



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

REGIONAL CATALÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE

Michelle Gomes Soares

**O EROTISMO DESENTRANHADO DA VOZ FEMININA: A
Transgressão do Silêncio em *Muito prazer* e *O prazer é todo meu***

CATALÃO – GO

2019

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Michelle Gomes Soares

Título do trabalho: O Erolismo Desentranhado da voz feminina: A transgressão do silêncio em *Muito Prazer* e *O Prazer é Todo Meu*.


3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 23/09/19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

Michelle Gomes Soares

**O EROTISMO DESENTRANHADO DA VOZ FEMININA: A
Transgressão do Silêncio em *Muito prazer* e *O prazer é todo meu***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás Regional Catalão como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges

CATALÃO-GO

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Gomes Soares, Michelle

O erotismo desentranhado da voz feminina [manuscrito] / Michelle Gomes Soares. - 2019.

XLI, 41 f.

Orientador: Prof. Dr. Luciana Borges.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2019. Anexos.

1. Mulher. 2. Erotismo. 3. Patriarcalismo. I. Borges, Luciana, orient. II. Título.

CDU 82



ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 117/2015

Às dezesseis horas do dia vinte e seis de agosto de dois mil e dezenove, no Laboratório de Pesquisas em Análise do Discurso, Fonética e Fonologia, bloco E, Sala 01, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem – Mestrado e Doutorado, composta pelos docentes: Profa. Dra. Luciana Borges – [Orientadora], da Universidade Federal de Goiás – UFV/RC; Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, da Universidade Federal de Goiás – UFV/RC; Profa. Dra. Nismária Alves David, da Universidade Estadual de Goiás – UEG/Campus Pires do Rio; para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “O EROTISMO DESENTRANHADO DA VOZ FEMININA: A Transgressão do Silêncio em *Muito prazer* e *O prazer é todo meu*”, de autoria da mestranda **Michelle Gomes Soares**, matrícula 2017101095. Iniciando os trabalhos, a Presidente da sessão apresentou a Banca e a candidata ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra à mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, a Presidente concedeu a palavra às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação discente e a arguição das examinadoras aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata: Aprovada, estando Apta a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela discente. Regional Catalão, UFV, aos vinte e seis dias do mês de agosto de dois mil e dezenove. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Banca Examinadora:

Parecer:

Luciana Borges
Profa. Dra. Luciana Borges – UFV/RC (Orientadora)

Aprovada Reprovada

F. Bellizzi
Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro – UFV/RC

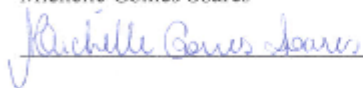
Aprovada Reprovada

N. David
Profa. Dra. Nismária Alves David – UEG/Campus Pires do Rio

Aprovada Reprovada

Discente:

Michelle Gomes Soares



Observações (se for o caso):

Visto:

Coordenação do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

É muito mais difícil destruir o impalpável do que o real.

Virgínia Woolf

AGRADECIMENTOS

A Deus...

A minha mãe, Noêmia, sem ela eu não teria motivação para esta pesquisa.

Ao meu esposo, Edvaldo, por todo o apoio, cumplicidade, e toda a compreensão quando eu não podia estar presente.

Ao meu filho, que, em função do amor incondicional que sinto por ele, me motivou a buscar novos ideais.

Agradeço também a todos os meus professores, que me acompanharam até aqui, em especial, à minha orientadora, Prof.^a Dra. Luciana Borges, pelo apoio que me tem dado e pelo carinho que dedicou à orientação desta Dissertação. Um muito obrigada.

Ao meu tio Jailson, que sempre me motivou e auxiliou.

À Universidade Federal de Goiás que viabilizou e tornou possível a realização deste Mestrado.

À CAPES, que me possibilitou maior dedicação à pesquisa, por meio da concessão da bolsa.

Aos meus familiares, agradeço por todo amor e carinho.

À banca de defesa, pela atenção e dedicação.

RESUMO

É constante a luta das mulheres por um espaço igualitário na sociedade. Os padrões e normas pelos quais somos regidas ainda determinam o comportamento e a posição das mulheres no meio em que estão inseridas, e, conseqüentemente, colaboram com a resistência do preconceito. Na literatura a situação não é diferente, principalmente, se tratarmos de temas que, até dias atuais, são considerados como assuntos masculinos. O erotismo trata de uma temática que ainda conserva muitos tabus e incertezas, gerando um prejulgamento em torno dos textos que o envolvem. As dificuldades encontradas na abordagem de textos de cunho erótico tornam-se maiores quando esses são produzidos por mulheres. Foi na percepção da escassez de publicação e divulgação de textos eróticos de autoria feminina que surgiu o interesse em estudar as antologias organizadas por Márcia Denser: *Muito prazer* (1980) e *O prazer é todo meu* (1984), que reúnem contos eróticos de autoras renomadas, as quais escreveram em um contexto sociocultural marcado pelo patriarcalismo. Nas antologias encontramos o erotismo representado por diferentes perspectivas, apontando para a multiplicidade de possibilidades na abordagem do erótico produzido e representado por mulheres. Temos mulheres que, por intermédio da literatura erótica de autoria feminina, ganharam voz e passaram a contestar o lugar da mulher no “mundo” e na “cama”. A presente pesquisa analisa contos dessas coletâneas, e estabelece um diálogo entre as obras e seu contexto histórico e social imediato. A fundamentação teórica será baseada nas concepções de Guacira Louro (1997), Georges Bataille (1987), Michel Foucault (1994), Octávio Paz (1994), entre outros.

Palavras-chave: Mulher. Erotismo. Patriarcalismo.

ABSTRACT

The struggle of women for an egalitarian space in society is constant. The standards and norms by which we are governed still determine the behavior and position of women in the environment in which they operate and consequently contribute to the resistance of prejudice. In the literature, the situation is no different, especially if we are dealing with themes that until today are considered as male subjects. Eroticism is a theme that still involves many taboos and uncertainties, generating a prejudgment around the texts that surround it. The difficulties encountered in approaching erotic texts become greater when women produce these. It was in the perception of the scarcity of publication and dissemination of erotic texts of female authorship that arose the interest in studying the anthologies organized by Marcia Denser: *Pleasure* (1980) and *Pleasure is all mine* (1984) that bring together erotic tales of renowned authors and who wrote in a socio-cultural context marked by patriarchy. In the anthologies, we find the eroticism represented by different perspectives, pointing to the multiplicity of possibilities in the approach of the erotic produced and represented by women. We have women, who through the erotic literature of female authorship, gained voice and began to contest the place of women in the "world" and "bed". This research analyzes tales of these collections and establishes an intertextual dialogue between the works and their immediate historical and social context. The theoretical foundation will be based on the conceptions of: Guacira Louro (1997), Georges Bataille (1987), Michel Foucault (1994), and Octávio Paz (1994) among others.

Keywords: Woman. Eroticism. Patriarchy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - A (DES)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER	
1.1 Entre os estereótipos na construção do “masculino” e do “feminino” à dominação masculina.....	14
1.2 A cultura patriarcal.....	21
1.3 A divisão do trabalho e a biologia como fatores de dominação.....	24
1.4 As lutas e conquistas femininas.....	27
1.5 A sexualidade feminina.....	32
CAPÍTULO II – OS CONTOS E A VOZ FEMININA	
2.1 As mulheres na literatura erótica.....	38
2.2 Mulheres que resistiram ao tempo.....	42
2.3 Márcia Denser.....	49
2.4 Os contos e a representação feminina.....	50
CAPÍTULO III- A IDENTIDADE FEMININA NO ESPAÇO ERÓTICO LITERÁRIO	
3.1 Eros, o Deus do amor.....	85
3.2 A mulher madura em “Mulher sentada na areia”	91
3.3 A mulher lésbica em “A mulher de ouro”	97
3.4 A mulher vestida de homem em “Cenas de sexo explícito”	101
3.5 A mulher casada em “A chave na fechadura”	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	112
ANEXOS	115
ANEXO A- Mulher sentada na areia	
ANEXO B- A mulher de ouro	
ANEXO C- Cenas de sexo explícito	
ANEXO D- A chave na fechadura	

Introdução

Na tentativa de expor, de maneira mais peculiar, o desejo pela satisfação sexual das mulheres que se viam presas a padrões impostos pela estrutura da sociedade do início do século XX, autoras como Gilka Machado, Cassandra Rios, Olga Savary, Hilda Hilst, Márcia Denser, entre outras, desbravaram a literatura erótica brasileira. Começaram a explicitar, em suas obras literárias, a necessidade feminina do prazer, além de relatar, de maneira cristalina, os anseios sexuais mais íntimos das mulheres.

Foi na década de 1980, período fortemente marcado por padrões patriarcais, que Márcia Denser reuniu contos eróticos de autoria feminina e publicou *Muito Prazer* (1982). A obra traz uma coletânea de contos eróticos com diferentes temáticas que descrevem os desejos sexuais femininos. Após o sucesso da primeira antologia, foi lançada a segunda, intitulada *O Prazer é todo meu* (1984). Esta trouxe um número maior de contos e autoras.

Na apresentação de *Muito Prazer*, Márcia Denser relata sua intenção de reunir contos eróticos de autoria feminina em uma obra “... uma vez que, até bem pouco tempo, o tema sexo parecia ser de exclusividade masculina.” (DENSER, 1982, p. 5). A autora evidencia, dessa forma, a preocupação com a escassez e a falta de circulação de obras eróticas de autoria feminina, ao mesmo tempo em que justifica a necessidade e a importância de sua coletânea. Ao longo da apresentação, faz apontamentos sobre o desejo e a sexualidade feminina, bem como questiona tais representações. E conclui afirmando que inaugura uma nova fase na literatura. “E esta seleta é uma confirmação. Porque as coisas estão mudando. É com prazer que posso afirmar isso. Muito Prazer.” (DENSER, 1982, p. 5). Márcia Denser comprova, com o sucesso da primeira antologia, a afirmação feita por ela, na apresentação da obra, de que as mulheres, aos poucos, vêm conquistando espaço, e é com muito prazer que a publicação da segunda coletânea tornou-se possível.

Em *O Prazer é todo meu*, o leitor é convidado, por meio dos textos introdutórios das orelhas, a mergulhar no universo erótico feminino e, com isso, ter acesso a uma leitura agradável, prazerosa e livre de culpa. Na apresentação desta segunda seleta, Márcia Denser nomeia como parede de vidro as imposições patriarcais que dificultam o despertar da sexualidade feminina, afirmando que essa parede foi ao chão com os avanços científicos e descobertas genéticas, no entanto “... é como se ainda estivesse lá, temerosos que somos de ultrapassar esses limites assombrados pela impalpável muralha do hábito, do preconceito, dos valores que já não mais acreditamos.” (DENSER, 1984, p. 5). E conclui o texto de apresentação

dizendo “... já não faz sentido dizer ‘estamos resistindo’ quando somos (sempre fomos) irresistíveis. Em todos os sentidos. Porque o prazer também é nosso.” (DENSER, 1984, p. 5).

O trocadilho feito com a palavra “resistir”, que associa a resistência feminina à irresistibilidade dos encantos femininos, também se repete na escolha do título das seletas, quando é possível a ambiguidade em “muito prazer” e “o prazer é todo meu”, considerando que o prazer, em ambos os casos, pode ser tanto por parte dos leitores, que podem se deleitar das obras, como das mulheres que se libertam nessas narrativas, criando e ampliando um novo espaço para a mulher na literatura, e, conseqüentemente, no mundo, o de se autodescrever erótica enquanto é erotizada.

Márcia Denser reuniu, nas duas seletas, autoras renomadas da literatura, como Nélide Piñon, Marina Colasanti, Lygia Fagundes Telles, entre outras, para que juntas pudessem apresentar um erotismo transformador, quebrando as barreiras do interdito e ampliando o espaço feminino na literatura como um todo, e, principalmente, na literatura erótica.

Atualmente, as mulheres conseguem falar sobre sexo e relatar seus anseios mais íntimos com um pouco mais de liberdade, devido também, à interferência dessas autoras, que não tiveram medo de lutar para defenderem o direito ao gozo feminino. Essas mulheres demonstraram coragem e não desistiram diante dos obstáculos impostos pela sociedade regida por padrões patriarcais.

Após conhecer a luta de algumas autoras brasileiras do erotismo, com as quais foi possível entrelaçar as experiências e reconhecer as imposições patriarcais estabelecidas em casa, por uma família conservadora e carregada de preconceitos, surgiu a motivação para desenvolver a presente pesquisa.

No entanto, as obras de algumas dessas autoras do erotismo feminino, encontram-se desconhecidas ou mesmo esquecidas pelos leitores. Logo este trabalho justifica-se pelo interesse em colaborar com a divulgação dessas obras e, assim, proporcionar, a um número maior de pessoas, o prazer da literatura erótica por meio das perspectivas femininas. E também pretende contribuir com o processo de reconhecimento identitário de muitas mulheres, tendo em vista que este estudo poderá ainda ser utilizado como fonte para futuras pesquisas.

Diante do exposto, e após considerar esse primeiro contato com a literatura de autoria feminina como o impulso que alavancou o interesse pelos estudos de gênero, a escolha do tema erótico foi vista como uma forma de transgressão e descoberta femininas

A hipótese levantada é de que os critérios utilizados na organização das antologias em estudo foram estabelecidos de forma a contribuir para a aceitação da mulher como autora de contos eróticos, e, assim, garantir um novo espaço para a mulher que se inicia na literatura.

Afinal, falar de sexo sempre constituiu uma árdua tarefa, e, sendo executada por uma mulher, torna-se uma forma de resistência aos preconceitos que regem o patriarcalismo, pois, como afirma Foucault, “quem assume essa linguagem coloca-se, até certo ponto à margem do poder”. (FOUCAULT, 1994, p. 12).

Sendo assim, a reflexão em torno das escritoras que registraram, em forma literária, seus anseios pela emancipação das mulheres parece ser um modo de reformular uma disposição social, confirmando o ideal de Antônio Candido (1988), que percebeu a literatura como uma necessidade básica para a constituição da cidadania dos indivíduos, considerando sua ausência como uma violação aos direitos humanos e equiparando-a com as necessidades básicas para a sobrevivência humana, relacionando sua característica humanizadora à construção da identidade cultural de uma sociedade. Nesse sentido, acrescenta-se a este trabalho um papel importante, que é a contribuição na constituição dos direitos femininos.

Dessa forma, a presente dissertação será organizada em três capítulos. No primeiro, intitulado “A (des)construção da imagem da mulher,” trataremos de como a reprodução da cultura patriarcal colabora para o fortalecimento das bases que reforçam os fundamentos das relações de poder entre os gêneros, na qual homens e mulheres ocupam posições extremas definidas pelas diferenças, e como estas geram preconceito e estabelecem uma posição de submissão à mulher por se tratar do outro, do oposto ao masculino. Esse processo de formação da cultura patriarcal, bem como os mecanismos que a mantêm, terão como suporte teórico: Simone Beauvoir (1980), Guacira Louro (1997), Zuleika Alambert (2004), Losandro Tedeschi (2009), Pierre Bourdieu (2014), entre outros.

