudamento do corpo masculino: “Que esta criança seja despida para que o traje de um Rei seja colocado sobre ela. (A criança é despida de suas vestes.) Que um colete real seja posto junto à pele da criança. (A veste real é colocada sobre ele.)” (*op. cit.*, p. 61).

Esse erotismo sutil é largamente explorado em poemas nos quais, ao projetar o eu-lírico numa figura materna, Pearse obtém efeito de ocultamento da marca autoral que favorece o elogio insuspeitado a detalhes anatômicos do menino, tais como sua “boquinha macia” e seu “belo corpo” (*op. cit.*, p. 311; 313). Essa forma de erotização remontava a outro movimento principiado na era vitoriana, quando a desilusão pelo materialismo e cientificismo motivou reformistas sociais ao elogio da Grécia Antiga como organização social modelar e à evocação de filósofos como Platão – afeito à pederastia – na defesa de valores transcendentais. Nesse panorama, estetas oxonianos como Walter Pater, John Addington Symonds e Oscar Wilde encontraram na revivescência helênica uma justificação para o homoerotismo, que constituía um dos esteios da cultura grega, em contraponto à sua criminalização e medicalização (DOWLING, 1994). Ainda que Pearse fosse anglofóbico demais para aderir a um modismo inglês, alguns de seus textos nos remetem à instituição grega da *paiderastia*, haja vista a forma como os adultos se referem ao pequeno Iollann na peça *The Master*:

BREASAL. [...] Iollann is only a little lad.

MAINE. He is more like a little maid, with his fair cheek that reddens when the Master speaks to him.

ART. Faith, you wouldn't call him a little maid when you'd see him strip to swim a river.

RONAN. Or when you'd see him spring up to meet the ball in a hurley match.

MAINE. He has, certainly, many accomplishments.

BREASAL. He has a high, manly heart.

MAINE. He has a beautiful white body, and, therefore, you all love him; aye, the Master and all. We have no woman here and so we make love to our little Iollann.

RONAN (*laughing*). Why, I thrashed him ere-yesterday [...]!

MAINE. Men sometimes thrash their women, Ronan. It is one of the ways of loving. (PEARSE, 1917, p. 72-73)

Como recurso pedagógico, as lisonjas dirigidas a Iollan consistem numa forma subliminar de prescrever aos meninos padrões de gênero que lhes assegurassem a aprovação dos adultos, mas, para além do pedagogismo, encerram desejo libidinal evidente tanto na feminização do garoto quanto no enaltecimento de sua virilidade precoce. A ausência de mulheres, longe de sentida nesse idílio homosocial onde os homens encontram entre si o elemento feminino – veja-se a causalidade entre a beleza física de Iollan e sua querência pelos homens, aos quais serve como mulher –, constitui um indício da fantasia de auto-suficiência masculina e o não-lugar social da mulher no projeto de nação.

Todavia, na Irlanda, possivelmente mais do que na metrópole, o helenismo era condenado como degeneração não apenas porque a reconstrução nacional requeria modelos estéticos buscados na cultura nativa, mas também porque seu nacionalismo era marcadamente homosocial e, segundo Sedgwick (1985), os espaços de mais vínculo homosocial são aqueles de mais intenso policiamento contra o homoerotismo e, conseqüentemente, de mais homofobia. Assim, nem mesmo a reputação de Pearse como um educador respeitável o isentou de recriminação por censores como o Reverendo Richard Henebry, que

denunciou a presença de “Helenismo” no conto “Íosagán” (MCKIBBEN, 2003). Também é significativo o fato de Thomas MacDonagh e Joseph Plunkett tentarem dissuadi-lo de publicar “Little Lad of the Tricks”, temerosos de que os leitores o considerassem “um poema decadente inadequado para um diretor solteiro de uma escola para meninos” (BÖSS, 2000, p. 285). De fato, no poema centrado no vínculo intergeracional entre mestre e pupilo o primeiro desempenha função professoral análoga à do *paiderastes* na Grécia antiga:

Little lad of the tricks, / Full well I know / That you have been in mischief: / Confess your fault truly. / I forgive you, child / Of the soft red mouth: / [...] Raise your comely head / Till I kiss your mouth: / [...]
There is a fragrance in your kiss / That I have not found yet / In the kisses of women / Or in the honey of their bodies (PEARSE, 1917, p. 316).

A princípio um gesto repressivo, a advertência não passa de um pretexto para, à guisa de perdão, o mestre beijar o menino cuja beleza, inequívoca mesmo por uma mulher, segue a esteira de um revivalismo helênico pautado na superioridade estética masculina. Em torno da travessura cometida pelo garoto se estabelece um sadomasoquismo característico de um sistema educacional vitoriano e edwardiano fundado, não raro, na erotização do vínculo homopedagógico, tal como na cena antológica do mestre açoitando as nádegas de seu educando (cf. LAMOS, 1995), a qual se tornaria lugar-comum na eroto-pornografia homoerótica.

Uma última faceta do homoerotismo na literatura pearseana consiste na exploração da nudez vinculada ao sacrifício e, portanto, concatenada com as ideologias católica e nacionalista. Inscrito numa formação discursiva na qual, enquanto a exploração da nudez feminina como símbolo de virtude era inconcebível tanto no cristianismo (que a equacionava ao pecado carnal) quanto no nacionalismo (que a tomava como metáfora da invasão colonial), tal não ocorria com a masculina (associada tanto no catolicismo quanto no nacionalismo ao sacrifício de Cristo), Pearse a explorou com liberdade em *The Singer*. Na peça, a atitude salvacionista de MacDara, que

em cena apoteótica caminha ao encontro dos Galls “desnudando-se enquanto vai indo” (PEARSE, 1917, p. 44), evidencia como o nacionalismo, acrescido de valores cristológicos, chancelava a erotização do herocultismo sob os limites da sublimação.

Precisamente porque, para conferir determinado sentido à ordem presente, o passado é constantemente reinventado em batalhas simbólicas em torno da memória cultural, cuja versão “oficial”, amnésica por excelência, perpetua determinados significados em detrimento de outros mediante recalques históricos e invenções seletivas, o desconforto frente ao homoerotismo de Pearse tem levado a interpretações que procuram deslegitimá-lo mediante sua refutação, patologização e infantilização. Na primeira perspectiva, Kiberd, cujo esforço em “proteger” o cânone literário e os heróis nacionais compromete seu brilhante trabalho, argumenta que, apesar de alguns biógrafos tentarem encontrar um “subtema homossexual” em sua obra, Pearse deve ser lido, de forma “muito mais útil”, como “um Arnold irlandês” (KIBERD, 2000, p. 418). Talvez a sacralização de Pearse como pai simbólico da nação explique por que o crítico literário não admite o homoerotismo nem sequer como “subtema” e indiretamente qualifica como inútil uma leitura desconstrucionista, que apreende sentidos lançados à margem da superfície textual. Ademais, subestima a envergadura política e teórica de uma metodologia que tanto atende ao imperativo político de encontrar precedentes históricos que validem reivindicações do presente quanto amplia o escopo da crítica literária com outras possibilidades hermenêuticas e novos instrumentais de leitura.

Na segunda perspectiva, Moran caracteriza Pearse como acometido por desordens psicosssexuais por se ressentir de “uma identidade sexual claramente definida” (MORAN, 1989, p. 629) e praticar “aberrações comportamentais” (op. cit., p. 640) como a travestilidade. Informado pelo paradigma psicanalítico, heterocêntrico por excelência, o historiador explica seu homoerotismo como indissolução do conflito edípico – sublinhando sua identificação com a mãe e distanciamento do pai, que, em princípio, seria “o modelo normal” para sua formação como homem (op.

cit., p. 640) – e assim o concebe como sintoma de disfunções em vez de expressão sexual genuína.

Numa terceira perspectiva, Edwards, em influente biografia do líder republicano, identifica-o como um homem ingênuo, cujo desejo por meninos era “inteiramente inocente” (EDWARDS, 1977, p. 52). Ora, Pearse tanto tinha noção de seu desejo e da impossibilidade de realizá-lo que o tematizou em poemas de forte apelo emocional, como “Renunciation” e “Why do Ye Torture me” (PEARSE, 1917), mas encontrou nas mesmas éticas nacionalista e católica que o tornavam condenável um *quantum* de gratificação erótica pela possibilidade sublimatória. Assim, à semelhança de Martyn, Pearse pôde sublimar seu desejo homoerótico (socialmente degradante) em desejo pela nação (socialmente edificante), escapando à pecha de degeneração graças ao seu prestígio intelectual, pois, como educador, sua adoração por meninos assumia uma dimensão pedagógica; como líder nacionalista, uma dimensão cívica; e, como católico, uma dimensão cristã. Ambos os casos demonstram, portanto, como o nacionalismo, em nível de sublimação, franqueava ao homoerotismo um campo mais fértil do que ao heteroerotismo, limitado à idealização de figuras abstratas.

*

Embora impusesse um padrão de hombridade rigoroso, o nacionalismo literário irlandês oferecia formas de escape frente a esse mesmo padrão ao converter em virtude, pela sublimação, impulsos que de outro modo seriam inaceitáveis, tais como a pedolatria de Martyn e Pearse pelo “menino bonito”. De fato, este trabalho identificou nuances homoeróticas num um projeto de nação que aspirava à virilidade, porém idealizava seus heróis mediante predicados femininos; que se assentava numa matriz heteronormativa, mas culminava com evidências homoeróticas de alguns de seus maiores expoentes; que se notabilizava pela homofobia, porém facultava a expressão sublimada do homoerotismo. Ainda que fundados na matriz heteronormativa, os padrões de masculinidade idealizados pelo projeto nacional se davam na tênue fronteira entre homosociabilidade e homoerotismo, pois sua própria

estruturação, pautada na renúncia ao heteroerotismo em favor do afeto entre homens como emblema da unidade nacional, constituía um campo favorável à sublimação de pulsões homoeróticas.

REFERÊNCIAS

- BÖSS, Michael. Country of Light: The Personal Nation of Patrick Pearse. *Irish University Review*, v. 30, n. 2, p. 272-288, Outono/Inverno, 2000.
- DESMOND, Humphrey J. *Why God Loves the Irish*. New York: The Devin-Adair Company, 1918.
- DOWLING, Linda. *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- EDWARDS, Ruth D. *Patrick Pearse: The Triumph of Failure*. London: Victor Gollancz, 1977.
- FRAZIER, Adrian. Queering the Irish Renaissance: The Masculinities of Moore, Martyn, and Yeats. In: BRADLEY, Anthony; VALIULIS, Maryann G. (Eds.). *Gender and Sexuality in Modern Ireland*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1997, p. 8-38.
- GAY, Peter. *The Bourgeois Experience: The cultivation of hatred*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- GWYNN, Denis. *Edward Martyn and the Irish Revival*. London: Jonathan Cape, 1930.
- KIBERD, Declan. Augusta Gregory's Cuchulain: The Birth of the Hero. In: *Irish Classics*. London: Granta, 2000, p. 399-419.
- LAMOS, Colleen. James Joyce and the English Vice. *Novel: A Forum on Fiction*, v. 29, n. 1, p. 19-31, 1995.
- LAVERY, John. *The Life of a Painter*. London: Cassell and Co., 1940.
- MARTYN, Edward (Sirius). *Morgante the Lesser: His Notorious Life and Wonderful Deeds*. London: Swan Sonnenschein, 1890.
- MARTYN, Edward. The Heather Field. In: *The Heather Field and Maeve*. London: Duckworth and Company, 1899, p. 1-83.

- MCKIBBEN, Sarah. *The Poor Mouth: A Parody of (Post) Colonial Irish Manhood*. *Research in African Literatures*, v. 34, n. 4, p. 96-114, 2003.
- MOORE, George. *Hail and Farewell*. v. III: Vale. London: William Heinemann, 1914.
- MORAN, Seán. Patrick Pearse and the European Revolt Against Reason. *Journal of the History of Ideas*, v. 50, n. 4, p. 625-643, out.-dez. 1989.
- NOLAN, Jerry. *Six Essays on Edward Martyn (1859-1923)*, Irish Cultural Revivalist. Wales: The Edwin Mellen Press, 2004.
- OSBORNE, Chrissy. *Michael Collins Himself*. Cork: Mercier Press, 2003.
- PAGLIA, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1990.
- PEARSE, Pádraic. *Collected Works of Pádraic H. Pearse: Plays, stories, poems*. Dublin, Cork, Belfast: The Phoenix Publishing Co., LTD, 1917.
- SEDGWICK, Eve. K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- SHOWALTER, Elaine. *Sexual anarchy: gender and culture at the fin de siècle*. New York: Viking, 1990.
- SISSON, Elaine. *Pearse's Patriots: St. Enda's and the Cult of Boyhood*. Cork: Cork University Press, 2004.
- WALSH, Brendan. The progressive credentials of Patrick Henry Pearse: a response to David Limond. *History of Education Review*, v. 35, n. 2, p. 32-44, 2006.
- YEATS, William Butler. *Dramatis personae, 1896-1902: Estrangement, The Death of Synge, The Bounty of Sweden*. London: The Macmillan Company, 1936.

CRÉDITO DA IMAGEM

Imagem 1. Michael Collins, o menino bonito. Disponível em:
<http://multitext.ucc.ie/d/Michael_Collins_wearing_the_uniform_of_the_Irish_Volunteers_1916> Acesso: 6 mar. 2012.

EROTISMO TRÁGICO: O *ETHOS* DISCURSIVO DO COMPADRITO NO TANGO ARGENTINO E O MITO DA MULHER FATAL

Ayanne Larissa Almeida de Souza

O *ETHOS* DO CANCIONEIRO DO TANGO

O sexo faz parte da natureza e a civilização, a cultura, funciona apenas como uma ferramenta contra essa mesma natureza que ameaça, constantemente, aniquilar os frágeis valores morais sobre os quais construiu-se as sociedades. Como aponta Freud, (2010, p. 55), “[...] a natureza se subleva contra nós, imponente, cruel e implacável, colocando-nos outra vez diante dos olhos a nossa fraqueza e o nosso desamparo, de que pensávamos ter escapado graças ao trabalho da cultura”. Os perigos que a natureza externa, seja através dos fenômenos naturais, seja através de espaços ou criaturas, sempre impôs aos humanos, fizeram com que este a valorizasse de forma positiva ou negativa. A perspectiva de cultura socialmente enraizada faz com que haja uma separação a fim de defender o humano contra essa natureza da qual ele não se vê como parte.

A sociedade seria essa frágil barreira contra a natureza e quando as estruturas que sustentam as bases que servem de alicerce a todo este racional edifício cultural ameaçam por ruir, vemos que a natureza não possui qualquer respeito por essa moral ou ética forjadas tão somente pela própria subjetividade humana. A natureza não possui sentido em si mesma e suas leis constantemente demonstram que não possuem a ordem e a logicidade que o humano busca, incansavelmente, desvendar e compreender. A mulher sempre esteve ligada às questões da natureza, seu ciclo biológico corresponde com os ciclos naturais das fases da lua, das estações do ano. Não é sem razão que as deidades dedicadas à agricultura e

à fertilidade são, em sua maior parte, femininas: Deméter, Perséfone, Freia, Isis etc.

Sendo a mulher relacionada à natureza e essa ao sexo, facilmente se construiria uma ponte entre mulher e sexo como sinônimos. O fator sexual sempre intrínseco ao elemento feminino concedeu à mulher o domínio de um reino sombrio, no qual se encontra o ponto de contato entre o humano e a natureza da qual aquele deseja fugir, na qual a moralidade cai por terra diante dos mais primitivos instintos biológicos. E se a natureza, por si mesma, é algo intransponível, pertencente a um âmbito no qual a razão humana jamais irá penetrar, o sexo torna-se o imbrincado descontrolo para o qual a civilização tenta criar mecanismos de defesa a fim de racionalizar essa força desgovernada da natureza. Ligada ao sexo, a mulher torna-se, por isso, um ser mal compreendido e misterioso para o homem.

Camille Paglia (1992) diz que a sociedade ocidental foi forjada por uma mente apolínia, mas soçobra sobre forças dionisíacas, e aqui traz dois conceitos nietzschianos para exemplificar estes dicotômicos aspectos entre razão e instinto, civilização e natureza, homem e mulher. Sendo apolínia, a sociedade tenta, por meio do intelecto, denominar, classificar e controlar a natureza, insistindo na individuação dos objetos. Esse *conhecimento* racional seria uma porta para escaparmos ao medo do desconhecido. Entretanto, o que nos parece belo na natureza “se limita à fina película do globo sobre o qual nos amontoamos” e para que possamos observar a realidade, basta “só arranhar essa película, que surgirá a feiura daimônica da natureza” (PAGLIA, 1992, p. 17). O que a civilização ocidental reprime é justamente o ctônico, o dionisíaco, que fogem ao controle do apolíneo, que são as forças subterrâneas cegas e desgovernadas.

O mito da *mulher fatal* insere-se nesta luta contínua do homem, representante da civilização e, conseqüentemente, do sistema patriarcal, o elemento apolíneo, racional e urânico, contra a mulher, representante da natureza e do descostume, o elemento dionisíaco, irracional, ctônico. A mulher é o conduto da irracionalidade e suas ações estão sempre sob uma névoa ctônica, sobrepujada pelas forças barbáricas. Como afirma Paglia

(1992, p. 18), a mulher confere “crueldade bruta [...] porque é ela o problema que o gênero tenta corrigir”:

A evolução do culto da terra para o culto do céu transfere a mulher para o reino inferior. [...] Os homens, juntando-se, inventaram a cultura como uma defesa contra a natureza feminina. O culto do céu foi o passo mais sofisticado nesse processo, pois essa transferência do *locus* criativos, da terra para o céu é uma passagem da magia do ventre para a magia da cabeça. E dessa defensiva magia as cabeça veio a glória espetacular da civilização masculina [...]. (PAGLIA, 1992, p. 20)

No que diz respeito ao tango, o *compadrito*¹, esse *ethos* marginal, é o cancionero do tango, mas também era a denominação utilizada para aqueles homens que viviam nos *arrabales*² de um modo geral, os pobres que não tinham condições para morarem próximos do centro. Sua forma de trajar, sempre de preto por sua proximidade com a morte, o modo de colocar o chapéu (a aba sempre caída sobre o rosto, seu olhar nunca era visível), seus gestos para exprimir ideias, seus trejeitos, seu esgar afetado, a forma como segurava o cigarro, como fumava, inclusive a maneira como cuspiu, entre os dentes, fazia dele um perfeito malandro portenho. Este senhor podia matar ou morrer por pura diversão.