Ainda, neste mesmo capítulo, abordaremos conceitos sobre a sexualidade feminina, dialogando, principalmente, com Michel Foucault (1994) e Thomas Laqueur (2001), conceitos do erotismo com Jesus Durigan (1986), Georges Bataille (1987) e Octávio Paz (1994), até chegarmos à mulher na literatura erótica, em discussão com Angélica Soares (1999), Luciana Borges (2013), entre outros. E, finalmente, enfocaremos o movimento feminista brasileiro, com suas lutas e conquistas em debate, principalmente, com as proposições de Constância Lima Duarte (2003).

No segundo capítulo, intitulado “O desvelamento feminino em *Muito Prazer* e o *Prazer é Todo Meu*”, faremos considerações sobre as autoras que compõem as seletas e sobre Márcia Denser, sua organizadora. Abordaremos o processo de construção da identidade feminina a partir dos perfis das mulheres representadas nos contos.

Por fim, no terceiro capítulo, “A identidade feminina no espaço erótico literário”, iniciaremos as análises dos contos embasadas nas teorias apresentadas. Diante da diversidade de contos presentes nas duas antologias: *Muito Prazer* e *O Prazer é Todo Meu*, fez-se necessário um método para selecionar os contos para uma análise mais detalhada. Considerando o objetivo das antologias em narrar o erotismo feminino, optamos por selecionar os contos de acordo com as multifaces femininas apresentadas nos contos das duas seletas. Dessa forma os contos selecionados foram: “Mulher sentada na areia” (Renata Pallotini), “A mulher de ouro” (Myriam Campello), “Cenas de sexo explícito” (Myriam Campello) e “A chave na fechadura” (Cecília Prada).

CAPÍTULO 1 - A (DES)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER

Ao longo da história humana, as mulheres travaram uma luta constante pelo seu reconhecimento social, e se opõem, cada vez mais, aos estereótipos das relações de poder estabelecidas entre os sexos. Os estereótipos que regem essa relação de poder, nada mais são que comportamentos estabelecidos por uma ordem social e cultural, que determina padrões rígidos de conduta a serem cumpridos de acordo com o gênero ao qual cada indivíduo se identifica.

Para Losandro Tedeschi (2009, p. 38), “Uma das raízes da desigualdade de gênero está na educação informal, onde os pais empregam técnicas diretas e indiretas para tornar as filhas ‘femininas’ e os filhos ‘masculinos’”. Logo as crianças aprendem a julgar comportamentos que são impostos como errôneos, e aprendem ainda a reproduzir valores que enfraquecem os objetivos de igualdade de gêneros, colaborando com a permanência da cultura androcêntrica, que insiste em colocar o homem no centro da representação coletiva, podendo ele representar a totalidade, e, inclusive as mulheres.

1.1 Entre os estereótipos na construção do “masculino” e do “feminino” e a dominação masculina.

As crianças, ainda quando pequenas, têm as cores rosa e azul como determinantes para os gêneros feminino e masculino respectivamente, e são induzidas a terem comportamentos que as caracterizam como meninas e meninos, e que sustentam inclusive proibições e liberações de acordo com cada gênero. São construções as quais todos já ouvimos: “meninos não choram”, “meninas não jogam futebol”, entre muitas outras, que são estruturadas com base nas diferenças entre os gêneros, formando uma socialização sexuada:

Essa socialização passa a ser reforçada na escola, bem como através dos meios de comunicação (cinema, jornais, revistas). Uma vez que homens e mulheres são educados de forma diferente, em consonância com o que a sociedade define como “identidade feminina” e “identidade masculina”, homens e mulheres passam a agir, pensar, comportar-se, falar, discutir e enfrentar problemas de forma também diferente. (TEDESCHI, 2009, p. 38)

Tais representações, idealizadas no discurso social, e que estão diretamente ligadas à construção identitária dos indivíduos, contribuem com o domínio do sexo masculino, formando

dogmas e gerando uma cultura que alimenta a condição de inferioridade e submissão das mulheres.

Aprendemos a cultivar e a propagar valores que desfavorecem a condição feminina, desde muito cedo, ainda que, algumas vezes, de maneira inconsciente. Prova disso foi uma pesquisa realizada em 2010 pela professora Constantina Xavier Filha, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e publicada em 2011, em forma de dossiê, na revista *Estudos Feministas* de Florianópolis, na qual, entre outros propósitos, a pesquisadora pretendia investigar as representações de gênero na idealização de príncipes e princesas. Afinal, crescemos ouvindo histórias de príncipes e princesas que têm padrões e comportamentos estabelecidos pela diferença entre os gêneros.

Para o desenvolvimento da pesquisa realizada com um grupo de crianças e adolescentes (entre 10 e 15 anos) de uma escola pública de Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul, os participantes deveriam descrever, por desenho, texto escrito e oralidade, o que consideravam características de príncipe e princesa. Dentre as atribuições para princesa:

As comuns (de meninos e meninas) indicavam que a princesa seria feliz, vaidosa, linda, bonita, simpática, legal, alegre; que adoraria animais e gostaria de ter um príncipe encantado. Os meninos também afirmaram que as princesas têm amigos/as; são sorridentes e gostam de boneca, vestido e calça. As meninas, por sua vez, falaram de inúmeras outras condutas desejáveis para a princesa, tais como asseio, doçura, discrição, delicadeza, inteligência, fofura, meiguice, amabilidade; e algumas competências, como gostar de cozinhar, ser prendada, ser divertida, gostar da cor rosa, não ser gulosa e ficar à espera do príncipe encantado. (XAVIER FILHA, 2011, p. 594).

O que percebemos é essa idealização de que as princesas são frágeis e dóceis, transmitida em forma de valores, e que “são condizentes com o que se espera das condutas femininas ensinadas social e culturalmente” (XAVIER FILHA, 2011, p. 594). Tais assertivas reforçam a afirmação de que somos induzidos a crer em construções de valores determinadas pela idealização de gênero, pois, desde pequenos, crescemos crendo e propagando tais idealizações. Estas culminam na disseminação de preconceitos, que induzem a uma falsa construção da imagem feminina: a da fêmea fragilizada e submissa aos desejos masculinos, e, conseqüentemente, marginalizada.

As raízes mantenedoras dos preconceitos que marginalizam as mulheres foram implantadas de maneira a serem reproduzidas como verdades absolutas, e passaram a ser naturalizadas, sem uma prévia avaliação dos efeitos negativos que viriam a produzir a longo prazo na sociedade. Dessa forma, as mulheres reproduzem os comportamentos que as

condenam à desigualdade, de maneira, muitas vezes, inconsciente, e induzidas pelo posicionamento que a sociedade as estimula a ter com relação às outras mulheres, gerando inclusive a competitividade entre elas.

Essa competição intrasexual feminina é produto da supervalorização do gênero masculino, que é estimulada desde a infância, e também observado na pesquisa de Xavier Filha (2011), quando os príncipes são caracterizados pelas meninas como “como alguém forte, charmoso, batalhador, destemido, desbravador, corajoso, inteligente, alegre, que gosta da família e dos animais” (XAVIER FILHA, 2011, p. 599). Já, para os meninos, “os príncipes gostam de jogar bola e procuram o equilíbrio em ser vaidosos” (XAVIER FILHA, 2011, p. 599).

Essas representações apontam para a idealização da potencialidade e força que garante a supremacia masculina, tanto que os meninos, ao categorizarem o príncipe, temem apontar características que o defina como vaidoso. “Talvez a afirmação de que o príncipe pudesse ser muito vaidoso poderia macular a imagem de másculo, construída como ideal de masculinidade” (XAVIER FILHA, 2011, p. 599), transformando também os meninos em vítimas desse sistema gênero-normativo.

Lucila Barbalho Nascimento, destaca em seu artigo “A desconstrução da história androcêntrica e o empoderamento das mulheres”, publicado nos *Anais online* do XXIX Simpósio Nacional de História da UNB, Brasília em 2017, a versatilidade do gênero masculino em representar a totalidade, enquanto que o feminino tem o uso restringido.

o homem tem o benefício de representar o ser humano, quando este engloba todos os gêneros. Os seres humanos podem ser chamados de “os homens”, mesmo sabendo-se que há mulheres no conjunto. Ele representa ele mesmo, e também ele e ela simultaneamente. Em uma metáfora biológica, é como se o “ele” fosse o gene dominante, enquanto o “ela” é apenas uma fração secundária de sua espécie. Nunca se chama o ser humano de “a mulher”. Ela só pode representar ela mesma, nunca ele e ela juntos. É como um gene recessivo. (NASCIMENTO, 2017, p. 5)

O uso do masculino genérico na linguagem, podendo representar as mulheres, e não possibilitando a ação contrária, ou seja, não atribuindo às mulheres esse poder de generalização representativa, deixa evidente o poder da centralização masculina. Os homens tornam-se o centro, e, conseqüentemente, a designação do feminino torna-se restritivo, uma vez que as mulheres só podem representar elas mesmas.

Os fatores que colaboraram para essa superioridade masculina, em sobreposição à desvalorização do feminino, possuem a mesma base solidificadora, a idealização social, que é imposta e transmitida em forma de uma cultura, que é regida pela dominação masculina. “Além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens” (BEAUVOIR, 1980. p. 15).

Um importante fator é que, muitas mulheres, ao acreditarem no poder de dominação masculina, transmitem aos seus filhos, ainda que involuntariamente, uma falsa educação pautada nos aspectos diferenciais entre os gêneros masculino e feminino, e acabam colaborando com o fortalecimento dos elos da corrente que garante a desigualdade entre os sexos. É interessante ressaltar, neste momento, a fala de Bourdieu (2014), em que é destacada essa reprodução, pela parte dominada, dos valores que lhes são impostos, e que, ao mesmo tempo, os mantêm na condição de dominados:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidades com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. (BOURDIEU, 2014, p. 22)

A dominação do sexo masculino foi e ainda é reafirmada à medida que, cada vez mais, mulheres aceitam e reproduzem, ainda que inconscientemente, a inferiorização feminina fundamentada em diferentes crenças, sustentadas por mitos, como os da criação, que consideravam os homens como seres superiores e portadores do saber, enquanto as mulheres, pela ordem natural das coisas, seriam consideradas inferiores. Para Simone de Beauvoir (1980, p. 181), “Todos os mitos da criação exprimem essa convicção preciosa do macho”, colocando-os numa posição privilegiada, a apontar como exemplo:

a lenda do Gênese que, através do cristianismo, se perpetuou na civilização ocidental. Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada com uma substância diferente, nem como o mesmo barro que serviu para moldar Adão: ela foi tirada do flanco do primeiro macho. Seu nascimento não foi autônomo; Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorado em paga: destinou-a ao homem. (BEAUVOIR, 1980, p. 181)

É possível perceber, no mito da criação genesíaca, a idealização da mulher como ser inferior, que foi criado a partir do homem e em benefício deste. É reafirmada e sustentada, à

luz desse mito, a condição de desigualdade imposta às mulheres, tratada aqui, como atributo constitutivo de uma cultura de desvalorização do feminino, elaborada desde a infância, e sustentada por um discurso ideológico com bases sólidas e de difícil desconstrução.

Cabe ainda citar o mito de Lilith, que, segundo os estudos realizados por Roberto Sicuteri (1985), teve sua origem nas tradições orais rabínicas, antecedendo as narrativas bíblicas, e foi perdido ou removido “durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja”. (SICUTERI, 1985, p.12).

De acordo com esse mito, Lilith foi a primeira companheira de Adão, que, após abandoná-lo, foi substituída por Eva. Nessa narrativa, a primeira mulher (Lilith) foi criada do pó, diferente de Eva, que surgiu a partir do homem. No entanto, o pó que originou a mulher era sujo e impuro, sustentando a ideologia da natureza de inferioridade feminina. “Deus então criou Lilith, a primeira mulher, assim como havia criado Adão, mas usando fezes e imundície ao invés de pó puro” (GRAVES, 1977, p.28 apud SICUTERI, 1985, p.15).

Lilith, assim como Eva, foi criada para ser subserviente a Adão, cumprindo todas as obrigações que a lógica patriarcal atribui à mulher. No entanto, Lilith não se submete a ser inferior a Adão, inclusive, no momento da cópula, recusa-se a permanecer por baixo dele, rebelando-se contra o marido e quebrando a paz entre eles:

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural — a mulher por baixo e o homem por cima Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: «__ por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?” Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio ou perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: “__Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual”. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar a igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente sob ele, suportar o seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. (SICUTERI, 1985, p.19).

A inconformidade de Lilith com a submissão, alegando também ter sido gerada do pó, e não aceitar ser dominada por Adão, fez com que ela abandonasse o marido e partisse em direção ao Mar Vermelho. Nessa ocasião, seu criador lhe dá ordem para que volte, pois deve obediência ao marido, e deve agradá-lo. “‘O desejo da mulher é para o marido. Volta para ele’. Lilith não responde com a obediência mas com a recusa: ‘Eu não quero mais ter nada a ver com meu

marido.” Lilith ao contrário de Eva, opõe-se à dominação masculina, desobedece o próprio criador e acaba sendo punida:

Então Jeová Deus manda em direção ao Mar Vermelho uma formação de Anjos. Eles alcançam Lilith: acham-na nas charnecas desertas do Mar Árabe, onde a tradição popular hebraica diz que as águas chamam, atraindo como imã, todos os demônios e espíritos malvados. Lilith se transforma: não é mais a companheira de Adão. É o demônio manifesto, está rodeada por todas as criaturas perversas saídas das trevas. Está num lugar maldito, onde se produzem espinhos e abrolhos. (Gên. III, 18 apud SICUTERI, 1985, p. 21)

Após ser punida, Lilith foi substituída por Eva, que, a princípio, era o modelo ideal de companheira para Adão, mas que, posteriormente, com o intuito de ressaltar a fraqueza e persuasão feminina, sustentadas pelo patriarcado, cometeu o pecado da tentação e induziu Adão à mesma conduta. Lilith foi transformada em um demônio para evidenciar a natureza da mulher que não é servil ao homem. Esta é vista como um perigo, que deve ser temido e aniquilado. Enquanto Eva, ainda que submissa, também reflete o perigo, sua desobediência tornou-se a causa do sofrimento humano, segundo as narrativas bíblicas.

Podemos, ainda, associar essa transformação de Lilith em uma criatura obscura e perversa à sua sexualidade explícita, ao ser descrita como uma criatura “cheia de saliva” e “sangue”. Elementos que, em concordância com Sicuteri (1985), dissimulam a visão da mulher sensual, ao cruzarem a ambivalência entre o grotesco e o erótico. “No princípio a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela...” (COMMENTO ALLA GENESI, p.142 apud SICUTERI, 1985, p.14).

O sentimento de repulsa despertado em Adão é uma espécie de censura ao erotismo feminino, o que, posteriormente, causa-lhe desorientação, caracterizando as mulheres como nocivas à ordem social, uma vez que os homens não têm controle dos seus instintos. Logo a mulher torna-se o símbolo do pecado, e Lilith uma metáfora das mulheres. “No momento em que foi criada a mulher foi criado também Satã com ela. Este demônio também é mulher. Aquela que perturbou a noite toda o sono de Adão”. (COMMENTO ALLA GENESI, p.137 apud SICUTERI, 1985, p.15).

Dessa forma, a representação da mulher no mito de Lilith, sensual e independente, seguida da associação desta figura às trevas, aponta para um padrão feminino não desejável aos olhos do patriarcado. A restrição à sexualidade de Lilith expandiu o ideal da mulher assexuada e

focada na função reprodutiva, extraindo da mulher o direito ao prazer sexual. Os psicólogos Antônio Maspoli de Araújo Gomes¹ e Vanessa Ponstinnicoff de Almeida² afirmam que:

Lilith representa então o ápice da repressão dos aspectos obscuros e negativos da personalidade da mulher na cultura patriarcal do ocidente e do oriente. A repressão da sexualidade de Lilith soterrou também sua agressividade, sua criatividade e sua espiritualidade. As conseqüências da repressão da sexualidade de Lilith são entre outras a dissociação entre a maternidade e a sexualidade, o duplo padrão de moral e o controle da sexualidade masculina. (GOMES & ALMEIDA, 2007, p. 16).

É possível perceber, nos mitos da criação aqui tratados, diferentes maneiras de reforçar a aspiração patriarcal de a mulher ser naturalmente inferior, criando modelos de comportamentos esperados pelo homem e pela mulher. Os homens, de acordo com esses mitos, foram criados de uma matéria-prima diferente, atribuindo-lhes maior importância, e, conseqüentemente, o poder de dominação, enquanto as mulheres são apontadas como seres inferiores, perturbadores e capazes de romper com a razão masculina.

A propagação dessas convicções, apontadas nos mitos, desvincula a mulher da sexualidade e a transforma em geratriz humana, logo, qualquer manifestação da volúpia feminina é tratada como subversiva e distanciada dos padrões aceitos pela sociedade patriarcal. De maneira oposta, os homens, para garantir seu papel de “macho”, precisam ter sua libido estimulada e explicitada, podendo, inclusive, ter diferentes parceiras para se sentir realizado sexualmente.

Os mitos da criação constituem, dessa forma, ferramentas poderosas no sentido de garantir a hegemonia masculina, uma vez que circulam livremente entre pensamentos e discursos, tornando-se “verídicos” entre seus interlocutores e impossibilitando sua descrição como meras narrativas de intenção justificadora para fatos desconhecidos ao senso comum.

Beauvoir (1980) acrescenta que:

É sempre difícil descrever um mito; êle não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É por vezes tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: Dalila e Judite, Aspásia e Lucrecia, Pandora e Atena, a mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria. (BEAUVOIR, 1980, p. 183)

¹ Teólogo e psicólogo jungiano. Doutor em Ciências da Religião pela UMESp. Pós doutor em História das Idéias pelo IEA da USP. Membro do Laboratório de Psicologia Social Estudos da Religião da USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Presbiteriana Mackenzie e Fundador da Escola Superior de Teologia desta Universidade.

² Psicóloga Clínica formada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e aluna do curso de Especialização em Psicologia Clínica Junguiana pelo Instituto Sedes Sapientiae.

Dessa forma, o mito institui-se como verdade absoluta na criação do homem e da mulher. E essa representa, ao mesmo tempo, o sagrado e o pecado, o bem e o mal, retratados nas imagens da Virgem Maria (virgem mãe santa), Eva (Pecadora) e Lilith (demônio), atribuídas de acordo com sua conduta diante da sociedade. Torna-se característica elementar da mulher idealizada ser uma verdadeira “princesa”: linda, meiga, submissa, havendo a necessidade de se casar com um “príncipe” para ter um final feliz e, finalmente, ser mãe.

O simples fato de reproduzir essas ideias que rotulam a mulher e afirmam a condição masculina é uma forma de rendição ou mesmo aceitação da subordinação feminina. Logo, podemos perceber que as bases que mantêm as desigualdades da condição feminina são muito mais profundas do que possamos imaginar.

1.2 A cultura patriarcal

A sociedade nos transmite uma cultura carregada de valores que naturalizam as desigualdades entre os gêneros, e os reproduzimos por toda nossa vida, dificultando a extinção da contraposição que existe entre homens e mulheres. Percebemos a desigualdade feminina como atributo da cultura, se pensarmos que, em tempos pré-históricos, a diferença entre os sexos era menos evidente, já que a prioridade era se manter vivo e seguro, como aponta Zuleika Alambert:

Vivendo em meio hostil, os seres humanos tinham que se manter agregados, solidários entre si, para sobreviver e se defenderem dos animais ferozes e das intempéries.

Quem se marginalizava percia.

Logo não havia uma superioridade cultural entre homens e mulheres. Ninguém dispunha de propriedade. A família não existia e, portanto a desigualdade era desconhecida. (ALAMBERT, 2004, p. 27)

Na Pré-história, o elemento primordial era a sobrevivência, e, como citado anteriormente, para que essa ocorresse, era necessária a união entre os gêneros. Unidos, homens e mulheres, tornava-se mais fácil lutar contra animais selvagens e demais ameaças. As mulheres tinham suas tarefas voltadas para a atividade doméstica, como cuidar dos filhos e preparar os alimentos, assim eram valorizadas por ajudar na sobrevivência dos clãs. Dessa forma, assim como os homens, elas desempenhavam um papel importante na manutenção da vida e perpetuação das espécies, que continuam a desempenhar, mas sem o devido reconhecimento.

Cabe ainda ressaltar que, “segundo a pesquisadora do matriarcado, GÖTTNER-ABENDROTH, a partir de dez mil anos antes de Cristo as grandes culturas das cidades eram matriarcais” (MONTEIRO, 2008. p.19). Naquele período, as mulheres tinham um lugar de destaque e eram representadas como verdadeiras deusas, tinham sua posição reconhecida, e, supostamente, a paz reinava entre homens e mulheres. Estas eram engrandecidas e ocupavam espaço de divindades pela sua capacidade de gerar vidas. Com o passar do tempo, esse modelo de sociedade primitiva evoluiu e passou a manter vínculos por sistemas de parentesco, que, mais tarde, dividiram-se em clãs. (ALAMBERT, 2004, p. 27).

De acordo com Friedrich Engels (2006), esses sistemas de parentesco se diferenciavam muito do modelo familiar que, atualmente, conhecemos, uma vez que “os homens praticavam a poligamia e suas mulheres a poliandria³, e, por conseqüência, os filhos de uns e outros tinham que ser considerados comuns”. (ENGELS, 2006. p. 4). A impossibilidade de comprovação da paternidade fez com que, durante milênios, existissem os clãs maternos (sucessões matrilineares em que os pais eram ignorados), nos quais as mulheres eram responsáveis por todas as tarefas de manutenção do clã, como preparar a terra, domesticar animais e cuidar das crianças, entre outras tarefas que, mais tarde, serão caracterizadas como masculinas. (ALAMBERT, 2004, p. 27).

Todavia esses modelos de sociedade na pré-história são pouco conhecidos, pois foi produzido um registro da história da humanidade que minimizou a participação feminina nas diferentes fases do desenvolvimento humano. (ALAMBERT, 2004) caso, quanto mais afastadas da história estiverem as mulheres, menos esforços serão necessários para garantir a supremacia masculina. Segundo Alambert (2004), se fizermos um breve levantamento sobre a história da mulher, ainda que superficial, poderemos constatar que se trata de uma história de exclusão e opressão existente em todas as idades e em todos os países do mundo, dificultando a igualdade entre os sexos.

Tais representações de igualdade tornam-se desinteressantes diante de uma humanidade “masculina”, que busca, cada vez mais, se afirmar como portadora do poder. A supremacia masculina depende da subordinação feminina, logo, desconstruir toda e qualquer forma de empoderamento de ideais igualitários entre gêneros torna-se elemento crucial na construção social dos indivíduos, independente do sexo.

Em tempos em que lutar pela sobrevivência constituía um ideal comum entre os gêneros, a mulher era tida como aliada, já que colaborava para o sucesso de tal feito. Possivelmente, o

³ Estado de uma mulher casada simultaneamente com vários homens.

que colaborou com a diminuição do reconhecimento do papel das mulheres foram as tarefas que lhes foram atribuídas, e que, aos poucos, foram consideradas de menor interesse para o clã, e, posteriormente, para a sociedade.

Aos poucos, as tarefas de subsistência dos clãs, antes divididas entre homens e mulheres, como a caça e a pesca, foram substituídas pela agricultura e pela criação de animais, atividades que, aos poucos, os homens foram tomando para si, permanecendo as mulheres, cada vez mais, afastadas das funções que garantiam a sustentabilidade e riqueza dos clãs.

Como aponta Alambert (2004), a invenção do arado teve grande contribuição nessa redistribuição de tarefas, que culminou na implantação do patriarcado, caracterizado pela formação social em que os homens são detentores do poder. O arado, manuseado pelos homens, substituiu a enxada que era utilizada tanto pelos homens quanto pelas mulheres. Sendo o manuseio do arado tarefa masculina, os afazeres domésticos se tornavam, aos poucos, de exclusividade feminina.

O patriarcado solidificou-se, então, a partir do momento em que a sociedade começou a utilizar as diferenças entre homens e mulheres para regulamentar as posições de poder entre eles. A desigualdade nas tarefas gerou mais importância ao homem, que se viu na condição de dominador. A partir do momento em que os homens se consideraram seres superiores, por meio da força de trabalho, eles sentiram a necessidade de dominar, e, como relata a autora Zuleika Alambert (2004), a primeira escrava do homem foi a mulher.

Desaparece a igualdade existente nos clãs. Surgem os primeiros escravos, os dominados e os dominadores. A mulher foi a primeira escrava do homem. O homem precisava de uma mulher só para ele, para ter certeza de que o filho era seu, elemento necessário para a transmissão da herança a mãos legítimas. (ALAMBERT, 2004, p. 28).

Com a ausência de comprovação da paternidade nos clãs matrilineares, a divisão da herança entre os herdeiros acontecia de acordo com a linha sucessória matrilinear. Após a morte de um proprietário, sua herança passava, primeiro, pelas mãos de seus irmãos e irmãs, e aos filhos destes, “quanto aos seus próprios filhos, viam-se eles deserdados. (ENGELS, 2006, p. 14). A possibilidade de dominação, mediante a força de trabalho do homem e o consequente acúmulo de riquezas com o desenvolvimento de atividades pastoris, “faziam com que nascesse nele a ideia de valer-se desta vantagem para modificar, em proveito de seus filhos, a ordem da herança estabelecida” (ENGELS, 2006, p. 16).

Os homens perceberam a necessidade de terem uma parceira só sua, para que houvesse a legitimação dos filhos e, conseqüentemente, o acúmulo de riquezas e bens. Surge, assim, a família monogâmica, na intenção de garantir os direitos da propriedade privada aos herdeiros que deixam de ser matrilineares e passam a ser patrilineares. Os filhos, que antes eram dos clãs, com apenas a maternidade legitimada, passaram a ter paternidade exigida, já que os dominadores necessitavam de uma hierarquia.

Assim, os homens passam a ter domínio, não só nos meios de produção e propriedades, mas “... apoderaram-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução” (ENGELS, 2006, p. 17). Ao terem sua força de trabalho e participação nos clãs diminuídas, as mulheres passam a ser escravas de seu senhor e ter como principal tarefa gerar e educar os “herdeiros”, bem como manter a ordem do lar.

Essa posição de zeladora do lar foi legitimada às mulheres e constituiu um fator primordial na consolidação da repressão feminina. A partir de então, passou-se a associar a figura feminina aos afazeres domésticos, e estes, por sua vez, não têm o devido reconhecimento, repassando essa sua falta de valor a quem os executam, as mulheres.

É, dessa forma, que a organização humana, que deu início à sociedade moderna, passou a dividir a humanidade em masculina e feminina. Sendo a primeira definição a portadora do poder e da sabedoria, enquanto a segunda passa a ter sua condenação imposta e ser representada não pela força, mas pela resistência ao longo dos anos.

1.3 A divisão do trabalho e a biologia como fatores de dominação

As mulheres foram inferiorizadas, sem que houvesse chance de defesa, uma vez que já nasciam condenadas pelas próprias características fisiológicas femininas. A condenação ocorria na afirmação do próprio corpo, que, ao se diferenciar do masculino, constituía um mecanismo de subordinação feminina inquestionável. Logo, a mulher já nascia ocupando um lugar secundário na sociedade.

A divisão das tarefas foi um dos fatores que garantiu aos homens a determinação da força sobre as mulheres, iniciando-se de forma física e tomando proporções psíquica e social. Talvez, a forma como o poder masculino foi implantado e sendo reproduzido ao longo dos tempos seja o principal agravante no processo de desconstrução da desigualdade entre os sexos.

A vinculação da mulher às tarefas domésticas teve um papel significativo na construção da imagem feminina ao longo dos tempos, embora, para Gayle Rubin (1993), não haja explicação de o porquê dessas tarefas serem direcionadas às mulheres e não aos homens. Com a implantação do capitalismo, essa vinculação da mulher ao lar tornou-se um fator ainda de menor visibilidade para o gênero feminino, considerando que somente o que produz lucratividade era bem visto aos olhos do corpo social dominante.

Para Rubin (1993), devemos nos atentar à utilidade das mulheres no capitalismo, que, apesar de colaborar com a condição de submissão, não constitui elemento de opressão das mulheres. Visto que, em sociedades em que o capitalismo inexistia, a submissão feminina fazia-se presente.

Ademais, as divisões de tarefas, em que as mulheres eram inferiorizadas, por muito tempo, foram justificadas pela diferença entre os sexos, ou seja, pelos aspectos considerados naturais ou biológicos, como a fragilidade feminina e a força masculina. Contudo, como aponta Losandro Tedeschi (2009), tratam-se de associações meramente culturais.

A argumentação que usa a “natureza” para justificar a divisão sexual do trabalho traz implícita a diferenciação que está na formação cultural de homens e mulheres, nas representações e nas imagens que se fazem do masculino e do feminino. A imagem do feminino está ligada aos afazeres domésticos, sem visibilidade, enquanto que aos homens são destinadas funções mais qualificadas e mais valorizadas no espaço público. (TEDESCHI, 2009, p. 29).