O *ethos* do *compadrito* legitima-se através do seu caráter e de uma corporalidade associada à diferenciação sexual. No tango, a *mulher fatal* é a mulher da cidade, que bebe, que fuma, que joga, que canta e dança. Encontra-se representada pela prostituta que seduz o cancionero e

¹ Nome derivado de *Compadre*, que corresponde ao *gaucho* argentino que entrou em contato com a civilização urbana. O *compadrito* é uma figura totalmente urbana, uma espécie de *Flaneur* portenho.

² Bairros marginais, periféricos, distantes do centro, nos quais viviam os marginalizados da sociedade.

abandona-o, participando do que Maingueneau (2006, p. 127) denomina de *mitologia estética*. Observemos o trecho de *Mi noche triste* (1916):

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espinas en el corazón.
Sabiendo que te quería,
vos eras mi alegría
y mi ensueño abrasador.
Para mí ya no hay consuelo
y es por eso que me encurdelo,
para olvidarme de tu amor.

No trecho, o eu-lírico destina à mulher uma mensagem pautada pela melancolia, sentimento próprio de sociedades patriarcais, acusando-a de ser a responsável por seu estado de derrocada, pois, o abandonara sem levar em consideração os sentimentos masculinos. A canção inicia com uma queixa ao elemento feminino: “Mulher, que me abandonaste”. A palavra *percanta*, em *lunfardo*³, é um termo que se refere à mulher, porém não a qualquer mulher, mas à uma mulher específica, à mulher prostituta; o termo jamais é usado para se dirigir à uma mulher dita de família. No tango, o elemento feminino encontra-se erotizado a partir de seu próprio lugar de fala, ou melhor, de silenciamento, pois, no tango, não é dado à mulher o direito ao discurso; seu silêncio fala pelas frestas do discurso de seu companheiro.

O eu-lírico, além de queixar-se do abandono, atira sobre a companheira a responsabilidade por sua tragédia pessoal: culpa-a por entregar-se aos vícios. Não pôde resistir à sedução da mulher fatal, deixara-se arrastar pelos ardis eróticos do feminino, diabólicos, haja vista que, na

³ Dialeto da cidade de Buenos Aires que nasceu da mistura das muitas línguas provenientes dos imigrantes europeus que abarrotaram a capital argentina a partir da segunda metade do século XIX.

cultura ocidental, ao menos desde a Idade Média, a mulher é tida como principal porta de entrada para o Diabo no mundo. É naturalmente demonizada, nasce diabólica. No tango, o homem nunca age, apenas reage às ações desse ser que o seduz.

O *compadrito* não admite a liberdade alcançada pela mulher em seus novos papéis sociais em pleno início do século XX. Para ele, a mulher, não valorizando o sentimento que o sujeito enunciador possuía e que, para o código patriarcal, por si só deveria ser motivo suficiente para que ela o apreciasse, fá-la recair no mito da *mulher fatal*, responsável pela ruína, pela tentação do homem. A dissipação masculina através do álcool é, a seu modo, uma forma de suicídio, pois, no tango, não se matam apenas aqueles que se matam, mas também aqueles que buscam uma vida de dissolução física e moral. Seu estado de dor e de dilapidação deve-se exclusivamente à ingratidão de uma *femme fatale*, ao poder sedutor da mulher. É o erotismo feminino o responsável por sua derrocada. O macho, pertencente ao dia e à luz, sucumbira diante da noite e das trevas; na escuridão permanece. Como não mata aquela que solapou seu código social, não é capaz de reerguer-se, de retornar à luz. Permanece no reino obscuro da mulher-sexo, remoendo suas mágoas, dominado por ela.

O mito da *mulher fatal* polemiza e dramatiza, em um único ato, a própria imagem do feminino destruidor, responsável pela queda do homem e da humanidade; relativamente a Camille Paglia, seriam as forças dionisíacas ctônicas femininas da natureza invadindo e dominando a instância apolínia urânica civilizacional masculina. A *femme fatale* é justamente este aspecto daimônico da mulher e de sua proximidade com a natureza, pois o sexo é um domínio obscuro, constituindo, assim, o que Paglia (1992, p. 24) chama de “extrapolação de realidades biológicas” na mulher. O sexo seria considerado, portanto, uma drenagem da energia do macho pela plenitude do feminino. Vejamos:

Si los pastos conversaran, esta pampa le diría
de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré.
Cuántas veces de rodillas, tembloroso, yo me he hincado
bajo el árbol deshojado donde un día la besé.

Y hoy al verla envilecida y a otros brazos entregada,
fue para mí una puñalada y de celos me cegué.
Y le juro, todavía no consigo convencerme
como pude contenerme y ahí nomás no la maté.

O eu-lírico deseja vilipendiar o caráter da mulher, atacando a ela através de si mesmo. Ao sobrevalorizar suas próprias ações, “de qué modo la quería, con que fiebre la adoré”, “cuántas veces de rodilla yo me he hincado”, busca, por outro lado, enfatizar a indiferença feminina, que constitui a total falta de respeito que a natureza tem pela moral humana, a desordem dionisíaca atormentando a ordem apolínia. O homem pretende justificar o desejo de assassinar este elemento diabólico, pois a cultura busca criar ferramentas para proteger-se da natureza; em outras palavras, da mulher. Ao pintar o retrato feminino enquanto figura sedutora e vil, naturalmente mentirosa, sádica e diabólica, o *compadrito* desenha sua própria face em oposição a esta mulher: bom, complacente, carinhoso, dedicado, bom companheiro.

Mais adiante, percebemos uma máxima falocrática de desprezo em relação às mulheres e a tentativa de erguer novamente este elemento masculino subjogado pela treva e levantá-lo à luz sem a presença ainda do assassinato. Na estrofe final, o eu-lírico diz claramente que as mulheres são naturalmente ingratas, que mentir faz parte de sua natureza. Aconselha ao amigo, outro homem — que, obviamente, se compadece do sofrimento injusto do companheiro —, que não se deixe arrastar pelo corpo feminino, é uma armadilha para arrastá-lo às trevas, de roldão aos abismos. Afinal de contas, um homem jamais deve chorar:

Tomo y obligo, mándese un trago;
de las mujeres mejor no hay que hablar.
Todas, amigo, dan muy mal pago
y hoy mi experiencia lo puede afirmar.
Siga un consejo, no se enamore
y si una vuelta le toca hocar,
fuerza, canejo, sufra y no llore
que un hombre macho no debe llorar.

No trecho supracitado, compreendemos que a civilização (o homem), ainda que queira fugir desta natureza que a envergonha (a mulher), que a faz rastejar, como inferimos do verbo *hocicar*, de *hocico*, o nariz do cachorro, esta mesma civilização sucumbe sempre ao irracional, ao dionisiaco; quando o narrador diz “*no se enamore, y si una vuelta le toca hocicar*”, mesmo então, não permita ser controlado por esta natureza baixa, vil, destruidora, pois que um “*hombre macho*” nunca deve chorar, jamais deve curvar-se, olhar para baixo, não deve permitir o triunfo deste feminino-natureza-sexo que o coloca diante de sua própria natureza instintiva biológica que o degrada.

Essa permanência do mito da *mulher fatal* nas sociedades diz respeito, como afirma Paglia (1992), ao fardo do sexo, do erótico sob os quais desandam ética, moral, religião. O sexo é o calcanhar de Aquiles das civilizações e, por isso, recebeu tratamento de choque em todas as sociedades. É através do sexo que a natureza ctônica invade o âmbito da civilização racional. De acordo com Maingueneau (2006, p. 127), o mito da *mulher fatal* destaca:

A semelhança do artista e da mulher por meio de suas figuras paratópicas exemplares, o boêmio e o saltimbanco. A do boêmio-boêmia privilegia a questão da inserção social e do modo de vida e a do saltimbanco acentua primordialmente a dimensão da dissimulação, do disfarce, do espetáculo. Tal como o artista, a mulher pertence à sociedade sem lhe pertencer de fato: tanto para ele como para ela, a inserção só pode ter caráter paratópico. Eles ocupam lugares, mas sempre vão além deles, sem, no entanto, ser cidadãos de algum “outro lugar”. [...] O artista, a mulher, o boêmio, o saltimbanco ameaçam a estabilidade de um mundo tópico; sua rejeição deve reforçar a coesão da sociedade. Mas não deixa de haver nisso certo sentimento ambivalente: os boêmios, como vimos, são ao mesmo tempo santos e malditos, portadores do Absoluto e de dejetos.

A mulher, no tango, encontra-se em um espaço *paratópico* por ser mulher e por ser prostituta, considerada o mais baixo nível da escala social.

A prostituição, rebaixada, naturalizada, realística será tema constante dos tangos, preenchendo quase sua totalidade. O homem boêmio abandonado emergirá nas narrativas com a melancolia, a nostalgia e a tragicidade que lhe serão inerentes. O mundo da prostituição está ligado ao surgimento da miserabilidade existencial, uma condição que, segundo Bataille (1987), teria levado aos sujeitos humanos a romperem os interditos morais e sociais justamente por sua aproximação com a concepção do dionisíaco.

A prostituta, degradada pelo pagamento, pela objetificação de si, é rebaixada ao nível dos animais dentro da sociedade. De acordo com Bataille (1987), ela suscita a mesma repugnância que a civilização sentiria diante de uma porca. De acordo com Beauvoir (2016), a prostituta é o bode expiatório da sociedade patriarcal, pois enquanto o homem obriga a esposa legítima, oprimida pelo casamento, a ser casta e honesta, ele mesmo não se impõe este regime. A pensadora conclui que era necessário sacrificar parte das mulheres, transformando-as em esgoto, a fim de assegurar a salubridade da sociedade, para que a outra metade pudesse ser tratada de forma dominadora eufemisticamente denominada de cavalheiresca.

Portanto, a ideia de Beauvoir e Bataille se conjugam com Maingueneau (2006) quando fala da mulher fatal como a *embreagem paratópica* do homem e, no que diz respeito ao tango, esta *paratopia* feminina demonstra-se pelo fato de que, seja trabalhando sob fiscalização policial ou na clandestinidade, a prostituta sempre será vista como uma pária social. Encontrando refúgio no bordel, entende-se a referência de Herivelto Martins e David Nasser, no tango *Carlos Gardel*, de 1954, eternizado na voz de Nelson Gonçalves e que esconde um contundente e ácido apanágio machista quando diz: “Se cantavas a tragédia das perdas, compreendendo suas vidas, perdoavas seu papel”, observamos os diversos significados de “tragédia”, no trecho acima, em uma tensão discursiva. A expressão “tragédia das perdas” tem um sentido de intensificação, uma vez que designa a tragédia de quem já se encontra com o destino expresso pela substantivação do adjetivo “perdas”. Por que perda? Essas mulheres estavam perdidas por não se adequarem às regras do sistema patriarcal, porém haviam encontrado a si próprias. A tragédia dessas

perdas dá-se pela desmedida, a *hybris* grega, a liberdade de vivenciar seu corpo e seu erotismo, direito este jamais concedido às mulheres. A punição: ser escamoteada para as margens sociais e culturais, haja vista que o lugar da prostituta encontra-se muito bem ossificado em nosso imaginário. A imagem da prostituta é uma criação do patriarcado para subjugar e submeter as mulheres, mantê-las em um limbo, haja vista que não estão dentro da sociedade, mas também não estão completamente fora; permanecem reprimidas pelos homens.

O que está implícito na expressão “compreendendo suas vidas” é a superioridade do patriarcalismo que, embora despreze a prostituta, excluindo-a do centro da sociedade, mantém-na, entretanto, na periferia da sociedade, sem expulsá-la, de fato, do sistema, tentando mantê-la sob controle. Há uma ambiguidade no sistema patriarcal em relação às prostitutas, como bem salienta Beauvoir (2016), haja vista que seu papel agora é servir de contraponto às mulheres ditas “de família”, aquelas que são domesticadas pelo patriarcalismo. A prostituta serve apenas para que os homens possam tratar as esposas com magnanimidade e cavalheirismo.

Às prostitutas, é-lhes negado esse cavalheirismo, para elas resta apenas uma hipócrita compaixão pela tragédia que é ir de encontro ao sistema patriarcal, uma vez que essas mulheres são condenadas pela liberdade de existirem e se determinarem por si mesmas. Elas são predeterminadas pelo sistema. Nasceram para cumprir uma função. O homem assume o papel de redentor ou libertador ao declarar que perdoa “seu papel” e esse perdão esconde uma sociedade inerentemente machista, colocando a mulher como a parte mais fraca física, emocional e economicamente e, por isso mesmo, necessitando redimir-se através do homem. É uma referência explícita à evidente submissão, fraqueza e inferioridade das mulheres. Se a mulher “de família” é posta neste estágio, a prostituta ainda desce mais profundamente na escala social. Para ela não há volta atrás, não é possível um retorno ao centro, contudo pode receber a extrema-unção social pelo discurso masculino e “morrer” em paz.

No tango, o elemento feminino, tal como a Eva bíblica, metamorfoseia-se em *mulher fatal* quando é colocada como causa *sine qua*

non da derrocada existencial, moral e física do homem e encarna o próprio arquétipo da Lilith suméria quando o abandona, quando prefere a rebeldia a submissão. É duplamente *mulher fatal*, pois de um ou outro modo é a responsável pela decadência e sofrimento masculinos. A mulher, assim como qualquer outra categoria social que é recortada pelas representações coletivas, recebe um conjunto de características estereotipadas pautadas pelos preconceitos sexistas e sociais que reforçam a ideia de que a mulher, e no caso do tango, a mulher prostituta, pertence a uma natureza outra que não a masculina e a uma natureza inferior e demoníaca.

O sentimento trágico arraigado ao elemento feminino no que diz respeito aos tangos cujo tema do fracasso amoroso grassa, diz respeito aos vários ingredientes presentes, de um modo geral, no mundo tanguero, tais como o dramatismo, o desajuste, o descontentamento, a melancolia e o sarcasmo. Como salienta Fernandes (2000), o tango vira-se agressivamente contra a mulher ao mesmo tempo em que revela esta voz masculina violenta, virulenta e grosseira que refuta sua própria crueldade e seu próprio mal. A fala do cancionero é a palavra procaz de uma maioria submergida e desprezada com ares de *candombes* escravos, adagas gauchescas e a filosofia prostibularia dos *arrabales*, sugerindo, desde sua origem, uma tensão pungente entre o que se diz e o que se é sugerido, o que ironiza e o que pranteia, o que consola e o que satiriza.

É necessário notarmos ainda que os estereótipos que denigrem a imagem são, com muito mais constância, utilizados contra as mulheres, enquanto o masculino permanece deficitário. Como observa Maingueneu (2007), em seu estudo sobre a *femme fatale*, não existe o mito do *homem fatal*, mesmo este sendo o responsável por delitos vários em corpus de muitas obras literárias e que este fato deve-se a um sintoma de desigualdade em benefício dos homens, pois é a dominação masculina que institui a oposição marcada à mulher e estes estereótipos emergem de lugares de fala muito arcaicas. O retrato da mulher no mundo do tango, o retrato de uma prostituta, não é nada gracioso. Esta mulher pode aparecer de diversas formas, desde uma menina de família pobre que se perde na vida obscura dos *arrabales*, ou a prostituta que chora as penas de sua existência

desditada, até a prostituta mais celebrada dentro do bordel. Entretanto, em ambos os casos o estereótipo da *mulher fatal* persiste.

A mulher não pode emergir fora de sua relação assassina com a figura masculina, pois este representa a figura paterna, o patriarcado, enquanto a mulher simboliza a quebra desta estrutura ilusória de controle. A especificidade do mito da *mulher fatal* é transformar este gesto assassino em espetáculo, apresentando uma cenografia patética da derrocada e do fracasso de uma figura masculina. A narrativa procura, dessa forma, erguer a moral do masculino decaído, colocando-o novamente de pé. Sendo assim, como aponta Maingueneau (2006), o narrador buscará superar esta crise provocada pela figura da mulher, reparando os prejuízos causados à figura patriarcal:

Ele não desfaz o feitiço, o encanto mágico da mulher, por meio da obra, não opõe o antídoto ao veneno, mas volta contra a mulher a arma que assegurou a perda do homem comum. [...] Claro que a mulher fatal desvia irremediavelmente o homem, mas esse destino inexorável se inscreve numa obra, num rigoroso encadeamento de imagens, de observações, de palavras. Por meio da repetição obstinada da história do homem mortalmente seduzido, o autor manifesta, paradoxalmente sua independência com relação à mulher. (MAINGUENEAU, 2006, p. 128)

Após a mulher fazer colapsar o sistema patriarcal, o elemento masculino, no Tango, não tem mais condições de retornar à ordem anterior, por isso realiza a obra narrativa a fim de exaltar a força do feminino apenas para melhor submetê-lo e sujeitá-lo às cruéis leis do código de mundo masculino, neste caso, do *compadrito*. Desempenhando o fracasso da relação homem/mulher, o *ethos* constrói a cena que legitimará suas ações em relação ao elemento feminino. Vale salientar que, no tango, o homem não comete uma ação odiosa por uma falha de caráter, mas sempre como uma réplica ao caráter feminino que é, por natureza, falho e diabólico.

Outro aspecto desse retrato masculino, dessa voz que *fala*, como bem observa Fernandes (2000), é a afirmação veemente e constante de que um

amor como o dele a mulher jamais irá encontrar. Em outras palavras, essa mulher não deveria querer deixar este homem pelo fato que não encontrará em outra parte alguém melhor que ele. Óbvio ilusão de um melancólico que joga sujo para tentar, de qualquer maneira, manter muito bem dominado o objeto de desejo. O Discurso do Tango é viril e duro, não mascara a realidade na qual está inserida a mulher. O *ethos* não cinde o texto e a corporalidade, o mundo representado e a enunciação que o deflagra. A *fala* do Tango é falocrática; contudo, o *compadrito* encontra-se em um lugar de *fala paratópico*, o *arrabal*, ambiente miserável, obscuro, malcheiroso, apinhado de cortiços e marginais, prostitutas, boêmios, ladrões, cafetões, viciados, excluídos do centro, atirada à periferia, não querida nem digerida pela civilização.