Dessa forma, podemos associar a desvalorização das tarefas atribuídas às mulheres à cultura patriarcal e à necessidade de manter o domínio do gênero masculino, atribuindo a elas funções mais significativas aos olhos da sociedade. Ao perceber a instauração do poder na divisão de trabalho, os homens apreciaram tarefas mais significativas e de reconhecimento, logo, as secundárias, aos olhos do patriarcalismo, foram atribuídas às mulheres, tornando a divisão do trabalho mais um mecanismo de dominação. A anatomia do corpo também atua como objeto de dominação, as diferenças biológicas são utilizadas em desfavor da mulher, e, como aponta Bourdieu (2014), tornam-se argumentos da diferença entre os sexos:

A diferença *biológica* entre os *sexos*, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificadamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* ...” (BOURDIEU, 2014, p. 20, grifo do autor).

A natureza desigual dos corpos masculino e feminino também é um fator que ajuda a construir a inferioridade feminina, na qual as mulheres são consideradas socialmente diminuídas com relação aos homens devido as suas diferenças biológicas. De acordo com essa crença biológica, a hegemonia masculina não é produto de uma ordem social androcêntrica, mas justifica-se na própria natureza, que beneficiou o homem com características biológicas superiores.

Simone de Beauvoir (1980) também percebe essa distinção entre homens e mulheres, preconizada nas características biológicas, e utiliza os termos “macho” e “fêmea”, comparando com a mesma distinção feita entre os animais, que, por sua vez, são irracionais e não se relacionam socialmente.

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto "fêmea" soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: "É um macho!" O termo "fêmea" é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo. (BEAUVOIR, 1980, p. 25)

Sendo assim, a natureza biológica feminina passou a atuar como um dispositivo de confirmação da desigualdade social existente entre os gêneros. O homem assumiu a posição de ser superior, enquanto a mulher é colocada em segundo plano. As amarras que nos prendem aos preceitos das desigualdades de gêneros foram construídas, gradativamente, ao longo dos séculos, e ganhando, com o passar dos tempos, novos discursos, e, tais desigualdades ainda tiveram como reforços fatores biológicos que foram utilizados para reafirmar tais diferenças.

Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu. (BEAUVOIR, 1980, p. 13)

Guacira Louro (1997) contradiz o pensamento aristotélico de que a mulher é somente a matéria, enquanto a forma, essencial para a vida humana, somente o homem possui, tornando-o ativo e responsável pela produção da vida, ao passo que a mulher é categorizada como passiva por representar apenas a matéria que recebe a forma (a vida).

Para Louro (1997) não são as características biológicas que determinam a diferença entre homens e mulheres, mas a maneira como essas características são valorizadas. Não são as

diferenças sexuais as principais responsáveis pelo tratamento inferior direcionado às mulheres, mas a maneira como a sociedade as vê e condiciona.

aquilo que se diz ou pensa sobre elas é que vai constituir, efetivamente aquilo que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas tudo que socialmente se construiu sobre os sexos (LOURO, 1997, p. 21).

Mais uma vez, podemos constatar a cultura como um agente transformador, se considerarmos a sua importância no processo de construção de igualdade entre os gêneros. São evidentes as diferenças existentes entre os órgãos sexuais e os próprios corpos masculinos e femininos. No entanto elas não são suficientes para traçar o destino das mulheres que, na disseminação da cultura patriarcal, estão condenadas à natureza biológica.

Características como a sexualidade, a cor da pele, entre outras que constituem a natureza humana, atuam no processo de construção identitária, originando um indivíduo único, mas com padrões e mecanismos de comparação preestabelecidos. Entretanto ao redor desses mecanismos de comparação existem fatores históricos e culturais que determinam as relações de poder a partir dessas distinções. A respeito dessas construções, Sandra Jovchelovitch (1998) afirma que "Tanto o sujeito negro como a mulher foram historicamente construídos por representações marcadas pela violência simbólica e por um conjunto de exclusões." (JOVCHELOVITCH, 1998, p. 78).

Podemos, então, constatar que as características biológicas femininas como o útero e o ciclo menstrual não determinam essa diferença existente entre os gêneros, mas sim o direcionamento e as atribuições que foram dadas a essas diferenças, bem como a forma como a natureza feminina foi vista pela sociedade ao longo dos anos, criando essa cultura que inferioriza e despreza as mulheres por suas características biológicas.

1.4 As lutas e conquistas femininas

Como apresentamos no decorrer deste capítulo, as mulheres, desde a antiguidade, sofrem preconceitos relacionados ao gênero. Ao longo desses anos, elas passaram a resistir, questionando as formas de dominação e exigindo seus direitos. Assim, deram início a uma luta por reconhecimento, que ainda não se findou, e obtiveram algumas conquistas, graças à força e à determinação de algumas delas. As antologias, que compõem o *corpus* de análise deste

trabalho, são prova de que, aos poucos, as mulheres vêm conquistando espaço e, ainda que este precise ser reformulado, ele já demonstra algumas mudanças relacionadas à condição feminina.

Como afirma Santos e Sacramento (2009):

Hoje, o modo como cada uma se coloca frente à sociedade se distancia cada vez mais do papel feminino exercido no século XIX, graças a sua influência ela vive nos dias atuais frente ao seu tempo, expondo-se às críticas e lutando para conquistar o espaço quase sempre acirrado. (SANTOS e SACRAMENTO, 2009, p. 8).

A reconfiguração do feminino foi ocorrendo aos poucos e se deu através do movimento feminista. Ao longo dos séculos, as mulheres foram se reconhecendo como seres portadores dos direitos de liberdade e igualdade. E começaram um processo de resistência à inferioridade feminina, criando novas possibilidades para designar o feminino. Logo, esse processo de redefinição do feminino faz-se constante, assim como podemos também mencionar as reflexões acerca do feminismo como diferença, a partir da década de 1980:

Redefinir o feminino é não ter mais um passado nostálgico, já repudiado, ao qual se referir, nem tampouco um modelo masculino ao qual aderir. Reconstruir o feminino é o destino do movimento das mulheres. [...] porque a verdadeira igualdade é a aceitação da diferença sem hierarquias. (OLIVEIRA, 1999, p. 74).

Portanto, após a discussão da diferença, as mentalidades e as vivências não poderiam mais continuar as mesmas, graças à consciência feminista. Para Louro (1997), a consciência feminista foi um acento histórico que provocou uma importante revolução cultural, e que, até hoje, vem estabelecendo, paulatinamente, novos cânones, como resultado da introdução de outras formas de comunicação social e de expressão.

Podemos atribuir muitas das aberturas rumo à liberdade feminina, à consciência e ao fortalecimento do feminismo, que “poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher” (DUARTE, 2003, p. 151). Foi através dos movimentos feministas que a cultura ganhou novos direcionamentos e permitiu espaço para a representação e defesa das mulheres.

Para Constância Duarte (2003), o fato de a história do feminismo não ser muito conhecida deve-se à escassez bibliográfica sobre o assunto e ao fato de que, quando o fazem, é de maneira fragmentada e com enfoque nos anos de 1930 e 1970. A autora cita, como a primeira importante mudança ocasionada pelo feminismo, a conquista do direito básico de aprender a

ler e a escrever, que era, até então, reservado ao sexo masculino. Com a legislação de 1827, autoriza-se a abertura de escolas femininas:

[...] até então as opções eram uns poucos conventos, que guardavam as meninas para o casamento, raras escolas particulares nas casas das professoras, ou o ensino individualizado, todos se ocupando apenas com as prendas domésticas. E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever (DUARTE, 2003, p. 153).

A conquista do direito às primeiras letras tornou-se um marco no movimento feminista, pois, as mulheres passaram a produzir, por meio da literatura, uma nova forma de resistência. As relações de poder entre homem e mulher passaram a apresentar pontos de vista diferentes, sendo narradas por mulheres que, ao escrever, denunciavam o ideal do estereótipo feminino negativo. Mulheres como Dionísia Gonçalves Pinto⁴, Ana Eurídice Eufrosina⁵, Maria Firmina⁶, entre outras que enfrentaram seu tempo e a cultura patriarcal duramente imposta pelo corpo social dominante, e deram um grande passo rumo à liberdade dos pensamentos e atitudes femininas.

As narrativas criadas por essas autoras, construídas em um contexto histórico social marcado pela opressão, despertaram um novo olhar para o papel feminino na sociedade e reverteram a idealização feminina presente nas produções literárias de autoria masculina. As mulheres, antes objetificadas pelos homens, passam a produzir textos que reconhecem, ao mesmo tempo, que reivindicam a submissão imposta a elas pelo patriarcado.

As mulheres começam, então, a produzir a literatura de autoria feminina, mas encontra pelo caminho muitas dificuldades, afinal, escrever em tempos em que a alfabetização feminina ainda constituía um ideal a ser alcançado não era nada fácil, pois a qualidade da escrita feminina passou a ser duramente questionada. Como diz Virgínia Woolf, em seu ensaio “Um teto todo seu”(1985), para que a qualidade dos textos femininos fossem equiparados aos masculinos, era necessário que houvesse os mesmos direitos para produzir. A mulher necessitaria de um teto todo seu e uma renda para se manter e poder escrever com liberdade.

Com isso podemos estabelecer uma relação mútua entre a literatura de autoria feminina e o feminismo, uma vez que caminham lado a lado, pois, entre as lutas feministas, temos

⁴ Nome de batismo da escritora, educadora e primeira teórica do feminismo no Brasil, Nísia Floresta.

⁵ Conhecida como a primeira cronista do Brasil

⁶ Autora do romance “Úrsula” (1859), primeiro romance publicado por uma mulher negra no Brasil.

também a busca pelo direito às letras, e a partir dessa conquista, foi possível travar outra luta em prol dos direitos femininos, o de produzir textos literários. A literatura funciona como uma grande ferramenta no combate às desigualdades de gênero, e como porta-voz das mulheres em tempos tão difíceis como os do cenário das principais lutas e conquistas feministas.

Diante desse contexto de idealização dos valores femininos, para que o silêncio feminino fosse quebrado e houvesse a garantia dos direitos da mulher, as lutas feministas caracterizaram-se em quatro ondas, como aponta Constância Duarte (2003). Aqui serão destacadas, para caracterizarem o início da resistência feminina, contrapondo-se à cultura do patriarcalismo, além de se evidenciar nomes importantes de mulheres que propiciaram aos leitores da época o deleite de obras literárias brasileiras de autoria feminina.

A primeira onda deu destaque às primeiras letras (1830), sendo uma época marcada pela raridade de haver mulheres brasileiras “educadas”, e, ainda em menor número, as escritoras, como Beatriz Francisca de Assis Brandão, Clarinda da Costa Siqueira, Delfina Benigna da Cunha e Nísia Floresta Brasileira Augusta, entre outras.

A segunda onda, dirigida à ampliação da educação, e ao sonho pelo direito do voto (1870), caracteriza-se de forma mais jornalística do que literária, destacando as autoras Amélia Carolina da Silva Couto, Josefina Álvares de Azevedo e Julieta de Melo Monteiro, entre outras.

Em 1920, a terceira onda propunha uma nova sociedade libertária em busca da emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social. As escritoras que se destacaram nessa época, com suas obras relacionadas à busca pela cidadania, foram: Maria Lacerda de Moura, com o livro *A mulher é uma degenerada?*, obra de grande polêmica nos meios letrados do Brasil; Gilka Machado, com *Meu glorioso pecado*, um livro de poemas eróticos, considerado um escândalo por desafiar a moral sexual patriarcal e cristã; Ercília Nogueira Cobra, que lançou o livro *Virgindade inútil: novela de uma revoltada*; Diva Nolf Nazário, com o livro *Voto feminino e feminismo*; Rosalina Coelho Lisboa, com o livro *Rito pagão*; e Rachel de Queiroz, com o romance *O quinze*.

Assim, podemos destacar que mulheres de coragem como Gilka Machado, Ercília Nogueira e Rachel de Queiroz abriram caminho para a quarta onda (1970), caracterizada como revolução sexual e literária, considerada mais extravagante, e que foi capaz de tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal, contribuindo para a necessária mudança de costumes. As autoras de destaque nessa onda foram: Nélide Piñon, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Hilda Hilst, Marina Colasanti, entre outras, Márcia Denser.

O percurso feminino, em busca de igualdade, foi, aos poucos, como podemos perceber na classificação das ondas acima mencionadas, encontrando novos objetivos. Iniciou-se com a

reivindicação do direito à alfabetização, sendo percebido como primordial ao crescimento social e intelectual das mulheres. Em seguida, lutaram pela ampliação do direito à educação, para que pudessem ter acesso aos mesmos meios de aprendizagem que os homens, para, em seguida, transitarem entre os movimentos sufragistas, e, enfim, o reconhecimento social, com um novo lugar de ocupação para as mulheres.

Diante do exposto, é possível constatar uma mudança com relação à posição da mulher na sociedade e suas conquistas no decorrer dos anos, no entanto, ainda temos muito o que conquistar, pois, apesar de termos conseguido progredir em alguns pontos, continuamos com uma sociedade que preza a condecoração masculina e ressalta a desvalorização feminina.

As mulheres tiveram conquistas consideráveis, sobre as quais podemos citar o direito às letras e ao voto, que elevaram os movimentos feministas e representam parte importante do nosso progresso. No entanto, nem estas e nem uma das muitas outras conquistas que poderíamos aqui citar, mostraram-se eficazes no intuito de impor uma posição, que não seja marginal, para a mulher na condição de sujeito social.

Com isso percebemos que os critérios utilizados para gerar e manter padrões comportamentais de gêneros, garantindo à mulher uma posição de inferioridade, foram implantados no cotidiano social, e, na atualidade, continuam ganhando força. A mulher ainda ocupa um lugar secundário, percebidos desde as relações sociais até os fatores ligados às realizações da carne como aponta Souza (2016):

As relações sociais na atualidade legam, em pleno século XXI, um papel secundário e inferior à mulher. Não se necessitam de muitos esforços para observar os preconceitos e entraves por ela enfrentados em relação ao mercado de trabalho, ao seu papel no lar e na sociedade e, em determinados casos, sua figura reduz-se a objeto de desejos e fantasias do sujeito masculino (SOUSA, 2016, p. 170).

Diante de tantas lutas, algumas com vitórias, como as mencionadas anteriormente, cabe questionar o porquê de as mulheres permanecerem em posição de inferioridade. Nesse sentido, concordamos com os apontamentos de Duarte (2003), que relaciona as dificuldades do movimento feminista, no sentido de garantir a igualdade feminina, à ressignificação que foi dada ao termo feminismo. O movimento antifeminista instalou-se de maneira tão eficaz “que não só promoveu um desgaste semântico da palavra, como transformou a imagem da feminista em sinônimo de mulher mal amada, machona” (DUARTE, 2003. p.151). Fazendo com que muitas autoras, por medo de serem rejeitadas, deixassem de lutar pela causa, gerando uma falta de adesão ao movimento.

O enfraquecimento do movimento feminista, em conjunto com o desconhecimento das mulheres que o promoveram, deu espaço ao preconceito, que, mesmo depois de ter seus elementos de sustentação depositos pelos avanços científicos, permanece impossibilitando a igualdade entre os gêneros.

1.5 A sexualidade feminina

A sexualidade humana percorre caminhos obscuros e, muitas vezes, desconhecidos, é circundada de tabus e atravessada por discursos de diferentes áreas do saber. Somos instigados e conduzidos pelo nosso subconsciente a uma busca desenfreada pelo conhecimento e entendimento da sexualidade.

No campo sexual, a relação de poder entre os sexos não poderia se apresentar de maneira diferente. Os conceitos e tabus utilizados para controlar o sexo foram estruturados na cultura patriarcal, na qual o homem cria e transmite conceitos que lhe garantem uma posição de poder. Sendo assim, o homem é tido como um animal com instintos incontroláveis, e que necessita ter seus desejos contemplados, enquanto a mulher não passa de mero objeto de desejo, que carrega a culpa por ser desejada e precisa suprir essas necessidades masculinas sem a menor retribuição de prazer, seu dever é apenas satisfazer. O prazer, a satisfação do ato sexual, ou o direito de sentir desejo, são resguardados ao homem. Isso vem ao encontro, novamente, da obra *O Segundo Sexo*, da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1980), que lutou para superar as limitações impostas às mulheres, referindo-se à mulher como o ser relativo, o outro:

A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. 'A mulher, o ser relativo', diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em *Rapport d'Uriel*: 'O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem'. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o 'sexo' para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 1980, p. 10).

Esta citação mostra-nos como foi construída solidamente a desigualdade entre os sexos, e que esta não se faz diferente quando se trata da sexualidade. O homem é tido como o ideal de perfeição, o modelo a ser seguido, o ser que possui o essencial à vida e se completa sozinho,

enquanto a mulher, ao se diferenciar dele, torna-se o reflexo da imperfeição. Dessa forma o homem não necessita da mulher para ser completo, enquanto a mulher só se completa com o homem.

A sexualidade, assim como os outros fatores, aqui tratados como objetos de repressão feminina, também constitui um mecanismo de dominação masculina. Nesse sentido, os tratamentos direcionados à sexualidade feminina bem como o seu (des) conhecimento podem representar violência ou transgressão.

A violência ocorre quando as mulheres são impossibilitadas de tratar assuntos relacionados a sua individualidade sexual, da sua natureza como seres racionais. Como quando são proibidas ou mesmo julgadas por falarem de seus desejos e realizações sexuais, gerando certo desconhecimento acerca da sexualidade feminina. Falar livremente sobre suas identidades sexuais configura uma forma de transgressão reveladora, uma vez que colabora com o processo de construção da identidade feminina. O sexo, como temática, ao mesmo tempo em que causa constrangimento, também impulsiona as pessoas a discursar sobre ele. Discurso esse que já nasce condenado a julgamentos prematuros e cheios de preconceito.

Talvez nenhum outro tipo de sociedade tenha alguma vez acumulado, e numa história relativamente tão curta, tal quantidade de discursos sobre o sexo. Dele era bem possível que falássemos mais do que de qualquer outra coisa; obstinamo-nos nesta tarefa, convencemo-nos, por um estranho escrúpulo, de que nunca dizemos dele o suficiente, de que somos demasiadamente tímidos e temerosos, de que ocultamos de nós próprios a rebrilhante evidência, por inércia e por submissão, e de que o essencial nos escapa sempre, que é preciso outra vez partir à sua procura. (FOUCAULT, 1994, p. 37).

O constrangimento, ao tratar a sexualidade humana, surge com a noção implantada, primeiramente, pelas religiões, de que o sexo é um ato sujo e pecaminoso, que necessita ser ocultado. Cada uma das grandes religiões históricas engendrou, externa ou internamente, seitas, movimentos, ritos e liturgias nas quais a carne e o sexo são caminhos em direção à divindade. (PAZ, 1994, p. 20). Logo se opor a essas construções, é considerado pecado.

A sexóloga Regina Navarro Lins⁷, em entrevista para o jornal *O Globo online*, a respeito dessa afirmação, questiona: “Já reparou que todos os palavrões fazem referências sexuais? (LINS, 2008) E acrescenta: “As pessoas ainda encaram o sexo de um jeito contido, têm medo

⁷ Regina Navarro Lins é psicanalista e escritora, autora de 12 livros sobre relacionamento amoroso e sexual, entre eles, o best seller “A Cama na Varanda”.

de se soltar. As mulheres sofrem muito mais com isso, já que são educadas para pensar que sexo deve sempre estar ligado ao amor.” (LINS, 2008). [aqui necessita citar a página]

A mulher sempre foi educada e treinada, aos modos da sociedade, para seduzir, ser desejada, e o homem, cumprindo seu papel de sedutor, para cobiçá-la. Sendo assim, a sexualidade feminina, além de sofrer com os efeitos da opressão, ainda vem com o peso da marginalização da condição feminina e da privação do prazer na vida sexual.

O historiador Thomas Laqueur (2001), em sua obra *Inventando o sexo, corpo e gênero dos gregos a Freud*, descreve o processo de transformação da sexualidade, no qual, com os avanços científicos, foi possível perceber descobertas com relação aos fatores que determinavam a inferiorização feminina, e como foram ressignificados para sustentar essa condição até a atualidade. O autor destaca que, a princípio, acreditava-se que, para que houvesse fecundação, era necessário o orgasmo feminino. E cita como exemplo:

Aetius de Amida, médico do imperador Justiniano, que lhe ensinou muitos conhecimentos médicos antigos, interpretava o tremor orgástico da mulher como um prognóstico de concepção. Se ‘no próprio ato sexual, ela nota um certo tremor...é sinal de que está grávida’. (LAQUEUR, 2001, p. 63).

Cabe ressaltar que, para o filósofo e médico grego Galeno de Pérgamo, caracterizado por Laqueur (2001) como o mais influente anatomista da tradição ocidental, uma das justificativas de que a mulher era ativa na reprodução, ou seja, também possuía sêmen, embora mais fraco que o masculino, era “de que o orgasmo oferecia bastante utilidade, incitando a mulher ao ato sexual e abrindo o colo do ventre durante o coito”. (UP 2.643 apud LAQUEUR, 2001, p. 59).

Houve, nesse período, uma espécie de valorização do orgasmo feminino, acreditava-se que o ato sexual deveria culminar nos orgasmos feminino e masculino simultaneamente, uma vez que o orgasmo advindo da mulher possibilitava a abertura do colo uterino, para que, dessa forma, os sêmens se unissem para criar uma nova vida. No entanto, nesse período, ainda se acreditava na existência de um sexo único, ou seja, o homem era produto da perfeição e representava o calor, enquanto a mulher era fria e possuía um pênis invertido, que, mais tarde, com a descoberta do clitóris, passou a ser considerado como um pequeno pênis.

“Embora o modelo de uma só carne não tivesse morrido - ainda vive hoje de várias formas” (LAQUEUR, 2001, p. 182). No século XVIII, as mulheres começaram a ser vistas não como uma cópia imperfeita do homem, mas como uma criatura que se inferiorizava na

diferença. E, em algum período deste mesmo século, “o sexo que nós conhecemos foi inventado” (LAQUEUR, 2001, p. 189).

Com o progresso da ciência, os órgãos sexuais, antes não distinguidos como ovário e testículos, foram diferenciados, enquanto o esqueleto e o sistema nervoso foram utilizados para moldar os homens e mulheres culturais, instaurando uma nova diferenciação sexual, na qual homens e mulheres ocupam posições diferentes, com base nas finalidades atribuídas a eles culturalmente.

Próximo ao final do Iluminismo, foi possível confirmar a capacidade feminina de conceber sem que houvesse o orgasmo feminino. No entanto, tal evidência “mostrou-se inconclusiva e fragmentada até o início do século XX” (LAQUEUR, 2001, p. 219). Quando ocorreu uma ressignificação da sexualidade feminina:

O orgasmo, antes um sinal de geração profundamente arraigado nos corpos do homem e da mulher, um sentimento cuja existência não era mais aberta a debate que a sensação calorosa e agradável que geralmente acompanha uma boa refeição, foi relegado ao reino da mera sensação, à periferia da fisiologia humana – acidental, dispensável, um bônus contingente do ato da reprodução. (LAQUEUR, 2001, p.15).

O orgasmo feminino tornou-se essencial em tempos que se “desconhecia” a verdadeira anatomia humana, no entanto, os avanços científicos não impediram a diferenciação entre homens e mulheres, considerando fatores politicamente importantes, como assegurar o lugar secundário da mulher no âmbito social e sua submissão. Ambos eram controlados pela cultura, que passou a regulamentar os comportamentos com a padronização do masculino e do feminino.

Logo, o orgasmo feminino saiu do campo da essencialidade, e tornou-se desnecessário em um cenário em que as mulheres foram assexuadas e seus desejos sexuais passaram a ser controlados pela moral cristã. A dificuldade feminina de tomar da palavra, direcionando-a à sexualidade, acaba instigando a conhecer algo que é preservado. Logo, falar de sexo estimula a curiosidade e o desejo de conhecer melhor o tema, ao mesmo tempo em que causa repulsa e preconceito nos conservadores.

Diante do exposto, podemos perceber o sexo como um mecanismo de repressão, que foi institucionalizado desde as relações familiares até as artes mais modernas, sabendo que, para Foucault, “a repressão foi um modo fundamental de ligação entre o poder, o saber e a sexualidade não podemos nos libertar dela facilmente” (FOUCAULT, 1994, p. 11), haja vista

que “não seria preciso menos que uma transgressão das leis, uma irrupção da palavra”. (FOUCAULT, 1994, p. 11).

Faz-se necessário muito empenho para que tenhamos uma mudança significativa no tratamento, hoje, direcionado à sexualidade humana. Os grilhões que nos aprisionam necessitam de muito mais do que possamos imaginar para que sejam finalmente rompidos. Os laços que unem o poder à sexualidade só podem ser desobstruídos por meio do saber. Dessa forma a Literatura torna-se um meio importante na implantação de novos ideais que possam obstruir as noções patriarcais. Antônio Cândido (2004) reconhece a função humanizadora da literatura e define como humanização:

O processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO, 2004, p.180)

Logo podemos associar a literatura ao desenvolvimento de todas essas funções que colaboram com o desenvolvimento humano. Por intermédio da literatura, podemos, aos poucos, desconstruir todos os obstáculos que impedem a igualdade de poder entre os gêneros. A literatura atua também na formação crítica do indivíduo, e ainda “dota o homem moderno de uma visão que o leva para além das restrições da vida cotidiana” (COMPAGNON, 2009, p.36).

São muitas as áreas do conhecimento que institucionalizam o saber, não necessitando apenas de uma chave para seu desvelamento. As construções culturais que garantem a hegemonia masculina são enraizadas em uma multiplicidade de áreas do saber, como a História, a Medicina, a Psicologia, entre outras.

Dessa forma, a repressão faz-se cada vez mais necessária para manter a submissão feminina, pois afasta o saber e fortalece o poder. É nesse contexto que a afirmação foucaultiana de que “o discurso sobre a repressão do sexo resiste bem porque é fácil de defender” (FOUCAULT, 1994, p. 11) faz todo o sentido. Afinal, torna-se bem mais cômodo aceitar algo que já está formulado, e como diz o autor, “protegido por uma grave caução histórica e política” (FOUCAULT, 1994, p. 11). Esse mesmo autor afirma que,

Se o sexo é reprimido, quer dizer, votado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples facto de se falar dele, e de falar da sua repressão, tem como que um aspecto de transgressão deliberada. Quem assume essa linguagem coloca-se até certo ponto à margem do poder; empurra a lei, antecipa mesmo que pouco a liberdade futura. (FOUCAULT, 1997, p. 12).

Dessa forma falar sobre sexo acaba por nos posicionar em um lugar de poder, ainda que marginalizado. Aos poucos, vamos adentrando o interdito, desobstruindo o receio de retratar a sexualidade e conquistando o tão sonhado ideal de igualdade entre os sexos.

A mulher tem sua sexualidade representada pela submissão, já que seu papel é seduzir e proporcionar prazer ao homem, que, por natureza, deve cobiçá-la. Sendo assim, a sexualidade feminina, além de sofrer com os efeitos da opressão, ainda vem com o peso da marginalização da condição feminina e da privação do prazer na vida sexual.

Com o passar dos tempos, essa idealização do sexo foi sendo modificada, mas continuamos a pisar em terrenos incertos quando o assunto retratado é a sexualidade e seus desdobramentos. A sexualidade humana é moldada socialmente, criando comportamentos esperados para homens e mulheres. É tudo tão naturalizado, que as mulheres, ainda que, imperceptivelmente, acatam esses modelos preestabelecidos de sexualidade, sem questionarem se eles realmente as representam.

CAPÍTULO II – O DESVELAMENTO FEMININO EM “MUITO PRAZER” E “O PRAZER É TODO MEU”

Na segunda metade do século XIX, a maioria das mulheres não tinha acesso à educação formal superior, e ainda lhes era imposto o silêncio e a condição subordinada ao homem. O percurso das produções literárias de autoria feminina no Brasil encontrou inúmeras dificuldades, principalmente, aquelas referentes aos ideais patriarcais e às imposições da moral cristã, que, para além da família, passaram a ser avaliados também pelas escolas.

As primeiras mulheres que ganharam destaque em produções literárias no Brasil trabalharam, insistentemente, para terem o direito de recusar os estereótipos culturais. Precisaram se impor e lutar contra a hegemonia masculina, que também permeava a literatura, afinal, os homens compunham a maioria absoluta na publicação de produções literárias.

Essas autoras lutaram não somente pelos direitos da representação feminina na literatura, mas pela liberdade de trabalhar o erotismo, que, ainda hoje, é tratado com preconceito, por se tratar de um fator constituinte da sexualidade humana. Da mesma forma que os homens, as mulheres também despertaram a ânsia de apontar, por meio da literatura, as muitas interpretações de prazer e desejo que permeiam a sexualidade humana.

2.1 As Mulheres na Literatura erótica

Surge, assim, a partir do exposto a necessidade de haver a representação erótica feminina, defendendo o ponto de vista de mulheres, que, assim como os homens, merecem representar a racionalidade humana com as diversas formas de narrar e inserir o erotismo na literatura. Assim, a mulher passa a falar de sexo, desconstruindo os ideais patriarcais. É na tentativa de desconstruir a submissão feminina narrada pela voz masculina que se faz necessária, cada vez mais, a introdução de autoras do erotismo na literatura brasileira para que o leitor tenha conhecimento do erotismo por perspectivas diferentes.