O *arrabal* confere a quem pertence ao seu mundo uma pesada e cruel carga social, pois diz respeito ao que está fora, abaixo, às margens, excluído, as forças dionisíacas; ao contrário do centro, que refere-se ao que encontra-se dentro, acima, no meio, incluído, as forças apolíneas. O *arrabal* representaria, dentro do imaginário, esse aspecto noturno, da boemia, da desordem, do caos, do obscuro, do dionisíaco, do ctônico e da criação literária. A noite é o reino do feminino e, portanto, esta instância engloba o mundo do tango, falando-nos de um discurso falocrático que, no entanto, está subjugado pelo elemento feminino, a natureza sem regras e instintiva aniquilando as finas pilastras de um mundo racional ilusório e vulnerável.

Como afirmou Maingueneau (2006), o *ethos* tanguero quer reabilitar o elemento masculino decaído na escuridão, deseja levantá-lo em direção ao celeste. No tango, isto é conseguido através do assassinato da mulher, da negação peremptória do feminino e da natureza. Podemos verificar, através do próprio discurso do sujeito enunciativo, a tentativa de ascender esse homem que sucumbiu ao abismo do irracional, a mulher. Ao ver-se traído, aniquila o elemento responsável por fazer ruir o sistema patriarcal e podemos notar que a alusão ao caráter feminino serviu apenas para melhor submetê-la ao duro código patriarcal.

Como podemos perceber, a mulher, assim como qualquer outra categoria social entrecortada pelas representações de uma coletividade,

recebe um conjunto de características socialmente estereotipadas. Entretanto, como acentua Maingueneau (2007), é importante que seja enfatizado que o estereótipo mais frequentemente adotado para o elemento feminino é o que denigre a sua imagem. As declarações a este respeito proliferam em muitas culturas, enquanto que a parte masculina permanece praticamente incólume. Por esta razão, provavelmente, não exista um mito que aborde os delitos masculinos e, certamente, como ironicamente percebe Maingueneau (2007), essa lacuna não se deve a que os homens não causem infelicidade às mulheres. Isso é um sintoma de desigualdade que beneficia aos homens e é a dominação masculina que coloca a mulher no extremo oposto das especulações.

Categorizar a mulher atribuindo-lhe um patamar, ainda que o mais baixo, é dominá-la, ter poder sobre ela, domar esta instância dionisíaca que constantemente o ameaça. Essa dicotomia masculina, apolíneo/dionisíaco, o apolíneo como sinônimo de bem e o dionisíaco como o mal, faz com que o homem associe o mal fora de casa e, portanto, essa assimilação da prostituta com a mulher má. No tango, essa questão fica bastante visível, uma vez que as mulheres do tango não eram moças de família, o arquétipo de uma Penélope, como sublinha Brandão (1989, p. 39), “caseira, calada, discreta, diligente, laboriosa, fiel, econômica, submissa...”; mas mulheres putas, pois *puta* é toda aquela mulher que ainda não foi devidamente domesticada pelo sistema patriarcal.

O discurso pornográfico, criado pelo homem, nada mais é do que exteriorizar o interno ctônico feminino, como se pretendesse lançar uma luz apolínea na escuridão dionisíaca. A mulher é posta, assim, sobre um palco e, não importa o que ela faça, ela sempre parecerá ao homem longe demais, inacessível demais, um mistério que o amedronta e essa *fala* extrema masculina encontra sua expressão no próprio *ethos* que enuncia. É criado um protótipo feminino que é colocado dentro dos papéis pré-concebidos pela sociedade patriarcal machista como sendo papéis naturais da mulher: os cuidados com a beleza estética, o casamento, a maternidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sexo e violência sempre estarão de mãos dadas dentro do tango. Segundo Bataille (1987), o desejo de matar pode parecer tão exigente, na realidade, quanto o sexual. A *femme fatale*, no tango, está representada pela figura da prostituta, a mulher proibida pelo discurso social e, ao mesmo tempo, necessária para que os homens pudessem dar vazão ao que não podiam fazer com as esposas, mulheres de família. O tango não era dançado por estas últimas, apenas pelas mulheres “da vida”.

O erotismo fora transformado em pecado pelo cristianismo, porém sobrevivia em um mundo que não conhecia o pecado ou o julgava um mal imprescindível para o sistema. Era a sobrevivência do dionisíaco dentro do apolíneo e a impotência deste diante do poder caótico e aniquilador da natureza. Se levarmos em consideração o mundo imperativamente masculino do tango, o crime passionai, a defesa da honra, o absolutismo do homem eram exigências morais e comportamentais e serviam de justificativa para o feminicídio.

Como percebemos, o mito da *mulher fatal* denota um estereótipo do feminino como elemento destruidor, uma hipóstase da Grande Mãe que devora seus filhos, o ventre escuro para o qual tudo há de retornar. Essa *femme fatale* está ligada às forças dionisíacas da natureza, do ctônico, como observamos em Camille Paglia (1992), em contraposição à racionalidade apolínea da civilização e da cultura construídas pelo elemento masculino. Percebemos como os dois âmbitos podem ser compreendidos levando-se em consideração as letras dos tangos argentinos, enfatizando o lugar *paratópico* do qual o *ethos* do cancionero se dirige aos seus destinatários e a construção deste feminino fatal responsável pelo colapso do sistema patriarcal e que deve, por isso mesmo, ser exaltado para melhor sofrer a punição deste código de conduta falocrático. O discurso do tango edifica-se como uma *fala* masculina que visa estabelecer um *lugar* ao feminino, um lugar que, assim como o próprio *arrabal*, está abaixo, fora, ainda que não excluído, porém submetido ao centro, apolíneo e masculino.

Percebemos que o poder da fêmea interpenetra a sociedade e essa encontra-se subordinada às suas forças. O feminino é tanto criador como destruidor, seu caráter ambivalente de vida/morte representa a lâmina da natureza, cortante e cruel. Ainda que a sociedade tente transcender a natureza, esta sempre o engloba e o submete. Daí Borges (1974) ter definido o Tango como a *comédie humaine* de Buenos Aires, um aspecto sarcástico de humor negro em meio às crueldades da natureza, pois esta, como salienta Paglia (1992), estará sempre puxando o tapete debaixo de nossos mais ínfimos ideais de moral.

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, George. *O Erotismo*. Trad. de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Trad. de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena: O eterno feminino*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.
- CONTURSI, Pascual; CASTRIOTA, Samuel. *Mi noche triste*. Buenos Aires, Odeon, 1916. 03'22". Disponível em: <http://www.todotango.com/> Acesso em: 22/05/2018.
- FREUD, Sigmundo. *O Futuro de uma Ilusão*. Trad. de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- GARDEL, Carlos; ROMERO, Manuel. *Tomo y Obligo*. Buenos Aires, Odeon, 1931. 02'06". Disponível em: <http://www.todotango.com/> Acesso em: 22/05/2018.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Trad. de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. Stéréotyper le Féminin: entre le Doxique et l'Esthétique. *Degrés*, Bruxelles, n. 117, v. 32. 2004, b (1-25). *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, v. 5, n. 1, p.35-61. Jun. 2007.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FETISHISM AND SEXUAL ABUSE IN THE SUBURBS: GENDER AND SOCIETY IN *HOT MOMS AT PLAY*

Renato Muchiuti Aranha

Paola da Cunha Nichele

In 1998 an author under the pen name of Rebecca has had her first work, entitled *Housewives at Play*, published in Eros Comix. Those full-page panels followed the same theme: suburban women in their late 30s, 40s and 50s being tied up, tortured, sexually exposed, and dominated by other women. It is suggested that some of the participants of the Scenes¹ are teenagers, in half of the stories the dominant and submissive are relatives, and more often than not the narrative indicates raping scenarios.

Years have passed since that first publication, during which more art books have been published, alongside the introduction of three serial comics also based on D/s² relationships: *Housewives at Play*, telling the story of a woman who is drugged, raped and blackmailed by her best girlfriend and has to become her sex slave; *Teens at Play*, telling the story of eighteen years old high school girls being abused by other teenagers and adult women; and *Hot Moms at Play*, a set of stories of women in their 30s and 40s being abused, raped and blackmailed by their relatives, co-workers and strangers, in a variety of situations, including male dominance over women for the first time under Rebecca's pen.

¹ In order to differentiate scene, meaning scenario, performance, from Scene in the BDSM context, meaning the playing scenario, in which the participants assume their roles, the later is written in capitalized "S".

² Dominance and submission.

For its more complex narrative and the fact that they were confined within a single volume of the series, comprised in 18 volumes, we choose to discuss *Hot Moms at Play* in the present paper, focusing on how gender and sexualization are embedded in the notion of BDSM (bondage/discipline, dominance/submission, sadism/masochism) represented in Rebecca's stories.

REBECCA

As mentioned beforehand, Rebecca is a pen name; and although we do not know who she is nor her gender, we decided to use feminine pronouns when referring to the author. Until 2014 her website³ contained a profile photo in the "contact" area, depicting a middle age woman, around her late 40s. That image was retrieved during an update of the website, leaving only a little description in the front page, which says: "I've been drawing lovely ladies showing off their wild sides for over twenty years, and I'm happy to share my passion with you." In her twitter account (@rebeccahatplay) it was possible to find a short description of the author, in which she informs "I've been working in erotic art since 1997. Housewives at Play is my creation and the source of all my inspiration. Hello to all the young, sexy moms out there"⁴. One fact that called our attention is the time she says she has been working, because her first art book was published in November 1998 by Eros Comix. It is hard for a comic book artist to have an authorial work published within such a small period of time. The story of Eros Comix and its associates may shed a light on our question.

³ Rebecca's Housewives At Play. Disponível em: rebeccahap.com. Acesso em 11 de março de 2018.

⁴ The account is now suspended (accessed in January 15th of 2020).

Eros Comix is only one imprint of Fantagraphics Books, a big alternative comics publisher, as well as the publisher of comic strips anthologies like *The Complete Peanuts* (released between 2004 and 2016). One of its authors was Tom Sutton, who worked for big companies like Charlton Comics (that would be bought by DC), DC Comics and Marvel. Sutton have worked on horror tales like *Ghostly Tales* and *Supernatural Thrillers* and even in big mainstream comics such as the *Fantastic Four* and *Batman* (The Comics Journal, 2001).

Despite his experience in major comics, Sutton was never a big name in comics. Thus, he opted to work in a more authorial piece under the pen name of Dementia in porn comics instead of having a marginal role as a creator in established characters and comics publications. Under Eros Comix Sutton brought into being *Savage Sewer Sluts* and *Bondage Confessions*. Both series are based in the idea of submissive women being raped, tortured and psychologically and physically abused, with the perpetrators also being women. Rebecca follows Sutton/Dementia's representation and themes, with women being fetishized not only in BDSM scenarios, but also as a fetishization of lesbian sexuality. It is fair to assume that Rebecca is not someone who began her career in 1997, but a marginal artist with previous experience in the comics industry, writing under a pen name, just like Sutton/Dementia, following an editorial line traced by other artists before her.

Hence both Sutton and Rebecca's comics presentation of similar comprehension of BDSM, one that is permeated by abuse, rape, misogyny, among others, that excite people in a questionable way, at the same time that it is easy to be averse to BDSM as a whole based on these kinds of publication. Within and outside academia feminists have been discussing BDSM practices, and whether they are reproducing the notion of women as submissive or if it can be a liberating sexual practice. Nonetheless, the scholar Lynn S. Chancer argues that the feminist movement should not condemn BDSM beforehand, risking "reproducing another version of sexual repression" (2000, p. 83). For Chancer, discussions about BDSM

should not focus on whether women enjoy it or not, but on the implications of such practices and what they represent for its participants.

DRAWING THE LINE BETWEEN BDSM AND ABUSE

It is possible, although within a reductionist perspective, to describe twentieth-century BDSM relations by two big patterns: before and after “SSC” (safe, sane and consensual). A member of New York’s Gay Male S/M Activists wrote a letter, in which he signs as Slave David Stein, positioning himself as slave, therefore a submissive, and in this letter he created the motto, in 1983. The introduction of boundaries and rights to submissives was then a creation of submissive subjects. Among these boundaries it was included the necessity of consent during practices and the introduction of negotiation in a D/s relation, before and after the Scene. Through novels written before the creation of SSC it can be noticed that showing explicit consent was not relevant to the narrative. A significant example of it is Anne Desclos’ *Story of O* (1954), pen name of Pauline Réage. The BDSM community often considers this novel one of the most representative piece of work about BDSM. Due to the importance of Desclos book much of what is seen about D/s relationships can be influenced by it.

The narrative of *Story of O* follows the path of a woman named O, turned into sexual slavery by her boyfriend by the hands of a male dom. While many men and women in the story sexually use her, there is no indication of consent and safe words, which suggests rape in a number of passages. The story was written by Réage to prove to her partner, Jean Paulhan, that women could write erotic literature as well as Marquis de Sade, whose Paulhan was a big fan (Nichele 20). Paulhan writes the preface of *Story of O*, in which he addresses that, for him, black slavery and the colonial system is justifiable by the nature of some subjects to be slaves, and he equates black people and women as inherently submissives. Paulhan even says that everything a woman need is a “good master” (RÉAGE, 2005, p. 13).

Not unlike *Story of O*, in Rebecca's work all the power resides in the dominant role; while the submissives, regardless of their will, are abused, tortured, raped, and through their training, become perfect submissives, never questioning or protesting again. Nowadays, most of the BDSM community argues that power, within those relation, is shared by its practitioners (CALL, 2013, p. 12), dominants can only go as far as submissives allow them to.

In one passage of the narrative, Réage introduces the idea that a person can be transformed in a submissive/slave, even if he/she does not want to become one, as Sir Stephen, O's master, says he would make a particular woman his slave. O then replies that such woman would never agree to be submissive, much less a slave. He then states that he would turn her into his slave, with or without her consent, and that O would be obliged to help him, as this woman was her friend.

Rebecca creates narratives following cannons like *Story of O*, in which the dominant has all the power and the submissive can only submit to his/her desires. Thus, Rebecca's work uses representations and practices of BDSM before SSC, escaping the ideal "consensual, desired BDSM" (CALL, 2013, p. 13).

In Rebecca's *Hot Moms at Play*'s storylines women never willingly submit sexually to other women or men, but are forced to do it. The author supports Réage's depiction that any woman can be turned into a sex slave, it depends only on the dominant agency and will. While none of the scenarios depicts consent nor negotiation, Rebecca creates stories following three patters, all of which characterize rape: women are submitted by force, blackmailed, or drugged.

Besides the fact that all main subjugated characters are women involved in narratives focused on sexual abuse, they share other traits in socio-economical sphere, such as the fact that the stories take place exclusively in an upper middle class suburb, at the same time that almost every main character is white, with a few exceptions that are Latin women. It is possible to discuss the representation of an upper middle class

neighborhood within the idea that white people are the main inhabitants of this space, while people of color do not belong there.

Ann Forsyth in “Defining Suburbs” (2012) compile a variety of definitions “from several related areas in urban studies—primarily urban planning, urban history, urban sociology, and urban geography” (p. 269) produced within the last sixty years. One of Forsyth conclusions is that the established image of suburbs was white middle and upper middle class neighborhoods. That image changed in the beginning of the 1990s, when urbanists and researches in the field begin to include and discuss other patterns of suburbs, including blue-collar and ethnical suburbs within the category. However, in Rebecca’s narratives, suburbia is a white upper class place, an antagonizing space with non-relatable people, which deserves to be exploited. Thereafter Rebecca’s comics use an old interpretation of suburbia, one in line with popular perception, similar to what she does about D/s relations representation, an old concept incorporated into popular belief.

ANALYZING THE COMICS

In order to address the representations of gender and class within a D/s portrayal the use of comics’ images and their narrative tools will be taken as primary source. One of the elements discussed by Thierry Groesteen in *The System of Comics* (2007) is what he calls “narrative drawing” (p. 134). Groesteen separates this narrative drawing in five categories, among which we are selecting two of them due to their importance in Rebecca’s style: “anthropocentrism” and “expressivity”.

As its name suggests, “anthropocentrism” in comics is the act of centering the main character(s) in the panel, focusing the narrative in the said character(s), a pattern in Rebecca’s narrative. “Expressivity” is the idea that “[t]he body (the gestural) and the face (the physiognomic expressions) of characters should be as expressive as possible” (GROENSTEEN, 2007, p. 135), emphasizing the characters’ emotions.

In *Hot Moms at Play* the focus of the panels is always in human characters, most of the time focusing on their faces, be they the protagonist in the submissive role or the antagonists in dominant role. In some of the panels, the focus is a close-up on the submissive's bodyparts, emphasizing the action scenes, such as a sex scene with penetration or torture.

In the first volume, the protagonist that takes the submissive role is a woman in her 30s, early 40s. She was attracted into the locker room by a colleague and her daughter, while another woman and her daughter are expecting the protagonist in order to rape her.

The following panel (figure 1) belongs to a page containing eight panels, two of them occupying 2/3 of the page, and the others are smaller panels representing objects penetrating the protagonist body and her reactions, while the bigger ones focus on the interactions of the characters. The size of the panels confers to it a preeminence in relation to its counterparts. In relation to its characteristics, it follows Groesnteen principles of "anthropocentrism", as the center of the panel is the protagonist, while one of the antagonists depicted in the background of the scene. Analyzing what Groensteen calls "expressivity", while the protagonist presents an appearance of pain, with a twisted mouth while she speaks, tears rolling from her eyes and arms in a position that suggests she is struggling, the antagonist is smiling and perpetrating pain in the protagonist, having fun as she assumes the dominant role towards her colleague.



Figure 1 – Rebecca, *Hot Moms at Play* volume 1, 2003, p. 7.