O erotismo para bem realizar-se como experiência compartilhada, intersubjetiva, carece de uma desopressão da subjetividade, que livre o ser humano dos sentimentos de desorientação, de isolamento, de perda de si mesmo, que o sufocam tanto quanto o ar poluído de um grande centro industrial. (SOARES, 1999, p. 56)

Autoras e autores, para conseguirem escrever com mais liberdade, devem desvincular-se de qualquer forma de contenção, precisam deixar os sentimentos aflorarem sem nenhuma espécie de medo de ser subjugado, enquanto o leitor pode e deve ler sem sentir nenhuma culpa, nem mesmo se identificar ou sentir atraído pelos fatos narrados.

Quando nos referimos a autoras do erotismo, as dificuldades interpelam o percurso dos acontecimentos, considerando o contexto histórico-cultural em que estavam introduzidas quando começaram a produzir e as dificuldades que ainda circundam as produções eróticas femininas. O erótico, que constitui um campo teórico complexo, torna-se ainda mais sinuoso na voz das mulheres, se pensarmos que, há pouco tempo, estavam lutando pelo direito às letras, e, que, agora, produzem literatura, narrando um tema que ainda é classificado como de abordagem masculina.

As pioneiras do erotismo foram consideradas amorais e escandalosas, e, por isso, se tornaram alvos de muita crítica. Podemos mencionar Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios, que, segundo aponta Borges (2013), teve sua obra criticada pelos setores mais conservadores da sociedade e precisou diferenciar a Cassandra autora, homossexual e transgressora da Odete, pessoa real, que era conservadora e mantinha os padrões femininos impostos pela sociedade da época.

Como prova da repressão feminina na literatura erótica, ressalta-se a necessidade da criação de um pseudônimo para que a autora pudesse escrever com mais liberdade, fato esse que se repetia com frequência, e que visava obter melhor visão crítica do leitor com relação ao conteúdo e sem prejulgamentos.

Com isso, tornou-se comum ver homens falando de sexo, registrando, por meio da literatura, suas experiências sexuais. No entanto, quando invertemos os papéis e colocamos as mulheres como produtoras do erotismo, surgem muitas barreiras. Como o julgamento prematuro e equivocado da obra, antes mesmo de conhecê-la.

Falar de sexo, para o gênero feminino, sempre representou uma limitação imposta, pela sociedade, uma vez que o sexo, desde suas origens, é tratado como assunto de exclusividade masculina. Nas narrativas eróticas, as mulheres atuavam apenas como a representação do desejo masculino.

Os homens conseguem desempenhar bem seus papéis como narradores de suas aventuras sexuais e perversões mais íntimas. No entanto, as mulheres aparecem em suas tessituras narrativas, muitas vezes, como ser sem vontade própria, ou simples objeto de desejo, sem necessidade de satisfação psíquica e, principalmente, física.

Nada melhor e mais original que uma situação ou desejo de realização pessoal relatado por quem o vivencia e almeja. O erotismo engendrado por mulheres apresenta características inerentes, que necessitam de um estudo detalhado a possibilitar a autorepresentação feminina na literatura erótica, constituindo uma forma de transgressão:

Se falar de sexo é, por si mesmo, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres se configura como mais transgressora: culturalmente, as mulheres não são autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar sobre sexo e, portanto, não falam, elas são faladas. Enunciadas pelo desejo masculino, aparecem na literatura erótica como prêmio a ser conquistado, ou como objeto da satisfação masculina. (BORGES, 2013, p. 109).

As mulheres como produtos da literatura erótica de autoria masculina são usualmente representadas de forma passiva. Elas anunciam e proporcionam o prazer sem, necessariamente, gozarem dele. São verdadeiros fantoches desnudos, com curvas avantajadas, que comandam o *show* de marionetes, dentro de um texto erótico, de um autor que, ao narrar os fatos, mantém seu comportamento de macho moldado pelo patriarcalismo.

Aos poucos, a literatura vem operando como mediadora nesse processo de reconstrução de uma nova identidade feminina, na qual elas próprias possam a se descrever, se satisfazendo sem a preocupação de apenas gerarem prazer. Esse processo de transformação, pelo qual a literatura intercede, torna-se perigoso aos olhos do opressor, por se tratar de uma forma de internalizar e, ao mesmo tempo, espalhar o poder. Marina Colasanti, em seu artigo “Por que nos perguntam se existimos” (1997), reconhece como “ameaçador” o poder da palavra, tendo em vista que ela ajuda a formar opiniões bem como desconstruir sentenças.

As mulheres como criadoras passam a ocupar, assim como os homens, um lugar de prestígio, além de romperem com a idealização da mulher intelectualmente incapaz, despertando em outras mulheres o desejo de também produzir. Assim a mulher escritora é transformada numa espécie de ameaça para a ordem falocêntrica.⁸

“A burguesia conservadora continua a ver na emancipação da mulher um perigo que lhe ameaça a moral e os interesses. Certos homens temem a concorrência feminina” (BEAUVOIR, 1980. p. 18). A ameaça feminina figura-se de duas formas diferentes. Na primeira, o medo é decorrente da possibilidade das mulheres de se apropriarem da razão, desconstruindo, assim, sua condição de inferioridade. E a segunda é o medo da substituição, os homens temem a dominação feminina, que, conseqüentemente, acarretaria a redução do poder masculino.

⁸ Que se centra no falo, órgão sexual masculino, valorizando a superioridade masculina

A escritora Lygia Fagundes Telles, em seu artigo “Mulher, Mulheres”, deixa claro esse medo dos homens de perder o domínio das mulheres. Quando a autora, moça do início do século XX, ao contar à sua mãe que pretendia fazer faculdade de Direito, ouve da mãe: “Entrar numa escola de homens, verdadeira temeridade que iria afastar os pretendentes, quem quer mulher que sabe latim? Todo homem tem medo de mulher inteligente, filha, ela advertiu” (TELLES, 2004, p. 561). É possível percebermos como o acesso tardio das mulheres à educação, e, conseqüentemente, à literatura, foi estruturada e reforçada ao longo dos anos. Cabe lembrar que é a mãe da autora que lhe orienta nesse sentido, reforçando a ideia de que nenhum homem se casará com ela.

Considerando que o casamento, para as moças daquele tempo, representava não só um ideal romântico para as moças, mas uma imposição social, o direito às letras tornava-se um símbolo de rebeldia, difícil de ser alcançado.

Diante do medo de que as mulheres tomassem a palavra, foram acionados todos os mecanismos de controle sobre as mulheres, tratados no decorrer desta pesquisa. Quando esses foram enfraquecidos, possibilitando a produção literária feminina, outros fatores passaram a operar no controle da literatura como um todo, tornando marginalizadas todas as obras produzidas pelas chamadas minorias. Diante do exposto, podemos citar Terry Eagleton:

o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que as constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. (EAGLETON, 2003, p. 22)

Logo, as correntes da opressão, existentes na literatura, estão muito além dos ideais patriarcais, existem muitos outros dispositivos de poder que controlam as ideologias sociais, nadando contra a correnteza da propagação dos frutos da literatura de autoria feminina.

Pode ser desinteressante, aos olhos dos consumidores, um livro produzido por mulheres, uma vez que, estas já possuem um padrão de escrita pré estabelecido por aqueles que consideram a escrita feminina de qualidade ruim. E, as mulheres que, desde o início dos tempos, tiveram dificuldades em assegurar sua posição de igualdade na sociedade têm dificuldades para reverter tal situação. As obras de produção feminina não são marginalizadas somente por questões de diferenças de gêneros e de inserção social, mas também por muitos outros fatores que incluem acima de tudo lucratividade.

Considerando, ainda, que a própria crítica literária, composta em sua maioria por homens que “atribuíam à mulher que escrevia, com raras exceções, um estatuto inferior frente a um escritor” (DUARTE, 1990, p. 19), os críticos ainda evidenciavam seu constrangimento, ao analisar textos produzidos por mulheres, acreditando existir temas mais “‘adequados’ à mulher, como os romances sentimentais e os de confissão psicológica, ‘tal a sensibilidade feminina’” (DUARTE, 1990, p. 19).

Dessa forma, o afastamento das obras literárias de autoria feminina do mercado de consumo é ligado não só pelo interesse de manter as mulheres no esquecimento, mas também visando a uma lucratividade, uma vez que o público leitor ainda pode resistir à produções literárias de autoria feminina. Como aponta Marina Colasanti (1997):

O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem (COLASANTI, 1997, p. 37).

As mulheres ainda sofrem preconceitos relativos à produção literária, o nome de uma autora, estampado na capa de um livro, já é suficiente para qualificá-lo. Sendo assim, a qualidade de um livro é retratada, não pelo seu conteúdo, mas por quem o produz.

2.2 Mulheres que resistiram ao tempo

As mulheres se tornaram objeto de desejo e símbolo de prazer nas mãos dos homens, passando a ser representadas na literatura erótica, pelas lentes masculinas, que as sentiam do seu modo. Após séculos de busca pela emancipação, finalmente, as mulheres conseguem falar de sexo e representar seus próprios anseios por meio da literatura erótica. No entanto, muitas dessas autoras, que passaram a representar as mulheres na literatura, permanecem ocultas na história da literatura de autoria feminina ou invisibilizadas pela crítica literária.

Podemos mencionar aqui, algumas das autoras dos contos que compõem as antologias que representam o *corpus* desta pesquisa. Ao realizar uma pesquisa sobre essas autoras, encontramos pouquíssimos materiais sobre elas e suas obras. Inclusive a respeito de algumas como: Sônia Nolasco Ferreira e Cristina de Queiroz, foi possível encontrar apenas pequenas informações nas notas bibliográficas, que Márcia Denser apresentou sobre as autoras nas duas antologias. Sendo assim, para cumprir com o objetivo de levar essas autoras a um número maior

de pessoas, trataremos de maneira sucinta a biografia de cada uma das autoras que compõem as obras em estudo.

Cecília Prada

Cecilia Maria do Amaral Prada é ficcionista, ex-diplomata de carreira, historiadora, dramaturga, tradutora e jornalista profissional. Membro da Academia Campinense de Letras (ACL), e vive, atualmente, em Campinas (SP), dedicada à literatura, ao jornalismo e a traduções.

Nasceu em Bragança Paulista (SP), no dia 23 de novembro de 1929. Ingressou na carreira jornalística aos dezoito anos de idade, assinando artigos literários e fazendo reportagens para A Gazeta (SP). Cecilia Prada possui várias graduações, as quais podemos destacar, Letras Neo-Latinas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e Jornalismo pela Fundação Cásper Líbero, ambas em 1951. Assumiu, em 1984, o cargo de leitora de Literatura e Cultura Brasileira no Instituto Universitário Bérgamo (Itália), que, na época, fazia a divulgação dos grandes escritores brasileiros. Após o retorno ao Brasil, entrou como editora do noticiário internacional da TV Gazeta (SP). Trabalhou também para *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*, *Isto É*, *Visão*, entre outras revistas.

O trabalho de escritora rendeu-lhe muitos prêmios conforme podemos citar: Prêmio do 1º Concurso de Contos de A Gazeta, em 1949, Menção Honrosa do Prêmio Governador do Estado de São Paulo 1962, Menção Honrosa do Prêmio José do Rego de Ficção, 1965, Revelação de Autor, em 1978; Menção Honrosa do Prêmio José do Rego de Ficção, 1965. No Jornalismo, foi Prêmio Esso de Reportagem em 1980, foi a única mulher a ter recebido sozinha e, em âmbito nacional, esse prêmio, desde a sua criação, em 1959.

Prada, publicou diversos livros, entre eles: *Ponto morto* (Edigraf, 1955); *O Caos na sala de jantar* (Moderna, 1978); *Estudos de Interiores para uma Arquitetura da solidão* (DBA, 2004); *A pena e o espartilho* (Atalanta, 2007); *O país dos homens de gelo* (Atlanta, 2007); *Faróis estrábicos na noite* (Bertrand, 2009) e *Entre o itinerário e o desejo* (Socortecchi, 2012), e o livro *Profissionais da solidão - de estudos literários* (Senac 2013). Participou de antologias, inclusive das duas de Márcia Denser, que norteiam esta pesquisa, e organizou, juntamente com Nilza Amaral, os três volumes do livro *O escritor nas bibliotecas: diálogos e debates*. São Paulo: Edição Secretaria Municipal de Cultura, 1995-2000. Além de participar de peças de teatro e reportagens como *Menores no Brasil: a loucura nua, a reportagem vencedora do prêmio Esso*.

Cristina de Queiroz

Nasceu em Leme, São Paulo. Autora do livro de contos *O Visitante de Verão*, em 1974, e participou de antologias como: *Os melhores Contos Brasileiros*, 1975, e o conto da *Mulher Brasileira*, 1978. Recebeu os prêmios *Folha de São Paulo*, 1970, Governador do Estado de São Paulo, 1970, Jabuti, 1974, e Prêmio *Status de Contos Eróticos*, 1977 (DENSER, 1982. p. 95).

Judith Grossmann

Nasceu em Campos (Estado do Rio de Janeiro), em 04 de julho de 1931, é escritora de vasta produção literária (poesia, romance e contos). Aposentou-se como Professora Titular do Curso de Letras da Universidade Federal da Bahia em 1990. Judith Grossmann. Publicou *O meio da pedra: nonas estórias genéticas* (1970), *A noite estrelada: estórias do ínterim* (1977), *Outros trópicos* (1980), *Cantos delituosos: romance* (1985), *Meu amigo Marcel Proust: romance* (1997), *Nascida no Brasil: romance* (1998), *Fausto Mefisto: romance* (1999), além de também atuar como ensaísta com o livro *Temas de teoria da literatura* (1982).

Marina Colasanti

A escritora, jornalista e ilustradora, Marina Colasanti, nasceu em 1937, na cidade de Asmara, capital da Eritreia, Marina descobriu-se artista e tornou-se uma das mais premiadas escritoras brasileiras. Ela apresenta em sua obra a marca da diversidade, entre contos, poesias, produções em prosa e literatura infanto-juvenil. Ganhou o Prêmio Jabuti de Poesia pelo livro *Rota de Colisão*, de 1993, e também pelo livro infantil por *Ana Z Aonde Vai Você?* de 1999. Conquistou o prêmio *O Melhor para o Jovem*, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, pelo livro de contos *Uma Idéia toda Azul*, de 1979. A autora ainda recebeu outros prêmios como os da Câmara Brasileira do Livro, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, do Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños, promovido pela FUNCEC/UNICEF, e o Prêmio Norma-Fundalectura latino-americano. Marina representa um marco no movimento feminista brasileiro, uma vez que suas obras revelam a crítica ao patriarcalismo e qualquer outra forma de repressão feminina.