The scenario presented in figure 1 is depicted as a D/s relationship, as one of the participants occupies the role of submissive and the others are in the dominant role, and although it is a rape scenario, this Scene is in line with *Story of O* understanding of BDSM and D/s relationships. As previously mentioned, some authors perceive BDSM as redeemable, such as Lynn S. Chancer and Margot Weiss. Chancer proposes in "From Pornography to Sadomasochism: Reconciling Feminist Differences" (2000) to rethink the BDSM practices instead of simply reproducing or demonizing it.

Margot Weiss in *BDSM and the Circuits of Sexuality* (2011), also adds to the discussion about rethinking BDSM practices, proposing to analyze BDSM scenes considering elements such as “social location, audience reception, and discursive and ideological production” (188), because for the BDSM scene to be effective and political, it connects the real (social) with the scene (performance), without drawing a line between what is fantasy

and what is real. Weiss argues that some BDSM practitioners “justify social inequality (based on race, class, and gender) through purportedly neutral subjectivity” (189) which make those practitioners who are part of the dominant group – such as man, white, and middle-class – exempt from oppressive social norms, therefore, reinforcing their own privileges. (NICHELE, 2018, p. 22)

Hot Moms at Play has a context for its existence, as the participants of the scenes there are white people, usually women, but men are also involved in the abuses during some stories. Although men appear in the position of power towards women for the first time in Rebecca’s comics in *Hot Moms at Play* volume 2 (2003), it is a constant repetition in the stories from that point on. At this point, it is necessary to point out that even when men are not present in the Scene, there is still the reproduction of a male-centered power structure; one that implies that the Dominant has all the power and that the submissive consent is ignored.

The male character in figure 2 is represented by office co-workers who rape their colleague that does not abide to the power structure at the work place. She is a female figure empowered, as she is the one who escapes the control of the office. In that context the narrative emphasizes the power being restored. Although women participate in the abuse, they were preceded by their male peers in using their “sex slave”. Even when the woman, who was taken captive and was waiting for her fate knotted naked to a table, apparently was nice to her co-worker, this male figure is the first one to sexually abuse her. Once again applying Groensteen’s concept of “expressivity”, the submissive woman has an expression of surprise and shock when her hair is cut off and she was being groped, while men have a sly grin in their faces, representing their mischievousness. In addition, in figure 2 lesbians are once again fetishized in the panel in which the topping woman kisses the submissive one while men were preparing for the rape.



Figure 2 – Rebecca, *Hot Moms at Play* volume 11, 2008, p. 6.

In *The New Bottoming Book* (2001), in which the focus is on the discussion of the bottom role within a health power dynamic, Dossie Easton and Janet W. Hardy reinforce the role of the participants in the play and point out that “[b]eing a good top isn’t really that much different from being a good bottom. Great play can only be done when a bottom *and* the top are sensitive, empathetic, good communicators, and in touch with their own needs and feelings” (p. 15). In Rebecca’s case, the person in bottom role does not agree with the play, nonetheless, it is

impossible to apply these rules to her, as all her co-workers raped her. At the same time, the ones in top roles do not follow any rule, disregarding for the bottom safety or agreement, not empathizing at all with her, nor considering her feelings and basic well-being.

FINAL REMARKS

Thought the paper we have discussed how Rebecca's comics, using *Hot Moms at Play* as representative of her work, are based in an unhealthy notion of what BDSM and D/s relations are, in which the top has all the power while the bottom partner has none., which leaves space for an abusive relationship. Rebecca grounds her notion of what BDSM is in a popular comprehension, which is in part validated by old BDSM cannons in which bottom subjects had no power and were, by nowadays standards, abusive relations in which rape was understood as part of the topping role. *Hot Moms at Play* is also part of a system in which experienced comics artists engaged in pornography publications in order to develop an authorial piece, working under an editorial line that includes Rebecca and Dementia. These publications fetishize lesbian sex, female abuse, female rape, putting women as dominants and submissives, while men are represented as dominant in sex Scenes. We understand that Rebecca's work does not try to be a guide to BDSM relations, but it certainly reproduces the notion that BDSM relations are abusive. By reproduction this notion through erotization, *Hot Moms at Play* reinforces the women's place as subordinated and passive towards men's sexual arousal.

REFERENCES

CALL, Lewis. *BDSM in American Science Fiction and Fantasy*. Palgrave Macmillan: London, 2013.

CHANCER, Lynn S. "From Pornography to Sadomasochism: Reconciling Feminist Differences." *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 571.1 (2000): 77-88.

EASTON, Dossie; HARDY, Janet W. *The New Bottoming Book*. Greenery Press: Emeryville, 2001.

GROESNTEEN, Thierry. *The System of Comics*. University Press of Mississippi: Jackson, 2007.

NICHELE, Paola da Cunha. *Chains and Whips Excite Me: a Discussion of BDSM Practices in Beauty's Kingdom*. 2018. Dissertação (Mestrado em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

REBECCA. *Hot Moms at Play 2*. Eros Comicx: Seattle, 2003.

REBECCA. *Hot Moms at Play 11*. Eros Comicx: Seattle, 2008.

RÉAGE, Pauline. *História de O. Ediouro*: Rio de Janeiro, 2005.

WEISS, Margot. *Techniques of Pleasure: BDSM and the Circuits of Sexuality*. Duke University Press: Durham, 2011.

HOMOEROTISMO E TRANSGRESSÃO EM JAMES BALDWIN

Luciene de Oliveira Dias

Paulo Rogério Bentes Bezerra

INTRODUÇÃO

Os romances *Just Above My Head* e *Another Country*, ambos de autoria do escritor afroamericano James Baldwin são duas obras literárias marcadas por uma sexualidade extrema, com seus personagens masculinos centrais envolvidos em relacionamentos homoeróticos, assim como interracialis. As cenas de sexo nas narrativas desses dois romances são extremamente ousadas, beirando o caráter libertino. O homoerotismo que está presente nesses dois romances não apenas tem essa forte carga sexual, mas é também plural. Os personagens masculinos de Baldwin, particularmente nessas duas obras, se envolvem com homens e mulheres, sem distinção e das mais variadas maneiras.

Para sustentar as discussões aqui propostas, vale a pergunta acerca do que seja, efetivamente, o homoerotismo. Antes de discorrermos sobre essa questão, consideremos primeiramente o que é erotismo. Para Octavio Paz (1994), o erotismo está enraizado no sexo e tem caráter subversivo, porque desconsidera classes e hierarquias. O erotismo seria uma socialização da sexualidade e que “em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo” (PAZ, 1994, p. 16). Além disso, o erotismo, segundo Paz (1994), é uma expressão da vontade humana que, por sua vez, tem variações e entre elas está o homoerotismo.

As narrativas de *Another Country* e *Just Above My Head* não circulam em torno de um drama, um mote central, mas nas vivências e

experiências de seus personagens, entre elas o racismo, o aborto, o estupro, conquistas e vitórias profissionais, tristezas e alegrias: vida, enfim. Contudo, uma das mais fortes características desses dois romances é o homoerotismo, que se faz presente nos casais masculinos negros, brancos e inter-raciais. Não há personagens homoeróticos femininos nessas obras de James Baldwin. Os personagens masculinos centrais têm uma sexualidade fluida, que transita entre homens e mulheres. Seus relacionamentos com homens são marcados por toda uma pluralidade. Eles se envolvem com outros homens de diferentes e variadas maneiras, sem que haja uma padronização, um modelo único de relacionamento. O homoerotismo, na concepção de Jurandir Freire Costa (1992), é um termo mais amplo do que a homossexualidade:

Assim, quando emprego a palavra *homoerotismo* refiro-me meramente à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico. Em outras palavras, o homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão homoerótica em quem quer que os possuísse. (COSTA, 1992, p. 22 - Grifo do autor)

Assim, o homoerotismo não está atrelado, como acontece com o termo homossexual, apenas a um tipo determinante, que é o homem que se apaixona e sente desejo sexual por indivíduos do mesmo sexo. Devemos ressaltar aqui que Costa (1992) discute apenas o homoerotismo do sexo masculino. Na percepção de Costa (1992), o homoerotismo agrega variações, diferenciações entre esses homens, inclusive os que se relacionam também com mulheres, não se restringindo a pessoas do mesmo sexo. Como afirma Costa (1995), o homoerotismo pode ser considerado também apenas como uma prática sexual entre dois homens, que não envolve amor. Ou seja, há homens

que apenas sentem desejo sexual por outros homens, mas que se apaixonam somente por mulheres.

James Baldwin pertenceu à geração dos *negritude writers*, termo usado para designar os escritores afroamericanos das décadas de 1940, 1950 e 1960. A literatura produzida por esses autores era calcada na heterossexualidade, não havendo, portanto, a menor possibilidade de que os personagens masculinos se envolvessem sexualmente ou amorosamente com outros homens. O grande representante desta literatura era o escritor Richard Wright, que escreveu, entre outras obras, o romance *Native Son*, publicado em 1940. A compreensão é a de que “diferença sexual não era algo que Richard Wright tivesse motivo para tratar de perto. Existia fora de sua natureza, fora da própria natureza. Estava ligada à perversidade” (CAMPBELL, 2000, p. 47). Dentro deste contexto, a literatura de James Baldwin, marcada por um homoerotismo de forte carga sexual tornava-se extremamente transgressora para os padrões dos *negritude writers*.

Antes que nos aprofundemos na discussão sobre o homoerotismo, a sexualidade exacerbada e a transgressão em *Another Country* e *Just Above My Head*, trataremos um resumo desses dois romances e uma breve biografia sobre James Baldwin, para situar o leitor. Faremos também, ao longo do texto, citações com trechos das narrativas que expressam as temáticas aqui problematizadas, para propiciar um melhor desenvolvimento deste artigo.

OS DOIS ROMANCES

A obra *Just Above My Head* conta a trajetória do cantor Arthur Montana, que forma uma banda gospel juntamente com seus amigos de infância Red, Peanut e Crunch, intitulada *The Trumpets of Zion*. A história de Arthur é narrada por seu irmão mais velho, Hall Montana, que o acompanha como uma espécie de assessor, nos compromissos da banda. Na obra, há também a forte presença da personagem Julia, amiga

de infância de Arthur e que faz parte desse círculo de amigos, mas que não participa da banda. Julia começa na história como uma pastora mirim e depois se torna modelo fotográfico. Todos nasceram e cresceram no Harlem, bairro da periferia de Nova York, habitado, em sua maioria, por pessoas negras. Os componentes da banda moram no Harlem, mas acabam viajando para outros estados e países, entre estes a França e o Canadá, para se apresentarem em seus shows. Em *Just Above My Head*, há a forte presença do homoerotismo através dos relacionamentos de Arthur com Jimmy, Guy e Crunch, que por sua vez também se envolve sexualmente com Julia.

O romance *Another Country* narra o cotidiano de um grupo de amigos novaiorquinos, nos bairros Harlem e Greenwich Village. Os personagens centrais são Rufus, um músico afro-americano que toca trompete nos clubes de jazz do Harlem; Vivaldo, um rapaz branco, vendedor em uma livraria, neto de imigrantes irlandeses, e que é o melhor amigo de Rufus; Ida, uma garçonete também afro-americana, que é irmã de Rufus e namorada de Vivaldo, que mais tarde se torna cantora de jazz; Leona, mulher, branca e sulista, que namora Rufus; Cass, mulher também branca, que vive um casamento problemático e abusivo com Richard, que é escritor; Eric, um jovem sulista branco, que vai para Nova York e depois se muda para Paris, onde se casa com Yves e que mais tarde retorna a Nova York, para atuar em uma peça de teatro. Esses personagens compõem um círculo de amigos, que se envolvem em relacionamentos interracialis e homoeróticos. Os casais interracialis são formados por Rufus e Leona, Vivaldo e Ida. Quanto ao homoerotismo, há relações diversas e também interracialis entre Vivaldo, Eric, Yves e Rufus. Eric, casado com o francês Yves, por quem é apaixonado, envolve-se sexualmente com Rufus, Vivaldo e também com a amiga Cass. Vivaldo, por sua vez, relaciona-se sexualmente com Eric e apaixonou-se por Rufus, mas não chega a se envolver com ele em termos amorosos ou sexuais.

O AUTOR

James Arthur Baldwin nasceu em 1924, no Harlem, bairro habitado em sua maior parte pela comunidade afroamericana, na cidade de Nova York. O escritor cresceu em um ambiente familiar conturbado e religioso, já que sua mãe abandonou o pai biológico de Baldwin quando ele ainda era criança, por este ser alcoólatra e viciado em drogas e depois se casou com um pastor. Este, por outro lado, abusava verbalmente de Baldwin, fato que ele inclusive cita em alguns de seus ensaios. Já na fase adulta, ele participou do movimento pelos direitos civis dos afroamericanos *Black Power*, ao lado de Malcolm X, Martin Luther King e Angela Davis. James Baldwin faleceu em 1 de dezembro de 1987.

O primeiro romance publicado por James Baldwin foi *Go Tell it on the Mountain*, de 1953, seguido pelo ensaio *Stranger in the Village*, também do mesmo ano. Depois veio sua primeira peça de teatro, *The Amem Corner*, publicada em 1954. A seguir, Baldwin publicou os romances *Giovanni's Room* (1956) e *Another Country* (1962); a peça de teatro *Blues for Mr. Charlie* (1964), o livro de contos *Going to Meet the Man* (1965); os romances *Tell me How Long the Train's Been Gone* (1968), *If Beale Street Could Talk* (1974) e *Just Above My Head* (1979). No ano de 1976, Baldwin optou pela literatura infantil e publicou o livro *Little Man, Little Man*. O escritor também publicou vários artigos e ensaios em jornais, principalmente novaiorquinos. Baldwin produziu, ainda, coletâneas de ensaios, entre elas *Notes of a Native Son* (1955), *Nobody knows My Name: More Notes of a Native Son* (1961), *The Fire Next Time* (1963), *No Name in The Street* (1972) e *The Devil Finds Work* (1976). Baldwin publicou suas últimas obras no ano de 1985, no caso *Jimmy's Blues*, seu primeiro e único livro de poemas e a coletânea de ensaios *The Price of The Ticket*.

HOMOEROTISMO, SEXUALIDADE EXACERBADA E TRANSGRESSÃO

O homoerotismo presente nos personagens masculinos de James Baldwin, em *Another Country* e *Just Above My Head*, é marcado pela pluralidade. Vivaldo, Rufus, Eric, Arthur e Crunch são homens homoeroticamente inclinados, pois vivenciam seus envolvimento com outros homens de maneiras diferentes, variadas. Vivaldo, Arthur e Crunch se apaixonam e sentem desejo sexual por homens, assim como por mulheres. Eric sente atração física por homens e mulheres, mas se apaixona apenas por homens. Rufus, por outro lado, tem tesão por homens e mulheres, mas sente amor somente por mulheres.

Contudo, o que há em comum nas narrativas de James Baldwin permeadas por homoerotismo é que as cenas de sexo entre esses personagens masculinos são extremamente fortes, carregadas de detalhes de seus corpos, de seus órgãos genitais. Esses momentos da narrativa também costumam ser imersos em um contexto amoroso:

Bom. Era o pau de Crunch, e então ele o chupou; com todo o amor que havia nele, e veio o momento em que sentiu aquele amor ganhando confiança e retribuição. Veio o momento em que ele sentiu Crunch passar de um medo confuso para o contentamento. Começou, então, um momento agradável, feliz. (BALDWIN, 2000, p. 211 - Tradução nossa)¹

O que James Baldwin faz nos trechos em que Arthur e Crunch transam é entrelaçar o amor e o sexo, de forma despudorada. Seu estilo

¹ Well. It was Crunch's cock, and so he sucked it; with all the love that was in him, and a moment came when he felt that love being trusted, and returned. A moment came when he felt Crunch pass from a kind of terrified bewilderment into joy. A friendly, a joyful moment began.

de escrita nessa passagem é embaralhado por uma atmosfera levemente romântica, em que ele fala do sentimento de amor e pela sexualidade exacerbada e vocabulário libertino, com o uso de palavras como “pau” e “chupou”. É relevante ressaltar que Arthur e Crunch se amam, são um casal de namorados, não se trata aqui de sexo casual, de frivolidade, mas do relacionamento amoroso e sexual entre dois homens. Ainda em *Just Above My Head*, a primeira relação sexual de Arthur com um homem se dá através do sexo oral e também é narrada de maneira nada sutil, envolvendo tesão e medo:

Ele tirou *seu* pau pra fora, e eu fiquei só encarando aquela coisa apontando para mim e cara, você sabe como nós fomos criados, eu não sabia para *quem* gritar, e aí ele colocou sua mão no *meu* pau, o meu pau pulou e eu não pude me mexer de jeito nenhum. Eu simplesmente fiquei parado lá, esperando, paralisado, e ele abriu minhas calças e o tirou pra fora, ele cresceu e eu nunca o tinha visto daquela maneira, era a primeira vez e então isso significava que eu deveria ser como aquele homem, e então ele ajoelhou e o colocou em sua boca. Eu achei que ele ia mordê-lo e arrancá-lo fora. (BALDWIN, 2000, p. 53 - Tradução nossa - Grifos do autor)²

Diferentemente da relação sexual entre Arthur e Crunch, dessa vez não há amor envolvido. O que ocorre nesta cena de sexo de Arthur com seu parceiro é simplesmente muito desejo e um misto de medo e

² He took out his cock, and I just stared at the thing pointing at me, and man, you know how we were raised, I did not know who to scream for, and then he put his hand on my cock, and my cock jumped and I couldn't move at all. I just stood there, waiting, paralyzed, and he opened my pants and took it out, and it got big and I had never seen it that way, it was the first time and so it meant that I must be just like this man, and then he knelt down and took it in his mouth. I thought he was going to bite it off.

ansiedade, pelo fato de se tratar da primeira experiência sexual de Arthur. Não há sutilezas nem romantismo aqui, apenas muito tesão.

A narrativa, tanto em *Just Above My Head* quanto em *Another Country*, é permeada pela nudez, principalmente dos personagens masculinos, o que é mais um indício de que essas obras de James Baldwin têm um forte apelo sexual. A literatura do escritor é bastante marcada pela corporeidade e esses homens exalam sexualidade:

O pensamento da opulência Oriental que perpassava Yves toda vez que ele entrava na banheira fazia Eric sorrir. Ele sorria, mas estava perturbado também. Quando ele colocou seu roupão de banho, seu corpo ardia menos pelo efeito da toalha e da água do banho do que pela imagem, abruptamente irresistível de Yves deitando de costas na banheira, assoviando, com um pano de esfregar em sua mão, um olhar pacífico e abstraído no rosto e seu sexo, brilhando e balançando na água como um peixe, cilíndrico e mole. (BALDWIN, 1993, p. 201-Tradução nossa)³

Neste trecho de *Another Country*, em que Eric observa com desejo o esposo Yves pelado na banheira, há mais uma vez a citação do pênis. Aliás, em ambos os romances, o falo é mencionado através de diversas palavras, como *cock*, *dick* e *sex*. Os corpos masculinos costumam ser descritos com uma sexualidade exacerbada, principalmente os dos homens negros. Em *Just Above My Head*, a

³ The thought of the Oriental opulence which overtook Yves each time he bathed caused Eric to smile. He smiled, but he was troubled too. And as he put on his bathrobe, his body tingled less from the effect of the towel and the water than from his image, abruptly overwhelming, of Yves leaning back in the bathtub, whistling, the washrag in his hand, a peaceful, abstracted look on his face and his sex gleaming and bobbing in the soapy water like a limp, cylindrical fish.

descrição do corpo de Crunch, em suas cenas de sexo com o namorado Arthur, é construída com todo um manancial de detalhes:

Crunch se virou, e Arthur, em uma espécie de terror sereno, observou enquanto o rosto, os olhos naquele rosto, e o pescoço, e o peito, e os mamilos no peito, e as costelas, e o umbigo longo e achatado, e a selva de pelos, que se enrolavam pra cima, vindos do grande, escuro, pesado sexo, balançando, se aproximava, e Crunch se enfiou embaixo das cobertas e tomou Arthur em seus braços. (BALDWIN, 2000, p. 207 - Tradução nossa)⁴

O corpo de Crunch é descrito quase que por completo. Há a menção, inclusive, dos pelos da virilha, de zonas erógenas, como os mamilos, e do pênis em si. O interessante é que Baldwin começa a descrição de cima, com o rosto, vai descendo pelo pescoço, peito, costelas, umbigo, até chegar mais embaixo, no pênis de Crunch, que é grande, escuro e pesado. Ou seja, são os olhos de Arthur que percorrem o corpo do amante passo a passo, de cima até em baixo, se deliciando com o que veem à medida que vão descendo. Essa forma de descrição, que é uma espécie de caminhar pelas partes corporais de um homem aguça a imaginação e o desejo do leitor, tornando o texto uma produção desejante, como diz Gilles Deleuze e Felix Guattari (2011). Na produção desejante, que por sua vez pode ser uma pessoa, um texto, enfim, tudo o que produz desejo, o que impera é a multiplicidade, os pedaços, as

⁴ Crunch turned, and Arthur, in a kind of peaceful terror, watched as the face, and the eyes in that face, and the neck and the chest, and the nipples on the chest, and the ribs and the long flat belly button and the jungle of hair spinning upward from the long, dark, heavy, swinging sex approached, and Crunch got under the covers, and took Arthur in his arms.

partes, que se destacam por si mesmas, de forma independente, que é o que Baldwin faz na descrição de Crunch.

Os relacionamentos dos personagens homoeróticos com as mulheres em ambas as obras são também permeados por uma forte carga sexual. Em *Another Country* esses relacionamentos são interracialiais e formados por dois casais: Leona e Rufus, que não permanecem juntos por muito tempo, devido à agressão física cometida por ele, que os afasta definitivamente; Vivaldo e Ida, cuja relação perdura até o final do romance. Assim como acontece nos casos homoeróticos, as relações sexuais entre Vivaldo e Ida são arrebatadoras, intensas:

Ele sentiu um tremor na barriga dela, bem embaixo dele, como se algo tivesse quebrado lá, e isso rolou com força para cima do corpo dela, parecendo dividir seus seios, como se ele tivesse partido ela por inteiro [...]. Ele começou a galopar nela, gemendo um pouco com prazer e, pela primeira vez, sentiu um pouco de frio na espinha, já que muito dele mesmo, por tanto tempo contido, agora tinha que ser derramado. Os gemidos dela se renderam a soluços e gritos. Vivaldo. Vivaldo. Vivaldo. Ela estava à beira de seu limite. Ele se segurou, se segurou, agarrando-se a ela assim como ela a ele, chamando seu nome, molhado, ansiando, rompendo, cegamente. O gozo começou a sair dele como um fraco pingar que precede o desastre nas minas. Ele sentiu seu rosto inteiro franzir, sentiu o vento em sua garganta, e chamou o nome dela de novo, enquanto todo o seu amor avançou, avançou, e se derramou dentro dela. (BALDWIN, 1993, p. 178 - Tradução nossa)⁵

⁵ He felt a tremor in her belly, just beneath him, as though something had broken there, and it rolled tremendously upward, seeming to divide her breasts, as though he had split her all her length [...] He began to gallop her, whinnying a little with delight, and,

O sexo que Vivaldo e Ida tem algo de selvagem em sua intensidade e força. Eles transam quase como animais, visto que Baldwin chega a usar o verbo galopar, o que remete a cavalos. A entrega ao parceiro se dá aos poucos, em um ato que vai crescendo e se intensificando, como se portas estivessem sendo abertas, com um prenúncio do clímax, até que este se concretiza. Gemidos evoluem para soluços e depois para gritos. Vivaldo segura o gozo para dar mais tempo de prazer a Ida. Esta transa, assim como todo o capítulo, é narrada sob a ótica de Vivaldo. Ainda que a linguagem seja forte, no sentido da sexualidade, percebe-se que ela é relativamente menos libertina do que nas cenas de sexo entre os homens. Mas, assim como acontece com os casais homoeróticos Arthur e Crunch, Eric e Yves, há a presença do amor na relação de Ida e Vivaldo. Aliás, é justamente a palavra amor que Baldwin usa no final da cena, para se referir ao gozo de Vivaldo.

Dessa maneira, o homoerotismo, a sexualidade exacerbada e a linguagem libertina nesses dois romances de James Baldwin, funcionam como uma transgressão dos padrões e normas não apenas da literatura dos *negritude writers*, mas também do cânone. Na obra de Thomas Mann, por exemplo, a sexualidade e o homoerotismo são manifestados com bastante sutileza e a linguagem é rebuscada. Para Georges Bataille, (2004), a transgressão é a ruptura, a ideia de ir mais longe, de exceder, de violação do interdito: “A interdição está aí para ser violada” (p. 98). Para falar sobre a transgressão, Bataille (2004) usa a imagem da

for the first time, became a little cold with fright, that so much of himself, so long damned up, must now come pouring out. Her moans gave away to sobs and cries. Vivaldo. Vivaldo. Vivaldo. She was over the edge. He hung, hung, clinging to her as she clung to him, calling her name, wet, itching, bursting, blind. It began to pour out of him like the small weak trickle that precedes disaster in the mines. He felt his whole face pucker, felt the wind in his throat, and called her name again, while all the love in him rushed down, rushed down, and poured itself into her.

crisálida, que limitada pelas paredes de seu casulo, precisa rompê-lo. É o que Baldwin faz com sua literatura, ao romper as barreiras do cânone. Além disso, o mundo literário de Baldwin não está relacionado à vida burguesa dos letrados, dos frequentadores de saraus, como o jovem Tazio, do romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann ou ainda Dorian Gray, personagem central da obra *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

Baldwin trata em sua literatura do cotidiano dos novaiorquinos marginalizados, por sua condição social, de raça, gênero e sexualidade. A linguagem usada pelos personagens periféricos de Baldwin em suas obras, ao contrário de ser rebuscada, é libertina, o que faz com que ele demarque seu território, trazendo para a literatura o discurso daqueles que a sociedade hegemônica quer afastar e silenciar. Para Michel Foucault (2001), o discurso de um autor não deve ser indiferente, comum, medíocre e sim algo marcado pela ruptura e pelo risco em seu recorte. “Na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (p. 275). Baldwin correu tanto risco com sua literatura negra e homoerótica que acabou sendo perseguido, tendo seu nome colocado na lista de pessoas investigadas pelo FBI por serem consideradas perigosas ao Estado, como mostra o filme *Eu Não Sou Seu Negro*, de 2017.

James Baldwin evitou cair na mediocridade, no lugar comum e flertava em seus romances com fatores que eram considerados uma ameaça à América branca, burguesa e conservadora, como o homoerotismo, as relações interracialis e a linguagem pornográfica. Aliás, pelo fato de ser um escritor negro, ele já era visto como um intruso por essa sociedade, que achava que a literatura era um território artístico pertencente aos brancos e procurava excluir e silenciar a literatura negra. A escritora Toni Morrison, que assim como Baldwin era afroamericana, denuncia esse silenciamento ao falar que o cânone literário americano excluiu os escritores afroamericanos: “Simplesmente parece que o cânone da Literatura Americana é “naturalmente” ou

“inevitavelmente” branco. De fato, os estudos mostram que é” (MORRISON, 1988, p. 139 - Tradução nossa - Grifos da autora)⁶. A escritora prossegue dizendo que as instituições literárias que definem e formalizam o que é o cânone são compostas por pessoas brancas.

Se o fato de ser negro, por si só já era motivo de exclusão do escritor no mercado literário e na sociedade estadunidense branca, isso é superdimensionado quando sabemos que, além de ser preto, Baldwin produziu uma literatura com forte teor homoerótico: “A ha, ele ouviu Rufus rir, *não toma cuidado não, seu filho da puta, que você vai levar um pau preto e duro*” (BALDWIN, 1993, p. 301 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁷. Este trecho consiste em uma das lembranças de Vivaldo acerca de sua convivência com seu melhor amigo, Rufus. A cena remete a toda uma historicidade de amizade entre os dois, permeada por intimidades, por uma constante tensão sexual entre eles, que é perceptível ao longo de toda a obra.

CONSIDERAÇÕES

Em suma, o homoerotismo, a sexualidade exacerbada e a linguagem libertina nos romances *Just Above My Head* e *Another Country*, de James Baldwin, estão inseridos em todo um contexto que remete à história de vida dos personagens, seus relacionamentos pessoais, suas vivências e experiências que, no caso dos homens, fogem das normas. Assim, o homoerotismo de Baldwin se entrelaça com as emoções, sensações e sentimentos, sejam estes de amizade e

⁶ It only seems that the canon of American Literature is “naturally” or “inevitably” white. In fact, it is studiously so.

⁷ A ha, he heard Rufus snicker, you don’t be careful, motherfucker, you going to get a black hard on.

companheirismo, de desejo carnal ou de um amor intenso, que transforma cada ato sexual dos personagens em algo arrebatador.

O que percebemos é que a literatura de James Baldwin não cai no conservadorismo e na mediocridade burguesa, porque existe em seus escritos uma contextualização social e política de enfrentamento e resistência, a expressão da realidade de toda uma coletividade, que é a das minorias, nas figuras dos pretos, dos pobres, das mulheres negras, dos homens que vivenciam o homoerotismo sem barreiras e quebram os costumes e padrões da sociedade heteronormativa. James Baldwin é a arte como transgressão.

REFERÊNCIAS

- BALDWIN, James. *Another Country*. Vintage Books. New York, 1993.
- BALDWIN, James. *Just Above My Head*. Dell Publishing. The Dial Press. New York, 2000.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.
- CAMPBELL, James. *À margem esquerda*. Tradução de Antônio Machado. -Rio de Janeiro: Record, 2000.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo* – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- COSTA, Jurandir Freire. *A Face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi-São Paulo: Editora 34, 2011.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: *Ditos e escritos III, Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.
- MORRISON, Toni. *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*. The Tanner Lectures on Human Values. Article delivered at the University of Michigan. October 7, 1988. Disponível em

{https://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/m/morrison90.pdf}. Acesso em 12/03/2020.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

A REVISTA *PLAYBOY* E A PORNOGRAFIA ENQUANTO DISPOSITIVOS PARA TRANSFORMAR MENINOS EM HOMENS

Jairo Barduni Filho

INTRODUÇÃO

São muitos os dispositivos que colaboram para a construção da masculinidade dominante ou heteronormativa, este capítulo pretende rememorar e refletir sobre um desses dispositivos, no caso, a leitura das pornografias de garotos (amigos, irmãos, vizinhos) especialmente nas décadas de 80 e 90. Embora imperante, não era só a TV que reinava nessa época, ao menos não o tempo todo. As revistas pornográficas e todo o submundo condenado pelas mentes moralistas também se faziam presentes no cotidiano dos garotos. É importante explicar que entendo dispositivo na perspectiva foucaultiana, para o qual dispositivo são técnicas, métodos de controle produzindo comportamento, modos de ser, efeitos de um poder sobre os indivíduos pelos mecanismos investidos neles.

A mais famosa delas foi a revista *Playboy*, de Hugh Hefner, uma revista que desde 1953 encarna o desejo masculino estampado em bancas de jornal, por vezes, escondida nos cantinhos de prateleiras, propositalmente camuflada da censura moral. Porém, ela infiltrava no lar sagrado, profanando, assim, aquele ambiente familiar, logo, esbarrando nas normas morais da sexualidade como pudor e casamento. Como aponta Foucault (2012), o domínio do corpo no século XVIII se deu por efeito do investimento do corpo pelo poder: a nudez e a exaltação do belo corpo conduzindo o desejo pelo próprio corpo, por

outro lado, como consequência, o prazer teve de lidar com o ônus das normas morais da sexualidade. Escondida ou não, a revista *Playboy* contextualizou um dos muitos modos de se vivenciar a pornografia e o erotismo masculino nas últimas décadas do século XX. Entendo a revista *Playboy* e outras do gênero como dispositivos de poder que estão no curso normal das lutas. Conforme Foucault (2012) diz:

O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contrafeito dessa ofensiva. Como é que o poder responde? Por meio de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos. (p. 236)

Logo, o que pretendo nesta escrita é mostrar essa faceta dispositivo/mecanismo que assegura um modo de ser sujeito, de ser homem, um objeto estratégico que ajuda na fabricação de um tipo de masculinidade.

MASCULINIDADE HEGEMÔNICA E SUA CONSTRUÇÃO POR MEIO DA LITERATURA PORNOGRÁFICA DOS ANOS 80 E 90.

Um dos conceitos mais conhecidos dos estudos das masculinidades é o de masculinidade hegemônica que se consubstancia no cotidiano como uma força adensada pelas instituições sociais (família, igreja, escola etc.). Aspectos como a feminilidade, o carinho, o sentimentalismo e a delicadeza estariam automaticamente minando o território dominante desse tipo de masculinidade, atrapalhando o caminho do “homem de verdade”.

Tem sido assim que a cultura da heteronormatividade colabora em julgar o que é prejudicial à imagem hegemônica masculina, principalmente de tudo que se aproxima ao universo do feminino e, consequentemente, da homossexualidade. Segundo Guash (2006, p. 79):

“La heterosexualidad es el resultado de aplicar los procesos de racionalización a la gestión social del deseo erótico”. O autor ainda argumenta que a heterossexualidade nasce junto com o advento de instituições como prisões, escola, fábrica, hospital, manicômio, quartel, que, claro, possuem como função racionalizar ou certificar a heterossexualidade como termo médico (GUASH, 2006).

Para Bourdieu (2016), a masculinidade que ele, no caso, chama de dominante também é construída, pois, para o autor, os homens são prisioneiros dessa representação dominante, portanto, homens são prisioneiros de um conjunto de oposições dentro/fora, alto/baixo, entrar/sair, duro/mole, reto/curvo, direita/esquerda, frente/atrás, polaridades que colocam o homem em ações e deslocamentos sempre em posição de comando, é isso que nos diferencia do sexo oposto, desse modo, segundo o autor:

Ser homem, no sentido de vir, implica um dever-ser, uma *virtus*, que se impõe sob a forma do “é evidente por si mesma”, sem discussão. Semelhante à nobreza, a honra - que se inscreveu no corpo sob forma de um conjunto de disposições aparentemente naturais, muitas vezes visíveis na maneira peculiar de se manter de pé, de apumar o corpo, de erguer a cabeça, de uma atitude, uma postura, às quais corresponde uma maneira de pensar e de agir, um *ethós*, uma crença etc - governa o homem de honra, independentemente de qualquer pressão externa. (p. 75)

Logo, a cultura da heteronormatividade tem por rotina evitar esse universo feminino em prol do aprender a ser macho. A masculinidade dominante heteronormativa é resultado de uma cultura viril, em que o modelo social e cultural de aprender a ser homem em relação às mulheres é exercido pelas instituições sociais com seus códigos que acabam conferindo à cultura masculina um status de naturalidade e normalidade em sua condição de domínio/comando enaltecendo o falo. A virilidade é um desses códigos, talvez, o mais

importante da construção machista, já que significa em sua manifestação mais violenta o matar ou morrer em nome da honra e da potência. A virilidade está atrelada com o corpo, com a divisão sexualizante de mundo, algo que põe o corpo como sendo o balizador da diferença entre os sexos e o transforma como lugar de moradia da virilidade e conseqüentemente, do machismo. De acordo com Bourdieu (2016)

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quididade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual - defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. - que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. Compreende-se que o falo, sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas de potência fecundante. (p. 25)

Assim, a virilidade além de significar este escopo bem delineado pelo sociólogo, também se faz presente no âmbito discursivo, ou seja, no âmbito político do se fazer notável, sobretudo, nas conversas com outros homens. É nas rodas de conversas com outros homens que a socialização da virilidade ocorre com mais sucesso. As proezas viris do narrador orgulhoso ao contar suas aventuras e conquistas amorosas, deflorações das donzelas, detalhamento da anatomia da fêmea possuída pelo garanhão ganham efeitos notórios de visibilidade. Essa socialização é da ordem funcional esperada para um macho.