Myriam Campello

Nasceu no Rio de Janeiro, é escritora, jornalista e tradutora. Publicou seu primeiro livro *Cerimônia da noite*, e recebeu, em 1972, o Prêmio *Fernando Chinaglia* para romance inédito. Publicou ainda *Sortilégio* (romance, 1981), *São Sebastião Blues* (romance, 1993, editado na Alemanha em 1998), *Sons e outros frutos* (contos, 1998, Bolsa para Conclusão de Obra da Biblioteca Nacional em 1996), *Como esquecer* (romance, 2003) e *Jogo de damas* (romance, 2010). Em 1997, recebeu o Prêmio União Latina - Concurso Guimarães Rosa para conto inédito. E ainda participou de outras antologias, entre elas, *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000).

Olga Savary

Olga Augusta Maria Savary nasceu em Belém do Pará, em 21 de maio de 1933, e é carioca por adoção. É escritora, poeta, contista, romancista, crítica e ensaísta, tradutora e jornalista. Recebeu vários dos principais prêmios nacionais de literatura, entre eles, o Prêmio *Jabuti* de Autor Revelação, pelo livro *Espelho Provisório*, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (1971), o Prêmio de Poesia, pelo livro *Sumidouro*, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (1977), e o Prêmio *Artur de Sales de Poesia*, concedido pela Academia de Letras da Bahia pelo livro *Berço Esplêndido* (1987). Possui diversas obras na narrativa, além de ter publicado contos, alguns apresentados nas seletas em estudo, e também a publicação de *O olhar dourado do abismo: contos de paixão e espanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Rachel Jardim

Mineira, nascida em setembro de 1926, romancista e memorialista, é formada em Direito pela PUC-RJ. Mesmo se mantendo longe dos holofotes da mídia, é uma das mais significativas escritoras da literatura mineira. Entre suas obras mais famosas estão *Os Anos 40*, *O inventário das cinzas* e *O penhoar chinês*. Seu último livro, *Num reino à beira do rio- um caderno poético à Murilo Mendes*, foi lançado pela Funalfa em 2004. Participou de outras antologias como *Mulheres e mulheres*, 1978. *O conto da mulher brasileira*, 1978. *Crônicas mineiras*, 1992. *A cidade escrita*, 1996. *Tigerin und Leopard*, 1998 e *Contos de escritoras brasileiras*, 2003.

Regina Célia Colônia

É uma escritora brasileira, diplomada em comunicações e psicologia, também jornalista e redatora de publicidade, nascida no Rio de Janeiro em 1940. Estreou com a coletânea de poemas *Sumaimana* (1974), elogiada à época por Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, assim como Pedro Tamen, na outra margem do Charco.

Publicou também as coletâneas de contos *Canção para o totem* (1975), que recebeu o primeiro prêmio do Concurso Nacional de Literatura da Caixa Econômica de Goiás, em 1975, e prêmio *Jabuti*, em 1976. Recebeu premiação também no concurso *Status* de 1977, *Os leões da Luziânia* (1984), e tem trabalhos publicados no exterior, inclusive, há registros de que ela tenha publicado outra coletânea, aparentemente, de poemas, com o mesmo nome do conto *Sob o pé de damasco, sob a chuva* (1984), lançada em Portugal.

Renata Pallotini

É paulista, nascida em 20 de janeiro de 1931, formada em Direito, Filosofia e Dramaturgia, ensaísta e tradutora. Trabalhou também na televisão na série *Malu Mulher*. Escritora que, apesar de mais dedicada à poesia, tem intensa atividade em dramaturgia. Teve obras encenadas por criadores assíduos da cena nacional, tais como Silnei Siqueira, Ademar Guerra, José Rubens Siqueira, Márcia Abujamra e Gabriel Vilela. Publicou *Acalanto*, poesia, 1952. *Noite Afora*, poesia, 1978, *Coração Americano*, poesia, 1979. Possui muitas outras obras como poesias, prosas, ensaios, literatura infantil, paradidáticos e teatro.

Sônia Coutinho

Sônia Coutinho nasceu na Bahia e vive no Rio de Janeiro, onde é jornalista e tradutora. É uma das mais importantes escritoras brasileiras da atualidade, tendo ganhado diversos prêmios literários, incluindo o Prêmio Clarice Lispector da Biblioteca Nacional, duas vezes o Prêmio *Jabuti* e um dos prêmios *Status* de Literatura Erótica. Seus contos figuram em diversas antologias, no exterior e no Brasil.

Edla Van Steen

Nasceu em 1936, é catarinense, está radicada em São Paulo há mais de quarenta anos. Publicou as seguintes obras: *Cio*, contos, 1965, *Antes do Amanhecer*, contos, 1977, *O Conto da Mulher Brasileira*, 1978, *O Papel do Amor*, 1979, *Memórias do Medo*, romance, 1981, *Corações Mordidos*, 1983, entre muitos outros, e participou de antologias como *Chame o Ladrão*, *Erotismo no conto Brasileiro*, entre outras. É detentora de vários prêmios nas áreas de cinema, teatro (*Molière* de Melhor Autor) e literatura (Prêmio *Nestlé*, categoria Conto, e da Academia Brasileira de Letras, na categoria Romance).

Julieta de Godoy Ladeira

Escritora e publicitária, é paulistana, nascida em 1935, faleceu em 1997. Como escritora, compôs romances, contos, literatura infantil, e, ao lado do esposo e também escritor Osman Lins, idealizou projetos literários e escreveu *La paz existe?* Publicou *Passe as férias em Nassau*, e recebeu o Prêmio *Jabuti* de Melhor Livro de Contos pela obra, depois das seis, contos, *Entre lobo e Cão*, romances, entre outros, incluindo antologias como *Missa do Galo* e *O Conto da Mulher Brasileira*. A autora tem diversos contos publicados no exterior.

Lya Luft

Lya Fett Luft nasceu em Santa Cruz do Sul, no Rio Grande do Sul, no dia 15 de setembro de 1938. Sua produção literária reúne poesias, ensaios, contos, literatura infantil, crônicas e romances. É colunista da Revista *Veja*. Traduziu obras de Virgínia Woolf, entre outras, e foi cronista de *O Correio do Povo* de Porto Alegre. Publicou muitas obras das quais se destacam: *Canções de Limiar*, poesia, com a qual recebeu o primeiro Prêmio do Concurso Estadual do Livro. 1962, O poema “Retrato a Dois”, com o qual recebeu o Prêmio Alfonsina Storni Buenos Aires, 1976, e *O Tigre na Sombra*, 2012, eleita a melhor obra de ficção de 2012, na categoria romance, que fez com que ela recebesse o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, eleita a melhor obra de ficção de 2012, na categoria romance. Ela também recebeu outras condecorações como: Prêmio Érico Veríssimo da Câmara Municipal de Porto Alegre, 1983.

Lygia Fagundes Telles

Nasceu em São Paulo, no dia 19 de abril de 1923, formada em Educação Física e Direito. Ainda estudante, colaborava com os jornais *Arcádia* e *A Balança*, ambos vinculados à

Academia de Letras da faculdade. Nessa época, frequentava os encontros de literatura com Mário e Oswald de Andrade. Com 15 anos, com a ajuda do pai, publicou seu primeiro livro de contos, *Porão e Sobrado*. Além de apresentar participação em congressos no Brasil e no exterior, teve seus livros publicados em várias partes do mundo, e, ainda participou de diversas antologias de contos selecionados e publicados fora do Brasil.

Recebeu inúmeras premiações como: Prêmio *Afonso Arinos*, da Academia Brasileira de Letras, 1949, com o livro *O Cacto Vermelho*; Prêmio do Instituto Nacional do Livro, 1958, com *Histórias do Desencontro*; Prêmio *Jabuti*, da Câmara Brasileira do Livro, 1974, 1965, com *O Jardim Selvagem*, Prêmio *Guimarães Rosa*, da Fundepar; Prêmio Internacional de Contos Estrangeiros, na França, 1968, entre muitos outros.

Nélida Piñon

Carioca, formou-se no curso de Jornalismo, da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Desde menina escrevia pequenas histórias e as vendia ao pai e familiares. Em 1996-1997 tornou-se a primeira mulher, em 100 anos, a presidir a Academia Brasileira de Letras. *Suas obras foram traduzidas em mais de 30 países, e contemplam romances, contos, ensaios, discursos, crônicas e memórias*. De sua biografia, constam mais de 20 prêmios nacionais e internacionais, e mais de 40 condecorações nacionais e internacionais.

Sônia Nolasco Ferreira

Nasceu em Minas Gerais, por acaso, segundo ela, pois, se considera paulista. Formada em Jornalismo, completou seus estudos em Paris, onde morou por cinco anos. Trabalhou no *Correio da Manhã*, *Pais & Filhos*, *Mais* e *Nova*, e foi correspondente do jornal *O Globo*. Ganhou o Concurso de Contos *Status* com *Gol de Letra*. Publicou contos nas revistas *Nova*, *Lui* e *Status*. (DENSER, 1984. p.149)

Tania Jamardo Faillace

Tânia Jamardo Faillace nasceu em 30 de janeiro de 1939, em Porto Alegre, trabalhou como pintora, escritora de contos, romances e dramaturgia, além do jornalismo. É militante no movimento sindical, feminista, e de direitos humanos. Tem uma peça encenada, *Ivone e Sua Família*, 1978, publicou *Fuga*, novela, Globo, 64, *Adão e Eva*, novela, Globo, 1965, *O 35º ano*

de *Inês*, contos, movimento, 71, 75, 77), *Vinde a Mim os Pequeninos*, contos, Lume 77, *Tradição. Família e Outras Estórias*, Contos, Ática, 78, *Mário/ Vera Brasil*, 1962/1964, romance, *Marco zero*, 1983. E ainda participou de mais de dez antologias. (DENSER, 1984. p.150)

2.3 Márcia Denser

É uma contista, romancista e jornalista paulistana, formada em Comunicações pela Universidade de Mackenzie. Iniciou sua carreira literária com *Tango Fantasma*, 1976, seguido da publicação de *Animal dos Motéis*, 1981, *Exercícios para o pecado*, 1984, *Diana Caçadora*, 1986, *A Ponte das Estrelas* 1990, *Toda Prosa* (2002) e *Caim* (2006). Trabalhou como editora e colunista da revista *Nova*, *Isto É*, *Leia Livros*, entre outras. Atuou também como roteirista de cinema, ao fazer a adaptação de seu livro *O Animal dos Motéis*, que ganhou as telas com o nome *Profissão: Mulher*. As obras *Diana Caçadora* e *Tango Fantasma*, em 2013, foram reeditadas num só volume, dando ênfase ao seu trabalho, que aborda temas eróticos.

Seus Contos “O vampiro da Alameda Casabranca” e “Hell's Angel” passaram a compor os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século, sendo que Hell's Angel está também entre os *Cem Melhores Contos Eróticos Universais*. (CONEXÃO E LITERATURA, 2016). Denser, além das antologias em estudo, também organizou, em 2014, outra chamada *Os Apóstolos* (Nova Alexandria), composta apenas por homens.

Márcia Denser teve coautoria em muitas antologias brasileiras, como podemos citar: *Assim escrevem os paulistas* (1977); *O conto da mulher brasileira* (1978). *Espelho mágico* (1985); *Histórias de amor infeliz* (1985); *Amor à brasileira* (1987); *Memórias de Hollywood* (1988); *Contos paulistas* (1988); *Contralamúria* (1995); *Uma situação delicada e outras histórias* (1997); *O decálogo* (2000); *Os 100 melhores contos brasileiros do século* (2000) *13 Maneiras de Amar* (2001); *18 contos de corrupção* (2002); *As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal* (2003); *Ficções* (2003); *Conto de escritoras Brasileiras* (2003) *A versão do autor* (2004); *Inspiração: obra coletiva* (2004);

Márcia Denser, procura, com suas narrativas, que dão vida para personagens como Diana Marini, presente nos contos da autora, contidos nas seletas em estudo, representar e encorajar as mulheres para que possam assumir seus desejos sexuais e impor seu lugar na sociedade. Nessa perspectiva, Márcia Denser conseguiu reunir vozes que não mediram esforços para representar o gozo feminino nas antologias *Muito Prazer* e *O Prazer é Todo Meu*. A autora, ao apresentar suas seletas, garante aos leitores que as mulheres sabem bem falar de sexo, e que

a leitura, ao contrário do que julgam, poderá proporcionar um prazer simultâneo para autoras e leitores.

Em entrevista para a revista *Conexão e Literatura*, Márcia Denser fala sobre suas obras, inclusive sobre as antologias *Muito Prazer* e *O Prazer é Todo Meu*. A autora comenta sobre a recepção da obra pelo público. “Enfim, a antologia vendeu mais de 20 edições, me tornei best-seller nacional!” (CONEXÃO E LITERATURA, 2016). Márcia Denser afirma:

Na época, eu fazia a coluna Nova Lê Livros, da Revista Nova – uma revista com tiragem de 200 mil exemplares e circulação nacional - me deu muita visibilidade como escritora e me fez ler tudo o que se estava publicando. Percebi que as escritoras escondiam seus textos mais eróticos em meio à produção geral, havia muito preconceito, até porque se associava erotismo à literatura pornográfica de baixíssimo nível, literatura funcional (com a função de fazer o leitor gozar) meramente, há 30 anos a sociedade ainda era muito conservadora, apesar de todas as mudanças visíveis. (CONEXÃO E LITERATURA, 2016)

O ambiente histórico social em que as autoras estavam inseridas, dificultava que elas tivessem liberdade de expressão. Márcia Denser, escolheu autoras importantes e reuniu todos os contos “esquecidos” nos guardados da censura, o que resultou numa obra em que as mulheres se autorrepresentam e também se vestem de homens para desempenharem um papel, considerado audacioso naqueles tempos. A autora, ao apresentar suas seletas, garante aos leitores que as mulheres sabem bem falar de sexo, e que a leitura, ao contrário do que julgam, poderá proporcionar um prazer simultâneo para autoras e leitores. E declara:

Ao abranger os múltiplos aspectos da sexualidade humana e assumindo todos os riscos, nossas escritoras sugerem que não basta libertar-se mas – o que é mais difícil e desafiador – que é preciso viver e escrever com liberdade. (DENSER, 1982, orelhas do livro).

Dessa forma, fica evidente que as autoras se libertaram das amarras sociais para que pudessem produzir e conduzir as mulheres numa busca ao prazer, que não deve ser motivo de vergonha, ou ser ocultado. Ainda, na entrevista, Denser afirma ter recebido, com isso, “o rótulo de escritora erótica, mais como jogada de market. Talvez a primeira a escrever numa linguagem refinada e irônica e em primeira pessoa sobre suas experiências sexuais”. (CONEXÃO E LITERATURA, 2016).