A virilidade é da ordem do poder institucional que se encontra como substrato da aprendizagem masculina para alçar privilégios que são inerentes ao ser macho. Guash (2006) também aponta para esse processo de construção social:

La masculinidad es una forma de identidad social y personal que regula las relaciones con los demás y que se aprende en los

procesos de socialización. La masculinidad es un proceso social, emocional y subjetivo. Es social porque tiene que ver con algo que se adquiere. Las personas no nacen masculinas ni femininas, aprenden a serlo. Es emocional porque tiene que ver con cómo sienten las personas (aunque luego inviertan tiempo y energía en racionalizarlo). Y es subjetiva porque está condicionada por las experiencias personales. (p. 29-30)

A masculinidade, tal como conhecemos, é típica do ocidente. Trata-se de um conceito que é nosso, embora haja ritos e provas de virilidade em diversos lugares da terra, nenhum modelo foi tão propagado como o da virilidade ocidental na correspondência com a masculinidade heterossexual. E, se o fazer-se homem é mostrar sua virilidade aos pares masculinos, um bom exemplo desse ritual do fazer-se viril são as leituras coletivas de revistas pornográficas que levam a uma identidade viril avaliada e sancionada pelos colegas, ou, o simples fato de dizer que está lendo, mostrar que gosta desse tipo de revista ou carregar um exemplar na mochila já enaltecia essa identidade. Essas são lembranças que carrego da minha puberdade, amigos que se evidenciavam no grupo pelo apego a esse tipo de leitura.

Para os homens, a cultura visual e estética de uma literatura pornográfica masculina tornou-se o ápice do encontro com sua virilidade. Uma dessas literaturas famosas é a revista norteamericana de entretenimento erótico - *Playboy* de Hugh Hefner, um produto que o próprio não imaginava que iria se tornar um sucesso de público, podemos dizer que Hugh fundou em 1953 a pornografia de massa. Na década de 70 a revista *Playboy* teve sua circulação censurada e Roberto Civita conseguiu a aprovação para uma versão que ficou conhecida como: A revista do Homem, abreviada para Homem.

Imagem 1: As capas da revista “Playboy” brasileira (1975-2013) - Edição da revista Homem com a modelo Livia Mund



Fonte: UOL Entretenimento. Disponível em:
<https://entretenimento.uol.com.br/album/2013/06/07/as-capas-da-revista-playboy-brasileira-1975--2013.htm?mode=list&foto=450>

Apenas em 1977, com a marca do coelhinho e o afrouxamento do regime militar, a versão brasileira da revista *Playboy* passou a estampar as bancas tendo sido encerrada no ano de 2018 no Brasil. Assim como a revista se fez presente na minha adolescência, certamente que para milhões de outros homens ela se tornou parte da adolescência. A revista *Playboy*, bem como outras revistas do gênero, se tornou símbolo dos encontros furtivos entre garotos para folhear as páginas picantes nus e seminus, ler os contos eróticos, as cartas publicadas, os comerciais publicados, um ritual que congregou gerações do público masculino. Segundo Giddens (1993):

A pornografia pode ser encarada como a transformação do sexo em mercadoria, mas esta seria uma visão muito parcial. A atual explosão de material pornográfico, grande parte dele dirigido principalmente aos homens, e em sua maioria exclusivamente consumido por eles, assemelha-se muito na forma à prevalente concentração no sexo de baixa emoção e alta intensidade. (p. 134)

As páginas da pornografia heterossexual são efêmeras e servem para um instante de prazer, o caráter vicioso que esse tipo de conteúdo causa, segundo Giddens (1993), se deve à característica substitutiva, são muitas as capas, são muitas mulheres diferentes, uma para cada semana, para cada mês, para colecionar, para trocar, para exhibir, afinal, de certo modo, era preciso domar o apetite sexual masculino historicamente visto como sendo algo natural. A devoção, o olhar feminino da mulher estampada, os contos picantes mesclados entre as páginas de nus e seminus se tornam convidativos aos desejos da masculinidade. A estética é completada pelo prazer prometido pela capa, pela chamada em letras garrafais, ou, pelos atributos (bunda, peitos), causando risos, euforia, frisson e seriedade entre os garotos pelo efeito da estimulação.

A revista *Playboy* funcionou como um objeto que estimulava o ritual: ereção, masturbação e gozo entre garotos que pegavam a revista escondidos do pai ou tinham acesso à coleção do irmão, primo, vizinho, bem como, também ganhavam do próprio pai como um ato pedagógico de ensino do que um homem deve gostar, um ensinamento para aprender a ter prazer. Logo, um aprender a ser homem que servia para exibição do rebento para os demais homens adultos. Um ensinamento geracional que fortalecia laços entre pai e filho e garantia a transmissão da identidade masculina, um processo de subjetivação que é o modo como nos tornamos sujeitos, ou, no caso da masculinidade, como nos tornamos homens.

Uma das lembranças guardadas a qual me recordo, por exemplo, é a da *Playboy* colocada debaixo do colchão de um amigo pelo pai. Um ato dispositivo para garantir a identificação pela pornografia que ficava provisoriamente a salvo da censura das mulheres da casa, ou, do silêncio corroborando a atitude do pai em resguardar a heteronormatividade do rebento. Afinal, embora as revistas pornôns pudessem ser vistas como uma literatura vergonhosa, mundana na visão dos moralistas sexuais e defensores do casamento, paradoxalmente a sua compra e vício eram naturalizados como “coisas de homens”. De um modo muito

interessante, a pornografia invade o espaço doméstico e se aloja nos fundos das gavetas, entre colchões e estrados das camas e outros lugares tidos como secretos por pais e filhos. É o que Foucault (2012) aponta enquanto sendo um novo investimento, ao invés do controle-repressão do corpo, até meados do século XVIII, o que temos agora é o controle-estimulação do tipo: “Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeador!” (p. 236), e, podemos acrescentar: seja homem, viril, pegador, punheteiro, viciado em pornografia, invejado por outros homens por sua sexualidade voraz.

O local discreto era fundamental para a mecânica entre mão e pênis, inclusive, esse efeito de segredo e profanação servia ainda mais para o vício e a masturbação. Quando o banheiro de casa já não era mais seguro, quintais, becos, terrenos baldios, cantinhos escolares se tornavam lugares aptos para a leitura da revista. Naquela época, e ainda hoje, as traquinagens envolvendo pornografias e masturbações vivenciam uma mescla de estimulação, êxtase e vergonha.

Na pornografia, a palavra cria a coisa, assim, os enunciados, dizeres que acompanhavam as imagens sensuais também contribuíam com o frenesi entre os garotos, e, como aponta Hunt (1999): “por meio de seu efeito fisiológico, a leitura pornográfica transporta a lei da obra literária do mundo imaginário para o mundo real” (237). Ainda de acordo com a autora, a pornografia tem um efeito democrático, afinal, o seu acesso eleva o homem comum ao corpo de mulheres famosas, impossíveis de serem tocadas por gente do cotidiano, por isso, as revistas pornográficas se tornaram tão famosas entre os populares.

Assim, a literatura pornográfica como a *Playboy* se tornou o santuário, o refúgio do desejo erótico de muitos garotos, conforme Preciado (1999) diz, a revista se tornou a primeira pornotopia da era de comunicação de massa e, que a pornografia havia sido um material para promoção de práticas masturbatórias de soldados em tempos de guerra, embora, o que o próprio exército americano chamou de apoio estratégico as tropas. Contudo, paradoxalmente, as fotografias seminuas

consideradas pornográficas foram consideradas uma ameaça à reconstrução da família heterossexual em tempos de paz. Certo é que após a primeira edição da revista *Playboy*, que teve Marilyn Monroe como o primeiro corpo seminu da revista, esta se transformou em um verdadeiro fenômeno de massa. De acordo com Preciado (1999):

Lo que en Playboy era pornográfico no era la utilización de ciertas fotografías consideradas obscenas por las instancias gubernamentales de censura y vigilancia del decoro, sino el modo en que hacía irrumpir en la esfera pública aquello que hasta entonces había sido considerado privado. Lo pornográficamente moderno era la transformación de Marilyn en información visual mecánicamente reproducible capaz de suscitar afectos corporales. (p. 27)

A pornotopia, assim, parece co-habitar o conceito foucaultiano de heterotopias, que significa contralugar. O contralugar é aquele da inversão entre o espaço real do vivido, alguns exemplos desses lugares seriam: cemitérios, bordéis, saunas etc. Lugares que se contrapõem a casa, escola etc. Como aponta Hara (2012): “Cada um desses contralugares desempenha um papel no tecido social” (p. 46). Assim, as literaturas pornográficas funcionariam como objetos que levam o sujeito a esses contralugares invertidos, tantas vezes potencializando os desejos, mapeando a nudez erótica que seduz e serve para saciar o desejo dos garotos ávidos para se perderem nas curvas desses contralugares. Os contralugares desempenhariam uma função no tecido social, no caso, o de oferecer a ilusão, mentiras necessárias à vida, neste caso à vida masculina heterossexual. Tais ilusões, mentiras, permissões para vivenciar os desejos mais escondidos são possibilidades que esses espaços construídos potencializariam. As literaturas pornográficas são contralugares, como os navios, que segundo Foucault *apud* Hara (2012) são heterotopias por excelência, pois, bem como os contralugares oferecem asas para a imaginação. Segundo HARA (2012):

O navio como heterotopia não tem a ver com a produção da verdade racional, universal, científica, mas com a produção das verdades da fantasia e da imaginação. (p. 47)

Neste sentido, os cantinhos escolares, os quintais das casas, os banheiros seriam esses contralugares perfeitos para o deleite pornográfico que a pornografia proporciona, lugares clandestinos para se aventurar no mundo das pornotopias. Como aponta Schérer (2009): “os cantos não são lugares comuns” (p. 214). De fato, são lugares que permanecem na memória da criança/garoto em suas traquinagens pornográficas nesses territórios que são reterritorializados a todo o momento, além disso: tudo que diz respeito aos cantos toca as emoções e as paixões, deixando marcas nos nossos corpos; eles são, ao mesmo tempo, o território e o mapa de nossas primeiras e duradouras orientações (p. 214).

A vivência da puberdade nos cantinhos acompanhada da revista *Playboy* e outras similares produziu um tipo de experiência, que como diz Larrosa (2002, p. 68), “é sempre do singular, não do individual ou do particular, mas do singular. E o singular é precisamente aquilo do que não pode haver ciência, mas sim paixão”. As experiências se deram no limiar da travessia e perigo que pressupõe a abertura ao novo, limiar apontado por Larrosa (2002, p. 25): “tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo”. A travessia, no caso da relação entre garotos e pornografia, seria o passaporte para o mundo da masculinidade heteronormativa, uma travessia que envolve prazer e perigo de ser flagrado pela censura.

Assim, os contralugares dos anos 80 e 90, mas que não são exclusivos dessas décadas, foram e continuam sendo espaços de colocar a prova à virilidade de garotos, de testar o pecado aprendido nas literaturas pornográficas, experiências individuais ou coletivas com a revista, uma experiência íntima ou coletiva. Não importa se só ou

acompanhado, o cubículo, a revista e o garoto formavam o contralugar para deixar fluir a imaginação que desdobrava na masturbação e no sonho de ser o garanhão. Como aponta Hara (2012)

Quando o indivíduo, um povo ou uma civilização não tem mais para onde expandir a imaginação, um processo de implosão é detonado. Preso em si mesmo, encarcerado nos limites que se auto impôs, incapaz de deslocar-se, desviar-se, o homem invariavelmente se volta contra si esmo e passa a viver uma vida doentia. (p. 47)

As traquinagens pornográficas e eróticas masculinas são fato que corroboram com um enquadramento, uma expectativa de como ser homem, uma brincadeira que é muito séria para a cultura masculina heteronormativa, pois, esta contribui com a construção de uma identidade masculina, um verdadeiro incluir-se, um ritual/passaporte para o universo dos que nutrem prazer com o sexo oposto. Traquinagem e identidade masculina correm em complementaridade e, a mistura de prazer e competição faz fluir o que há de mais inventivo nas mentes dos garotos. No fundo, como diria a letra de Chico Buarque¹ com participação de Moreira da Silva: “Ai, que saudades que eu tenho... Duma travessura... Um futebol de rua ...Sair pulando muro...Olhando fechadura...E vendo mulher nua...Comendo fruta no pé... chupando picolé”.

Folhear revistas pornográficas, bem como espiar mulheres nuas pelo buraco da fechadura, frestas da janela ou porta são traquinagens de garotos que contribuem para a identificação pelo desejo sexual oposto e para reconhecimento e distinção dos órgãos sexuais. Como aponta Bourdieu (2012)

¹ Faixa: Doze anos CD Chico Buarque - O Malandro. Polygram

(...) a definição social dos órgãos sexuais, longe de ser um simples registro de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças. (p. 29)

Logo, podemos dizer também que uma das funcionalidades da pornografia é a de orientar pedagogicamente os garotos a como usar seu órgão sexual, performances sexuais aprendidas em pornografias que iam da revista *Playboy* até as mini revistinhas de bolso que serviam como manuais de historinhas picantes, fáceis de serem adquiridas em bancas de jornal e traziam a relação sexual em seu passo a passo didático. Em uma sociedade em que o afeto e o sentimento entre homens são vistos como algo suspeito, fazendo com que o garoto aprenda sobre sexo pelos seus próprios meios, a pornografia se incumbiu de substituir essa conversa de forma objetiva. Ler pornografias e mostrá-las aos amigos se tornou uma forma de dizer que a travessia do garoto para o homem estava acontecendo, pois, este garoto saberia, ao menos na teoria, sobre o sexo, além disso, as pornografias seriam como momentos de camaradagem e prazer entre garotos. Conforme aponta Guiddens (1993):

Durante o período vitoriano, a amizade masculina perdeu muito da qualidade de envolvimento mútuo que os camaradas mantinham um pelo outro. Os sentimentos de camaradagem masculina foram em grande parte relegados a atividades marginais, como o esporte ou outras atividades de lazer, ou ainda a participação na guerra. (p. 55)

E assim, a garotada se deliciava com a gostosona da vez que era rapidamente devorada na relação imaginação e posições homólogas de *entra/sai*, *dentro/fora*. Muitas das beldades que causavam frisson no cotidiano artístico iam parar nas capas da revista *Playboy* como: Sheila

Carvalho do grupo de axé É o Tchan, a atriz Claudia Ohana, a cantora Simony, os ícones: Feiticeira e Tiazinha, que literalmente incendiaram o imaginário masculino nos anos 90, isso sem contar com as apresentadoras de programas infantis: Mara Maravilha, Xuxa e algumas de suas paquitas, como Luciana Vendramini. No universo televisivo quem não se lembra da erótica Banheira do Gugu, atração que ficou eternizada na memória dos telespectadores em meados dos anos 90. Sob o grito de: “Valendo!” o apresentador Augusto Liberato, mais conhecido como Gugu, iniciava a competição que tinha Luiza Ambiel como uma das musas da banheira, de biquíni ela era responsável por impedir que os marmanjos pegassem os sabonetes atizando o desejo erótico de muitos filhos hoje pais e muitos pais hoje avôs.

Nas novelas e séries temos a ex-atriz pornô Cicciolina e sua atuação na novela Xica da Silva e a não menos famosa Emmanuelle, interpretada por Sylvia Kristel, um clássico do cine prive da emissora de televisão - Bandeirantes.

Imagem 2: Minha infância foi a melhor



Fonte: (Blog do Xandro) Disponível em:
http://blogdoxandro.blogspot.com/2019/01/blog-post_34.html

Assim como os índices de audiência se elevavam, as revistas também eram consumidas vorazmente, alavancando a construção da masculinidade heteronormativa dos anos 90, o produto de comunicação (programas eróticos e literaturas pornográficas) somados, continham um apelo especial que capturava e ensinava um tipo de masculinidade para muitos garotos, naturalizando o constituir-se homem e mais, fazendo-os acreditar no poder dominador do falo. Portanto, o que é possível compreender é que a *Playboy*, enquanto dispositivo de subjetivação, se constituiu num lugar de destaque no processo de construção para o garoto alçar uma masculinidade heteronormativa, tal produto cultural, somado aos estímulos eróticos advindos de programas televisivos nos anos 80 e 90, acionavam os desejos de vivenciar essa masculinidade, saciando a expectativa de pais, irmãos mais velhos, vizinhos e colegas.

O controle-estimulação implantou com sucesso o rótulo da virilidade que vinha com a comunhão entre identidade e masculinidade. Talvez, esta fórmula tenha validado a inclusão de muitos garotos no universo masculino, mas, construiu ao mesmo tempo uma masculinidade problema, confortável na objetividade e domínio das revistas pornográficas, mas destituído da intimidade e complexidade que as relações amorosas exigem. O predomínio do sexo sobre o amor, sobre o sentimento, sobre o carinho fez com que o olhar para a mulher enquanto objeto de consumo sexual imperasse no subconsciente. É por isso que cada vez mais os garotos de ontem, homens de hoje estejam sendo chamados a um processo de revisão e reconstrução de sua própria masculinidade. Essa revisão passa necessariamente pela compreensão do seu íntimo que, em palavras de Guiddens (1993): “A posição dos homens no domínio público foi alcançada à custa de sua exclusão da transformação da intimidade” (p. 79). Assim, cabe a cada homem reconhecer o seu quinhão de masculinidade problema e, também, a sociedade colaborar e apoiá-los nesse processo lento e por vezes difícil de visitar e reconstruir-se.

REFERÊNCIAS:

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. 3º ed. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 25º ed. São Paulo: Graal, 2012.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: amor, sexo e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.
- GUASH, Oscar. *Héroes, Científicos, Homossexuales y gays*. Los varones en perspectiva de género. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006.
- HARA, Tony. *Ensaio sobre a singularidade* – São Paulo: Intermeios; Londrina: Kan Editora, 2012.
- HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500- 1800*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo, 1999.
- LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução: João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, nº 19, p 20-28, Jan/Fev/Marc/Abr. 2002.
- PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Editorial Anagrama. S.A. 2010.
- SCHÉRER, Rene. *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2009 (Educação: Experiência e Sentido)

O EROTISMO EM IMAGEM: AS FIGURAÇÕES DO MASCULINO EM PEÇAS PUBLICITÁRIAS DA GRIFE DOLCE & GABBANA

João Paulo Silva Barbosa

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O sexo e a culinária exploram os campos sensoriais de um modo muito particular; os odores, as texturas, os sabores avizinham essas duas instâncias da vida social, promovendo, no âmbito da cultura popular, a aproximação semântica entre o corpo humano e a comida. Alimentos como cenoura, pepino, banana, além do valor nutricional, assumem também uma simbologia fálica; o verbo *comer* tem suas conotações estabelecidas tanto na área da Nutrição quanto da Sexualidade; bebidas e refeições afrodisíacas demonstram como a culinária e a sexualidade podem estar inter-relacionadas e a esse respeito Allende (2007, p. 207) disserta que:

Apetite e sexo são os grandes motores da história, preservam e propagam a espécie, provocam guerras e canções, influenciam religiões, lei e arte. Toda criação é um processo ininterrupto de digestão e fertilidade; tudo se reduz a organismos devorando uns aos outros, reproduzindo-se, morrendo, fertilizando a terra e renascendo transformados. Sangue, sêmen, suor, cinza, lágrimas e a incurável imaginação poética da humanidade buscando significado...

A interseção entre a mesa e a cama atesta que a refeição e a sexualidade extrapolam a necessidade básica de nutrição e reprodução, representando o homem em sua necessidade de subjetivar-se, de produzir sentidos que particularizam a existência e de demarcar posições sociais. A "incurável imaginação poética da humanidade buscando significado..."

conduziu os sujeitos às esferas da pornografia e do erotismo que, sob a metáfora culinária de Allende (2007, p. 73), apresentam-se como: "Pornografia é método sem imaginação; erotismo é inspiração sem método. (Erótico é usar uma pena; pornográfico é usar a galinha)".

Refletir sobre a pena, (des)considerando a galinha, nos coloca no limiar de uma questão emblemática: é possível esquadrinhar uma linha fronteira entre o erotismo e a pornografia? Ao nosso ver, as respostas a esta pergunta tendem a reproduzir juízos de valor, sobrepondo à discussão acadêmica uma percepção cultural. A pornografia e o erotismo são regimes estéticos de expressão da sexualidade e mais relevante do que uma diferença conceitual pode ser o impacto que exercem sobre os modos de pensar e viver a pluralidade sexual, em sua relação com os papéis sociais dos gêneros, num determinado contexto cultural.

O dispositivo sexual, nos termos de Foucault ([1976] 1988), alberga discursos sobre o sexo e direciona práticas sociais que, no contexto ocidental, instauraram uma vigilância sobre os corpos e regularam o sexo. Como instrumento político, esse dispositivo legitimou o poder e o controle de instituições (Medicina, Psiquiatria e a Justiça) sobre os sujeitos, entretanto, de acordo com o autor, práticas discursivas insubmissas afloraram no séc. XVIII e se intensificaram no XIX, contrariando a moral vitoriana altamente incrustada na sociedade europeia do período. Lins (2012), dedicando-se à investigação do comportamento sexual sob o viés da Sexologia, sublinha o peso da moral normativa do sexo em sociedades judaico-cristãs, reconhecendo, entretanto, a existência simultânea de uma diversidade de saberes sexuais marginalizados, estigmatizados e, ainda assim, altamente presentes na vida das pessoas.

A pornografia e o erotismo, preservadas as características conceituais e estilísticas, convivem neste cenário que reavalia constantemente o aceitável e o inaceitável, dando uma nova letra às manifestações da sexualidade. Consolidando-se no Brasil no período da ditadura militar, a pornografia impressa (revistas, livros) resistiu à censura (RIBEIRO; SOUZA, 2016) e, desde então, tem contribuído com a popularização da (semi)nudez, com o acolhimento de novos padrões

sexuais, com a expansão do mercado erótico etc., introduzindo novas perspectivas estéticas na moda, na publicidade, no cinema e em muitos outros domínios. Ademais, o aspecto erótico-pornográfico tem sido amplamente explorado em representações de masculinidade e feminilidade.

O presente trabalho investiga, a partir do regime estético erótico, as figurações do masculino em três peças publicitárias da grife italiana Dolce & Gabbana. As peças pertencem à campanha primavera/verão dos anos 2007 (FIGURAS 1 e 2) e 2009 (FIGURA 3). As referidas campanhas, ao lançarem itens de vestuário, projetaram também uma representação de masculinidade num determinado tempo/espaço social. Refletir sobre esse tema se faz relevante, uma vez que a masculinidade pode agasalhar múltiplos papéis sociais desempenhados por homens (cônjuge, namorado, pai, filho, rival, criminoso etc.). No que tange à criminalidade, Machado (2004) e Minayo (2005) advogam que, em muitas sociedades patriarcais, a masculinidade exacerbada tende a associar-se a delitos de violência contra a mulher, entre tantos outros homicídios.

Ao pesquisar o acervo da grife, selecionamos imagens da coleção de 2007 e 2009 porque percebemos uma representação específica de masculinidade em torno da qual traçamos a seguinte questão de pesquisa: o elemento erótico no discurso publicitário reproduz ou desconstrói padrões conservadores de masculinidade? O presente trabalho busca refletir sobre o impacto social das masculinidades representadas, visualmente, nas peças. Para tanto, é necessário identificar os padrões de masculinidade nas publicidades selecionadas; relacionar os elementos eróticos aos constructos do masculino; identificar os significados projetados pela campanha, demarcando possíveis efeitos sociais.

A produção de sentidos está intimamente ligada a questões sociais e a fatores culturais e é esse princípio da Semiótica Social (SS), nas bases de Hodge e Kress (1988), que direciona nossa investigação visual. A Gramática do *Design* Visual (GDV), de Kress e van Leeuwen ([1996] 2006), abordagem metodológica caudatária da SS, disponibiliza categorias de sintaxe visual. Como as imagens representam realidades sociais através de personagens em interação, adotaremos o *significado representacional* a

partir das categorias *estrutura narrativa de ação e reação* e *estrutura conceitual simbólica*. A análise imagética se apoiará em subsídios teóricos do discurso publicitário (SANTOS, 2013), do erotismo (AMITRANO, 2019; CHAGAS, 2013; RIBEIRO; SOUZA, 2016), da dominação masculina (BOURDIEU, 2012) e do estudo das masculinidades (CECCARELLI, 1998a, b; MACHADO, 2004; MINAYO, 2005; SILVA, 2006; CAIM; AZEVEDO JR., 2010).

Na primeira seção, abordamos o papel das masculinidades no discurso publicitário, no intuito de compreender os constructos do masculino como efeito de um imaginário erótico-cultural. Para desenvolver esta reflexão, recorreremos também a Foucault ([1984] 1998) e a Lins (2012). A seguir, desenvolvemos a análise e, paralelamente a esta etapa, apresentamos a síntese de alguns pontos teóricos da SS e da GDV. Por último, declinamos as considerações finais.

O EROTISMO NO DISCURSO PUBLICITÁRIO E AS FIGURAÇÕES DO MASCULINO

Assemelhado à "inspiração sem método" e à pena metafórica de Allende (2007), o erotismo, para Amitrano (2019), revela-se como uma possibilidade corpórea de manifestação do amor e talvez, por isso, Chagas (2013) sustente que o erótico sempre esteve atrelado à história humana. O corpo, sendo uma potência de sentidos, de sentimentos e de sexo, recebe projeções do imaginário cultural, tornando-se depositário de erotismo e, conseqüentemente, objeto de desejo, de contemplação e de conquista. As normas reguladoras que circunscrevem o corpo não coíbem totalmente os afetos considerados marginais/vulgares (LINS, 2012; AMITRANO, 2019), portanto, os elementos eróticos convivem num território dicotômico de (i)moralidade.

O alto consumo de pornografia no Brasil, aliado a fatores como a expansão da *internet*, alavancou a ampliação e a expressão do regime erótico (RIBEIRO; SOUZA, 2016). Antes restrito ao domínio artístico

(fotografia, pintura, literatura, cinema), o erotismo, hoje, integra um estilo de vida e de consumo (neste último caso, nos referimos especialmente à publicidade), basta considerar a popularidade de mídias digitais (canais de *youtube*, *instagram*, *blogs* etc.) direcionadas a tratar da sexualidade e do comportamento de modo geral. Ademais, qualquer usuário tem à mão instrumentos para performatizar o próprio corpo e o prazer, criando outras possibilidades de ressignificá-los socialmente.

Foucault (1998), tomando como exemplo a sociedade grega do período clássico, afirma que a aceitação/legitimação do prazer se submete a uma intensa elaboração cultural. Assim, a Erótica, um dos pilares da moral sexual grega, nutria-se da renúncia ao prazer, relacionando-se prioritariamente ao processo pedagógico e à estilização de vida do homem livre. No âmbito deste trabalho, a Erótica age como expressão cultural da sexualidade e, diferente dos moldes gregos, preconiza o prazer, contrariando por vezes a normatização sexual.

Ao relacionarmos o regime estético erótico e o discurso publicitário, acionamos a perspectiva de Santos (2013), argumentando que a lucratividade das vendas de um produto se mantém atrelada aos costumes sociais do consumidor. Assim, o discurso publicitário, entre suas numerosas funções, coloca a marca em contato com o público, veiculando ideologias e valores culturais, produzindo significados múltiplos. Conjecturamos, então, que a publicidade, investida de erotismo, pode representar de modo bastante peculiar as construções do masculino.

Os signos erotismo e masculinidade, à esteira da SS, são motivados pelos interesses dos sujeitos que podem relativizá-los de acordo com a sociedade, a cultura e a época. A perspectiva sociológica de Bourdieu (2012) afiança que a masculinidade, na tradição patriarcal, tem sido edificada em oposição ao feminino, propiciando a dominação de um gênero sobre o outro. Essa concepção tautológica de gênero, segundo Machado (2004) e Minayo (2005), incide de forma imperativa sobre a manifestação de violência. Machado (2004), partindo de bases antropológicas e orientada no pensamento psicanalista lacaniano, articula a masculinidade mediterrânea (conservadora) e o exercício da violência. Assim, muitos crimes sexuais

(estupro, assédio, agressões físicas e morais) são vistos como expressão natural da sexualidade do homem (sujeito ativo e portador da iniciativa) sobre a mulher (sujeito passivo, alvo de dominação), reforçando um imaginário erótico-cultural (virilidade, macheza) de que homens necessariamente predam mulheres.

Caim e Azevedo Junior (2010), ao investigarem as singularidades do masculino em peças publicitárias de Dolce & Gabbana, alegam que as masculinidades são feitas de vários ordenamentos e que a revisão de modelos identitários hegemônicos, como resultado de transformações do espaço político-social e da transitoriedade dos costumes, tem sido a responsável pela crise de identidade experienciada hodiernamente. Ceccarelli (1998a, b), pautado na literatura freudiana, agrega o pensamento de Caim e Azevedo Junior (2010), advogando que dentro da identidade masculina e feminina há inúmeras possibilidades de ser, de subjetivar-se e de representar-se. Para o autor, masculinidades e feminilidades são formas de identificação construídas singularmente pelos sujeitos, encontrando-se em constante elaboração, uma vez que a sociedade dispõe de variados suportes simbólicos para a construção das identidades.

Silva (2006), tributário do neopragmatismo linguístico, afiança que a crise da masculinidade se dá pelo fato de o homem contemporâneo não encontrar modelos identitários hegemônicos que possam descrever sua atual condição. Essa crise se mostra como um reflexo das transformações sociais iniciadas pelo movimento feminista na década de 1960, que promoveu uma flexibilização dos afetos e das identidades de gênero. Nesse mesmo cenário, houve acolhimento de masculinidades pouco convencionais (metrossexual, homens transexuais, *drag queens*, travestis) e o reconhecimento de outras subjetividades para os homens.

A orientação neopragmática, num posicionamento contra-hegemônico, considera o sujeito um efeito da linguagem, ou seja, uma subjetividade fluida construída discursivamente. Por fim, desconstruir o modelo normativo calcificado no patriarcalismo possibilita que outras subjetividades floresçam e contemplem o homem em sua complexidade, em suas inúmeras possibilidades de ser.

FIGURAÇÃO VISUAL DAS MASCULINIDADES EM PEÇAS PUBLICITÁRIAS DE DOLCE & GABBANA

O significado representacional, no âmbito da GDV, concentra-se no registro visual de porções de mundo, descrevendo estratos de realidades a partir de personagens/participantes (pessoas, objetos, lugares, eventos, cenas) inseridos em estruturas narrativas e/ou conceituais. A estrutura narrativa focaliza eventos móveis a partir de vetores (setas/linhas reais ou imaginárias) indicativos de movimento, direção e localização da imagem. A estrutura conceitual dedica-se a eventos estáticos, com ausência total ou parcial de vetores. Apesar da diferença estrutural, ambos os processos, como observaremos no desenvolvimento da análise, podem coincidir em alguns aspectos no que se refere à produção de sentidos textuais.

O processo narrativo de ação descreve e apresenta fenômenos da realidade material, sendo o Ator o participante de onde parte o vetor e a Meta o participante que o recebe. O processo de ação não transacional conta apenas com a presença do Ator, já o processo de ação transacional (unidirecional e bidirecional) dispõe de Ator e Meta.

O processo narrativo de reação se caracteriza pelo vetor produzido pela linha do olhar, sendo os participantes chamados de Reator (aquele que vê) e Fenômeno (aquele ou aquilo que é visto). O processo de reação não transacional apresenta apenas o Reator, enquanto o transacional contém o Reator e o Fenômeno.

O processo conceitual simbólico, por sua vez, toma a imagem como um todo, recorrendo a um valor substancial normalmente elaborado num sistema cultural específico. Os significados produzidos por essa categoria lidam com o simbolismo de algumas imagens e com o impacto que exercem sobre determinadas conjunturas. Como exemplo, podemos citar o valor de imagens religiosas para a manutenção da fé, a importância dos símbolos pátrios para exaltação do nacionalismo etc.

As imagens, assim como qualquer outro sistema semiótico, organizam-se em torno de uma sintaxe própria e o seu potencial de significação (*affordance*) faz com que comuniquem de maneira inigualável

as mensagens em determinados contextos de recepção. Dessa forma, o aspecto visual é imprescindível aos sentidos produzidos em publicidades e em demais gêneros textuais que se valem desse recurso semiótico. Diante dessas considerações, asseveramos que as imagens utilizadas no discurso publicitário da moda veiculam não apenas informações sobre o vestuário de uma coleção, como também manifestam ideologias que podem reproduzir ou desconstruir os pensares e fazeres sociais.

O ato de comunicação, chamado de semiose humana por Hodge e Kress (1988), leva em conta não apenas a direcionalidade da mensagem (o texto parte emissor para um receptor), mas, principalmente, os aspectos sociais e culturais envolvidos na cocriação de signos e na produção de significados. A partir desse pensamento, investigamos o *corpus*, três imagens extraídas de duas coleções primavera/verão da grife italiana Dolce e Gabbana, uma lançada em 2007 e outra em 2009. Cada peça publicitária compõe uma semiose específica, em outras palavras, a grife elaborou um enredo (mensagem contendo informações de moda, comportamento, beleza e erotismo) e o direcionou a diversificados receptores situados em diferentes realidades sociais. O discurso publicitário da moda, ao produzir as imagens, apropriou-se de fatores sociais e culturais, conforme descrevemos a seguir:



Figura. 1: Campanha primavera/verão 2007/
<https://media2.pl/reklama-pr>



Figura. 2: Campanha primavera/verão 2007 / Disponível em:
<https://www.eonline.com>



Figura. 3: Campanha primavera/verão 2009 / Disponível em:
<https://media2.pl/reklama-pr>

Nas imagens em tela, não há sobreposição de planos visuais; os personagens masculinos prosperam e protagonizam as cenas, já anunciando a posição de destaque que os homens costumam desfrutar em sociedades patriarcais. Conjecturamos que a superioridade do homem ainda é vista como ingrediente erótico de uma masculinidade tradicional que, por esse viés, é manifestada através da virilidade (força, rusticidade, poder, elegância aristocrática etc.). As três figuras comungam de um padrão erótico bastante conservador, a saber: na FIG. 1, todos os personagens representados (PR) encontram-se sem camisa e exibem, uniformemente, o mesmo porte físico

atlético; na FIG. 2, o dorso masculino ora despido, ora seminu revela músculos e vigor; na FIG. 3, os PR em trajas *black tie* encarnam a elegância de um estilo clássico.

O catálogo de 2007 se apropria do elemento erótico de uma maneira já bem difundida em nosso senso comum: (semi)nudez dorsal, exposição da musculatura, juventude dos modelos, corpos lisos e bronzeados, pele iluminada (principalmente na FIG. 2) e contato corporal. Já o de 2009, vale-se de um uso mais sutil do erotismo, apostando na singularidade de acessórios como terno e gravata borboleta.

Na FIG.1, o personagem central/protagonista é designado de Fenômeno, pois é alvo do olhar de todos os demais participantes (Reatores). Os Reatores estabelecem diferentes vínculos afetivos com o Fenômeno, uma vez que a estrutura narrativa de ação procede de maneira variável. Os Atores que se colocam em pé e atrás da Meta, através de uma ação transacional unidirecional, manifestam agressividade (punho fechado, braço em posição de "gravata"). Os dois Atores que estão à frente (à esquerda e à direita), por meio de uma ação transacional unidirecional, ao tocarem o braço e a perna da Meta, demonstram apoio. O protagonista e o personagem inclinado à esquerda, ao darem as mãos (ação transacional bidirecional), alternam o papel de Ator e Meta, externando solidariedade e fraternidade. A masculinidade em questão se concentra na amizade e no conflito entre homens; a violência tende a ser considerada uma característica imanente do masculino e sobre isso Bourdieu (2012, p. 64) afirma que: "A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma carga".

Na FIG.2, o personagem masculino projeta seu corpo e força sobre o feminino, numa simulação de dominação e abuso, ilustrando o antagonismo simbólico entre homens e mulheres citado por Machado (2004) e Bourdieu (2012). A ação transacional unidirecional estabelecida transparece o comportamento predatório do Ator, a impotência da Meta e a negligência dos Reatores, que apenas observam a dominação (Fenômeno) sem nenhuma intervenção, denotando consentimento ou indiferença ao

que transcorre. Sobre o constructo da masculinidade representado na figura, entendemos que

A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo. (BOURDIEU, 2012, p. 67)

Nesse caso em particular, detectamos um aspecto pejorativo da virilidade, visto que a exaltação do machismo, em muitos casos, está associada ao estupro e a outras formas de abusos cometidos contra mulheres na sociedade brasileira (MINAYO, 2005; MACHADO, 2004). Ademais, esse tipo de violência costuma ser banalizado e naturalizado na maior parte das sociedades patriarcais. No tocante a esse delito, o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, em parceria com o Datafolha Instituto de Pesquisas, divulgou que, no Brasil, mais de 4,6 milhões de mulheres sofreram algum tipo de agressão física em 2018, o que corresponde a uma média de 536 mulheres por hora. Como atesta Machado (2004), a masculinidade mediterrânea, historicamente, tem sido um espaço de privilégio social marcado por poder e violência.

Na FIG. 3, um dos personagens possui mais importância social que os demais. A ação transacional unidirecional expressa no ato de beijar a mão denota subserviência ante ao que o outro é ou ao poder que representa. Nesse sentido,

O ritual da submissão é o de fazer o outro “baixar a cabeça e os olhos”. Há aqui uma reapropriação dos valores e rituais da lógica relacional da “honra”, em que a “cabeça” também representa o lugar superior da ideia de pessoa, e que, portanto, fazê-la baixar ou bater-lhe na cabeça é o significado maior do ato de “envergonhar e desonrar”. (MACHADO, 2004, p. 55, aspas da autora)

Esse simulacro de poder também pode ser percebido nos vetores produzidos pela linha dos olhos. O olhar verticalizado (de cima para baixo)

demonstra a importância social, demarcando um *status quo* de superioridade e inferioridade, além de reforçar que

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. (BOURDIEU, 2012, p. 64)

O processo narrativo presente nas figuras analisadas fortalece a máxima "*homem com jeito de homem*" e assim temos concebido o universo masculino pelo viés da virilidade. Os constructos de masculinidade projetam, portanto, seus significados nas estruturas sociais, produzindo dicotomias (homem viril x homem não viril, homem x mulher, macho x afeminado etc.), perpetuando estereótipos e violência.

O erotismo, enquanto regime estético, fornece elementos a esses constructos e muitas vezes opera a favor do apagamento de outras formas de representar as masculinidades. A estrutura conceitual simbólica, em nossas referências culturais, lida com uma ideia cimentada de virilidade que é por nós assimilada, reproduzida e propagada. O processo conceitual, aliado ao narrativo, no âmbito da análise desenvolvida, cria um *habitus* de masculinidade singular que, nas palavras de Caim e Azevedo Jr. (2010), pode ser entendida como aquela que desconsidera outras formas de figurar a experiência masculina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição estrutural das imagens demonstra como os signos masculinidade e erotismo podem ser motivados por fatores sociais e culturais. As peças publicitárias de Dolce & Gabbana reproduzem um estereótipo de uma masculinidade encouraçada, cuja "construção hegemônica dos valores do masculino faz lembrar os padrões mediterrâneos da construção simbólica masculina, em torno do desafio da honra, do controle das mulheres e da disputa entre homens" (MACHADO, 2004, p. 47).

A estética erótica, nos limites deste capítulo, fortalece padrões conservadores de masculinidade, celebrando uma virilidade fundada na violência, na dominação sobre as mulheres, na relação de poderes baseada nas posições sociais. Os sentidos produzidos a partir da análise das peças reforçam que há uma expectativa cultural muito grande em torno da masculinidade viril, subalternizando mulheres e excluindo homens que aderem a outros modelos de identificação. Os constructos hegemônicos não impedem, contudo, o surgimento de novas identidades masculinas, tampouco podem bloquear o dismantelamento de antigos padrões sociais.

A crise e/ou o mal-estar identitário, tratada por Ceccarelli (1998a, b), Machado (2004), Silva (2006) e Caim e Azevedo Júnior (2010), nos assegura que as masculinidades e as feminilidades não possuem solo firme. O bem-estar social estaria associado ao acolhimento das diversas identidades, entendendo-as como categorias transitórias afetadas pelas transformações socioculturais, até porque cada momento histórico traz consigo novas sociabilidades.

A masculinidade, nutrida nas sociedades patriarcais, constringe a cidadania, anulando o direito não somente das mulheres, mas dos próprios homens que convivem com o mal-estar identitário. Problematizar o erotismo é uma forma de desconstruir a masculinidade e a feminilidade secular a fim de reinventar as relações humanas e afetivas. Acreditamos que a experiência do masculino e do feminino porta individualidades e igualá-las não é o caminho, o que não significa que homens e mulheres não possam e não devam ter igualdade política. A destradicionalização deve agir em respeito às diferenças sem sobrepujar os gêneros.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. *Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

AMITRANO, Georgia. Posições e disposições de um corpo: o erótico e o pornográfico na ótica feminina: práticas de submissão ou de resistência nos dispositivos de poder. *Voluntas — Revista Internacional de Filosofia*, Santa Maria, v. 10, n. 1, jan.-abr. 2019, p. 73-84.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAIM, Fábio; AZEVEDO JR., Aryovaldo de C. Dolce & Gabbana: semioses publicitárias das singularidades do masculino. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33, 2010, Caxias do Sul. *Anais... Caxias do Sul*: Intercom, 2010, p. 1-15.

CECCARELLI, Paulo Roberto. A construção da Masculinidade. *Percurso*, São Paulo, v.19, 1998a, p. 49-56.

CECCARELLI, Paulo Roberto. A Masculinidade e seus Avatares. *Catharsis*, São Paulo, ano IV, n. 19, mai.-jun. 1998b, p. 10-11.

CHAGAS, Renata Voss. A fotografia e o erotismo na fotografia de Terry Richardson. *Revista Temática*, v. 9, n. 6, jun. 2013, p. 1-16.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1976] 1988.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, [1984] 1998.

HODGE, Robert; KRESS, Gunther. *Social semiotics*. [s.l.]: Polity Press, 1988.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. *Reading images: the grammar of visual design*. 2. ed. London: Routledge, (1996) 2006.

LINS, Regina Navarro. *A cama na varanda: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012.

MACHADO, Lia Zanota. Masculinidades e violências: gêneros e mal-estar na sociedade contemporânea. In: *Masculinidades*. SCHPUN, Mônica Raisa (org.). São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004, p. 35-78.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Laços perigosos entre machismo e violência. *Ciência & Saúde Coletiva*, v.10, n.1, 2005, p. 18-34.

RIBEIRO, Anderson Francisco; SOUZA, Emerson da Cunha de. O lugar da pornografia na sociedade brasileira: as guerras públicas e o direito ao erótico (1964-1985). *História e Perspectivas*, Uberlândia, v. 29, n. 55, jul.-dez. 2016, p. 373-400.

SANTOS, Tarcyanie Cajueiro. Publicidade e consumo responsável. *Galaxia*, n. 26, dez. 2013, p. 201-2013.

SILVA, Sergio Gomes da. A crise da masculinidade: uma crítica à identidade de gênero e à literatura masculinista. *Psicologia: Ciência e Profissão*. Brasília, v. 26, n. 1, mar. 2006, p.118-131.

VISÍVEL E INVISÍVEL: A VITIMIZAÇÃO DE MULHERES NO BRASIL. Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Datafolha Instituto de Pesquisa. *Relatório*. 2. ed. São Paulo, 2018.

SOBRE OS AUTORES E AUTORAS

Ayanne Larissa Almeida de Souza

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5437867936739184>

E-mail: ayannealmeidasouza03@gmail.com

Doutoranda em Literatura e Estudos Culturais, dentro da linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Possui Mestrado em Literatura e Estudos Culturais pelo mesmo programa. Graduada em História e em Filosofia. Atualmente é graduanda em Letras - Língua Vernácula. Especialização em Literatura Portuguesa, com pesquisa que versa sobre a produção literária de Antero de Quental. Especialização em Literatura Brasileira com trabalho que gira em torno da obra de Augusto dos Anjos. Na área de Filosofia, possui interesse nas áreas de Fenomenologia, Ontologia/Metafísica e Epistemologia, bem como na filosofia e na literatura existencialistas. Interessa-se pelo pensamento sofisticado. Atualmente participa de pesquisas na área de Filosofia Oriental, com ênfase na filosofia budista de Nagarjuna, bem como no pensamento chinês. Em História, interessa-se pelas discussões acerca da História antiga (Grécia e Roma) e Medieval que envolvam temáticas ligadas à sociedade e à política, ao imaginário, à filosofia, à literatura e à religião, à cultura e às questões de gênero. Na Literatura, possui interesses em Teoria e Crítica literárias, hermenêutica literária, literatura comparada e nas interfaces da literatura com a filosofia e a história. Interessa-se ainda pelas temáticas da Ecologia Profunda, Ciências políticas e teatro. Atualmente faz parte dos grupos de pesquisa Literatura, estudos culturais e socioambientais da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Mulheres na filosofia e na literatura (UEPB), Hermenêutica em diálogo com a filosofia e a teologia (UEPB), Literatura portuguesa (UESPI) e Cenáculo: fluxos e afluxos da geração de 70 (UEL-PR), bem como participa do grupo de estudos Litterasofia (UEPB). Possui artigos e capítulos de livro publicados nas áreas de Filosofia, Literatura e História.

Camila Machado Reis

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8590042016514496>

E-mail: camilabhz@gmail.com

Bacharel em Linguística e Psicologia, bolsista de mestrado CNPq, aluna do Programa de Pós Graduação em Literatura - Estudos Clássicos da UFMG (orientadora Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet).

Cláudio Márcio do Carmo

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3999334958306911>

E-mail: claudius@ufsj.edu.br

Graduado em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (1999), mestre em Linguística (2001) e doutor em Linguística Aplicada (2005), ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais. É Professor Associado da Universidade Federal de São João del-Rei, atuando na graduação e no Programa de Mestrado em Letras. cursou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), sob a supervisão do Prof. Dr. Kabengele Munanga (2011-2012) e no Instituto de Estudos Latino-Americanos e Caribenhos da Universidade da Geórgia (2017-2018), sob a supervisão do Prof. Dr. Richard Gordon. É pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em Teoria e Análise Linguística e Linguística Aplicada, trabalhando principalmente com os seguintes temas: cultura e produção de sentido, Linguística Sistemico-Funcional (e suas expansões), Linguística de Corpus, Semiótica Social, Multimodalidade, Análise (Crítica) do Discurso e estudos lexicais. Tem especial interesse na análise de discursos de/sobre minorias e grupos vulneráveis, questão étnico-racial e questão religiosa. Atualmente, o foco das pesquisas centra-se, sobretudo, na produção, distribuição e consumo do discurso de ódio na mídia (CNPq) e, por outro lado, no Ensino de Português para estrangeiros, numa perspectiva dos (multi)letramentos e para uma pedagogia da diversidade.

Fernanda Martins Cardoso

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2030840223603245>.

E-mail: lirafmc@gmail.com

Mestranda Bolsista do CNPq no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), subárea de Literatura

Brasileira. Licenciada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO). Na graduação, atuou como bolsista em diversas áreas e projetos como PIBID, entre 2013 e 2015 e PIBIC/CNPq, entre 2016 e 2018, momento em que pesquisou relações entre as poéticas de Ana Cristina César e Alejandra Pizarnik. Depois integrou o Projeto de Cultura "Criação audiovisual e diversidade: narrativas de si e do outro" através do qual participou da produção dos curtas "qual imagem" e "esguicho". Por fim, em 2019 foi bolsista no Projeto de Extensão "Fórum Mulher UNIRIO", em consonância ao "Fórum Mulher UFRJ", e pesquisadora voluntária vinculada ao projeto de pesquisa da Profª Drª Masé Lemos, "Poesia e prosa, crise e saídas: Algumas questões poéticas modernas e contemporâneas" onde desenvolveu uma pesquisa sobre poesia erótica, escrita de mulheres e interlocuções entre as poesias portuguesa e brasileira, com a qual recebeu Menção Honrosa na 18ª Jornada de Iniciação Científica da UNIRIO.

Jairo Barduni Filho

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5537841844305197>

E-mail: jairobardunifilho@gmail.com

Professor da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Doutor em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF. Doutorado Sanduíche na Universidade de Barcelona (UB) Espanha. Mestre em Extensão Rural pela Universidade Federal de Viçosa/MG. Graduado em Pedagogia pela Universidade Federal de Viçosa/MG. Líder do grupo de pesquisa: Gênero e Política: Debates Contemporâneos em Educação. Interesses de pesquisa: Estudos Foucaultianos; Masculinidades; Gênero e Sexualidades; Cotidiano Escolar, Didática e Formação docente.

João Batista Martins de Moraes

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0793414979560435>.

E-mail: johnny.martins@gmail.com

Licenciado em Letras (língua portuguesa e língua inglesa) pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Possui mestrado em Teoria da Literatura pela mesma instituição (2007). Doutor em Letras pela UFPB (2014). Foi professor de

língua inglesa na Faculdade de Ciências Humanas de Olinda (FACHO/PE) nos cursos de Letras e Turismo e professor substituto de Língua e Literatura Inglesa na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) no curso de Letras. Tradutor e revisor, tem experiência na área de Letras com foco no ensino de língua e literatura inglesa. Publicou ensaios e artigos de teoria e crítica literária. Professor adjunto na Universidade Federal Rural de Pernambuco, campus Garanhuns - UAG/UFRPE. Atualmente trabalhando com os seguintes temas: literatura inglesa, tradução, epistolografia, erotismo na literatura e narratologia.

João Paulo Silva Barbosa

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1345123212584391>

E-mail: jjsig@hotmail.com

Possui graduação em Letras pela Universidade Presidente Antônio Carlos (2005). Especialização em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2007). Mestrado em Letras (Teoria Literária e Crítica da Cultura) pela Universidade Federal de São João del-Rei (2016). Tem experiência como professor efetivo de Língua Portuguesa, Ensino Fundamental, pela rede municipal de Ressaquinha / MG. Tem, também, experiência como Secretário Municipal de Educação no município de Ressaquinha / MG.

Luciene de Oliveira Dias

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7270892768281076>

E-mail: luciene_dias@ufg.br

Doutora em Antropologia Social pelo Departamento de Antropologia (DAN) da Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Ciências do Ambiente pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Especialista em Cultural Studies pela University of Arkansas (EUA). Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, conforme Portaria UFG 0330/31.01.2020. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, linha de Pesquisa

Mídia e Cultura. Coordenadora do Pindoba - Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença. Trabalha com pesquisas sobre relações étnico-raciais, de gênero e de sexualidades, em interface com os estudos de Comunicação, Performances Culturais e Antropologia, com foco na construção do respeito às diferenças.

Paola da Cunha Nichele

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7940789627897054>

E-mail: paolanichele3@gmail.com

Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Inglês - Estudos Linguísticos e Literários, mestre em Linguística e Literatura PPGI - UFSC (2018), com foco em gênero, sexualidade, e BDSM. Possui graduação em Letras - Inglês (bacharelado e licenciatura) na mesma instituição (2015). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Erótica e estudos de gênero.

Paulo Rogério Bentes Bezerra

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6611349266442189>

E-mail: paulobentes917@gmail.com

Paulo Rogério Bentes Bezerra é graduado em Letras-Português e Inglês (Bacharelado e Licenciatura), pela Universidade Federal de Goiás e Mestre em Performances Culturais, pela mesma instituição. Possui também especialização em Métodos e Técnicas de Ensino, pela Universidade Salgado de Oliveira. Dedicar-se aos Estudos Queer e também às Literaturas Americana e Afro-americana, sendo que nesta última desenvolveu pesquisa de Mestrado sobre a obra do escritor James Baldwin. Atua também na docência de Português e Inglês. Foi professor substituto de Inglês no Instituto Federal de Goiás, por um ano. Atualmente é doutorando em Performances Culturais, na Faculdade de Ciências Sociais, na Universidade Federal de Goiás.

Renato Muchiuti Aranha

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4308780661021503>

E-mail: remuchiuti@gmail.com

Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Inglês na Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em História com ênfase no Tempo Presente pela

Universidade do Estado de Santa Catarina, preocupado com discussões de migração e identidade principalmente. Também mestre em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal de Santa Catarina com foco dos estudos nas literaturas, iniciando a caminhada nas discussões acerca de HQs e do Gótico.

Yls Rabelo Câmara

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

E-mail: yls.camara@uece.br

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

literaturas, atuando tanto em um curso livre de idiomas de sua propriedade como em diversos cursos livres de idiomas no Brasil e na Espanha, assim como em faculdades cearenses (graduação e pós-graduação) e piauiense (pós-graduação), nas modalidades presencial e semi presencial. Tem experiência na editoração de revistas científicas, tendo sido Secretária Executiva da Revista Educação & Formação (B1 em Educação - Qualis Capes 2016-2019), do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Ceará, como uma das atribuições de sua bolsa PNPd. Atualmente é co-editora da Revista do GEPPELE, especializada em língua e literatura espanholas e revisora de diversos periódicos em suas áreas de atuação. Vem desenvolvendo pesquisas diversas com ênfase no empoderamento feminino, na arte da cura através do elemento feminino (rezadeiras), na sabedoria popular sertaneja dos Profetas da Chuva quixadaenses, além de dedicar-se ao estudo dos costumes, literaturas, mitologias e folclores dos povos de fala portuguesa, inglesa e espanhola. Para além disso, é a líder do Grupo de Estudos FILHAS DE AVALON, que acolhe alunos da comunidade ueceana e outras do mundo universitário quixadaense e que trata especificamente do estudo da Literatura Produzida por Mulheres - tanto brasileiras como estrangeiras - e centraliza seu diferencial na produção acadêmica dos participantes.

SOBRE O ORGANIZADOR

Raimundo Expedito dos Santos Sousa

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

E-mail: raimundo_sousa@terra.com.br

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



EDITORA
**BORDÔ
GRENA**