2.4 Os contos e a representação feminina

Os contos presentes nas duas seletas, *Muito Prazer* e *O Prazer é Todo Meu*, abordam diferentes temáticas e contam com a representação erótica feminina, que aponta para uma nova perspectiva na construção da sexualidade e identidade da mulher. As mulheres passam a expor sua necessidade de satisfação sexual, indo buscá-la nas mais diferentes formas de relacionamento. Nas antologias encontramos o erotismo representado por diferentes perspectivas, apontando para a multiplicidade de possibilidades na abordagem do erótico produzido e representado por mulheres.

Assim podemos encontrar como temática dos contos temas mais recorrentes e cotidianos como o casamento, o amor proibido vivido na sua magnitude, o amor entre amantes ou o adultério. Temos ainda a violação dos preceitos religiosos, a pedofilia e a explosão do prazer feminino. E temas menos recorrentes como a zoofilia e a metalinguagem erótica.

A partir do momento em que as mulheres começam produzir na literatura, temos um novo sentido de representação, que passarão a evidenciar, não mais, as mulheres submissas e assexuadas, mas uma nova mulher, que exige espaço narrativo e a garantia de prazer. E, com isso, temos a representatividade das diversidades sociais, e, em especial, de identidades femininas antipatriarcalistas (ZOLIN, 2010).

A primeira seleta, *Muito Prazer*, possui onze contos de onze autoras diferentes. Enquanto a segunda, *O Prazer é Todo Meu*, possui dezessete contos, e como tem o número de contos aumentado, temos também a adição de novas autoras. Procuraremos abordar, de forma limitada, a temática de cada conto, uma vez que são muitos os contos que compõem as seletas. Assim abordaremos cada conto, com exceção dos que serão analisados no capítulo seguinte, pois, estarão anexos no final deste trabalho.

Quadro 1- Contos de *Muito Prazer* (1982)

Títulos dos contos	Autoras
A chave na fechadura	Cecília Prada
As sensações totais	Cristina de Queiroz
Tanganica	Judith Grossmann
O vampiro da alameda casa branca	Márcia Denser
Menina de vermelho a caminho da lua	Marina Colasanti
A mulher de ouro	Myriam Campello

O olhar dourado do abismo	Olga Savary
As Urzes da Cornualha	Rachel Jardim
Sob o pé de damasco, sob a chuva	Regina Célia Colônia
Mulher sentada na areia	Renata Pallotini
Hipólito	Sônia Coutinho

FONTE: *Muito Prazer* (1982)

No segundo conto, dessa mesma seleta, intitulado “As sensações totais”, a narradora personagem vai ao encontro de um grande amor do passado, agora, seu amante, que ela chama de Bruxo, pelo fato de possuir a capacidade de enfeitiçá-la e levá-la às sensações totais. Nesse conto há uma inversão do que é considerado relativamente comum nas relações conjugais, a infidelidade masculina. A mulher vai ao encontro de seu amante e de sua realização sexual, e o homem figura como tentação, ele que a faz perder a cabeça. “Aqueles mãos morenas, finas e fortes, que conheciam o seu corpo de cor, que poderiam fazê-la gritar, gritar e pedir mais e pedir mais. Tão macia e poderosa a mão que podia tudo”. (QUEIROZ, 1982. p.19)

Mic-Mic, como ela era chamada pelo amante, no caminho, enquanto dirigia, até o encontro do Bruxo, seus pensamentos transitavam entre a dúvida e a certeza. A dúvida, se realmente deveria estar ali, “– Eu não posso ir, não posso. Dissera-lhe dois dias antes.” (QUEIROZ, 1982. p. 18). E a certeza de que ele ainda era um Bruxo, que a conduzia para as sensações que ela tanto gostava e a fazia sentir medo da sua capacidade de seduzi-la.

- Eu tenho medo é da força dele, dos olhos dele, do que possa fazer comigo. Mas o que poderá fazer comigo que eu não queira? Depois, quantas vezes já me salvou? Ora, ele me salvou ou conseguiu de mim coisas incríveis? (QUEIROZ In DENSER, 1982, p.19)

Esse conto de Cristina de Queiroz traz uma mulher que, apesar de estar indo à procura da sua satisfação sexual, sente culpa. Característica que evidencia os vestígios do patriarcado, afinal, ao homem não se sobrepõe nenhum sentimento de culpa por ir “procurar o que não tem em casa”, enquanto a mulher adúltera é fortemente julgada. Mic-Mic sabia bem o que procurava ao ir ao encontro do Bruxo, as sensações totais que só ele a fazia sentir. No entanto, o pudor feminino, pregado pela sociedade patriarcal, a impedia de expor sua vontade. Ao chegar na casa do amante, ele a toma do seu jeito, geralmente, o modo como alguns homens costumam fazer, sem se preocupar com a satisfação feminina. Então o Bruxo diz para que ela fale, exponha o que realmente ela gosta na hora do prazer a dois.

Fui bruto porque quis ser bruto. Quem sabe assim você falasse, de uma vez por todas realmente falasse o que sente e o que quer. Gentil, mude a frase, diga apenas: Treppe em mim direito, como eu gosto, demoradamente, você não gosta de trepar demorado, hem, não gosta? (QUEIROZ, 1982, p. 23)

Com isso, podemos perceber esse pedido de fala, estendido a todas as mulheres que vivem enclausuradas em seus casulos, e carregam o medo de expor seus desejos sexuais. O conto nos remete à realidade da sociedade moderna. A mulher consegue ter um espaço para se impor, mas, ainda é presa na sua própria consciência, moldada, ao longo dos anos, pelos padrões da sociedade patriarcal.

Enfim Mic-Mic tem suas sensações totais “- Foi tão bom, Deus meu, como foi bom” (QUEIROZ, 1982. p. 24), e despede-se ainda com culpa. Essa culpa fica evidente em todo o conto, manifestando-se tanto no sentido de ela não poder ter ido até lá quanto em forma de preocupação com o marido, que a espera em casa, e que pode descobrir sua traição “- Eu não voltarei mais, não gostaria que ele soubesse” (QUEIROZ, 1982. p. 25).

O terceiro conto de *Muito Prazer*, “Tanganica”, retrata a realidade de uma mulher que desempenha o papel de amante. Amaranta tem a pele negra, e o fogo que os tabus sexuais insistem em atribuir às pessoas de pele negra. Essa mulher, retratada no conto, é cheia de si e de coragem, possui vários amantes, até encontrar em um deles seu porto seguro. Amaranta inicia o conto se retratando, contando sobre seu aguçado apetite sexual:

Construí um buraco ao qual me recolhi, cancelando. Meu maior erro foi admitir, neste orifício, várias pessoas, uma de cada vez, por não saber ocupar-me delas a um só tempo. E, mal elas eram introduzidas, começávamos a nos lambar, como gatos. O que logo em cães nos transformava. Tudo isso para que um dia pudesse me metamorfosear em mim mesma e dispensar todas-estas-pessoas-uma-de-cada-vez (GROSSMANN, 1982. p. 28)

Na descrição que a personagem faz de sua relação com seus vários amantes, podemos perceber uma metáfora de animalidade reconhecida por ela nessas relações. Amaranta se deixava levar pelo momento, pelo prazer que aqueles encontros lhe proporcionavam. Tudo mudou quando ela, mulher aventureira, decide encontrar Tanganica, que, na realidade, trata-se do maior lago africano, que ela resolve transformar numa verdadeira utopia para sua vida.

Amaranta vê em Leonel, sua Tanganica, sua idealização de mundo perfeito e felicidade. Fato, inclusive, que nos lembra Pasárgada, lugar ideal criado por Manuel Bandeira em seu poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, pois, em ambos, há essa idealização do lugar perfeito e harmônico para se viver. Leonel era a morada de Amaranta, mas, a todo o momento, ela

evidencia ser ela que o completa, ou melhor, que o criou “Eu fabriquei este homem” (GROSSMANN, 1982. p. 31).

Ela o fez homem, invertendo mais uma vez, a ordem criada pelo patriarcado, das relações entre homem e mulher. Estamos sempre acostumados a ouvir que os homens transformam uma moça em mulher durante a cópula carnal. Logo uma mulher cheia de si e capaz de transformar um rapaz em homem, ensinando-o tudo que ela aprendeu com sua vasta experiência sexual, representa uma grande transgressão.

Guardo um homem no meu ventre tanto quanto no meu conduto. Sou um tubo, mas sou também uma bacia. Um lago, uma lagoa. E quando eles têm acesso, gostariam de ficar a vida toda flutuando. Uma existência tipicamente placentária, que ultrapassa os limites do gozo. Como são meus bebês, alimento-os, banho-os, penteio-lhes os cabelos, visto-os das mais finas cambraias, para que melhor possa desvesti-los. (GROSSMANN, 1982. p. 28)

A autora Judith Grossmann utiliza-se da capacidade gerativa da mulher, um dos maiores obstáculos na luta pela igualdade dos gêneros, para afirmar a identidade e garantir a força e o poder da mulher por ela representada nesse conto. Judith consegue exaltar a capacidade reprodutiva feminina, bem como evidenciar sua natureza sexual no corpo de Amaranta, que não tem medo de expor sua sexualidade. “Entrar pela porta dos fundos toca em inexplorados pontos. E gosto também de engolir sua ambrosia. Besuntar minhas mãos com o seu mel”. (GROSSMANN, 1982, p. 31).

A infidelidade masculina também é retratada nesse conto, e ocorre por parte da personagem uma espécie de aceitação, quando ela se declara fiel a Lionel, mesmo recebendo inúmeras propostas de seus ex-amantes, e afirma que, com Lionel, as coisas são diferentes. “A sua fidelidade pode ser também uma fidelidade infiel, que se resume em caminhar sempre de volta” (GROSSMANN, 1982, p. 31).

A Tanganica de Amaranta, encontrada nos braços de Leonel “Ele era o meu pai, a minha mãe, a minha babá, a minha infância in/ existida- reencontrada” (GROSSMANN In DENSER, 1982. p.30), teve seu fim quando a esposa de Leonel se suicidou, e ele decidiu casar-se com Amaranta. “Estremeço com a sombria perspectiva de ter de passar do sonho de Tanganica a substituta de suicida” (GROSSMANN, 1982, p. 34).

O ato de recusa de Amaranta ao casamento configura um ato transgressivo, uma vez que a personagem queria viver uma vida de prazeres incessáveis. O casamento, para ela, seria o fim de Tanganica “Sobretudo jamais deixarei que uma lei natural dê conta de mim” (GROSSMANN, 1982, p.36). Logo essa mulher representada no conto não quer ter seu destino

traçado por uma lei natural, nesse caso, o casamento entre duas pessoas que se desejam mutuamente, mas sim se reinventar e se criar cada vez mais forte. “Eu própria criarei um término, como um prolongado orgasmo...” (GROSSMANN, 1982. p. 36).

No conto “O vampiro da Alameda Casabranca”, temos o resgate da pornochanchada, gênero que eclodiu no final dos anos de 1960 até o início de 1980. Segundo Cláudio Bertolli Filho e Muriel Amaral, organizadores do livro *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*, 2016, p.8, o gênero destacava-se pelo humor cômico e nasceu com a intenção de descortinar o que permanecia oculto na sociedade, pela prática da moral e dos bons costumes, como traição, pornografia e o próprio desejo feminino.

O conto inicia-se com uma narradora personagem, não nomeada, que mais tarde cogitamos tratar-se de Diana, uma vez que o conto está presente no livro *Diana caçadora*, também escrito por Márcia Denser, e publicado, originalmente, em 1986. A personagem relata sua falta de afeto com Klaus, que ela chama apenas de poeta, e que lhe acompanha ao cinema durante a exibição de um filme japonês, que, inclusive, ela ressalta ser o único motivo de estar na companhia do poeta. “A não ser pelo filme japonês em cartaz, não havia nenhum interesse em sair com aquele sujeito.” (DENSER, 1982, p. 37). No entanto, quando argumenta sobre as paixões amorosas tratadas no filme japonês, utiliza a expressão *ed nauseam*. O humor presente no conto aparece de forma sutil e acompanhado de um certo sarcasmo, podemos perceber isso quando a narradora se pergunta “por que sair com aquele cara?” (DENSER, 1982, p. 38), e a resposta era porque seria um feriado, e todas as pessoas que ela considerava interessantes estavam viajando “restando os neuróticos, os chatos e os vampiros na cidade” (DENSER, 1982, p.38).

A personagem, o tempo todo, mostra-se insatisfeita com a companhia que lhe restara naquele fim de semana. E insinua estar em uma armadilha com um vampiro prestes a devorá-la literalmente a qualquer momento. No apartamento dele, eles ouvem música, tomam um vinho, e ela até se dispõe a ouvir suas tediosas poesias. Quando, finalmente, um beijo acontece, é descrito com desprezo e acompanhado da sensação de nojo.

O pequeno deus Caracol, o deus dos covardes, deve habitar em mim, pois foi ele que me fez encolher, puxando consigo todas as terminações nervosas, todas as sensações de prazer e dor, toda a alegria, todo o pranto e me transformar num penhasco árido, num terreno baldio entregue às varejeiras, aos cacos de vidro, lixo, mato ralo, aos cães vira-latas e aos teus beijos, Poeta. (DENSER, 1982, p. 40)

Após essa experiência nada prazerosa, decidiram ir a uma festa na casa dos amigos do poeta. A festa soou como uma luz no fim do túnel para salvar o fim de semana da pobre moça. Ao chegarem na festa, a companheira frustrada do poeta se interessou pelo dono da casa, que, por sinal, era casado. Sua esposa foi descrita, pela narradora personagem do conto, com sarcasmo, ao ser comparada com um brinquedo, e, em forma de humor exacerbado, evidenciando as características do gênero pornochanchada.

Belo mesmo é você, pensei cinicamente, cobiçando a belezinha de jovem fascista e seus brinquedinhos, entre eles uma bela esposa loura e psicóloga formada pelo período da tarde do Cursinho Objetivo, altura e peso ideais segundo a revista *Cláudia* e preocupadíssima com seus encargos de anfitriã (repetiu neuroticamente a noite toda que a “previsão falhou” a propósito de haver terminado o queijo de nozes antes das duas da matina). (DENSER, 1982. p. 40)

A esposa psicóloga do anfitrião da festa é a mulher perfeita na lógica patriarcal, linda, educada e preocupada com os afazeres domésticos, além, claro, de servir de brinquedinho para o marido. A autora do conto faz questão de enfatizar todas as qualidades da esposa, bem como ressaltar o fascismo nas características do belo marido, como uma crítica ao período ditatorial.

No período da ditadura, houve a multiplicação dos discursos “patrióticos”, e a imposição de um novo contexto social, preconizando a moral e os bons costumes. Simultaneamente, entre 1964 e 1985, houve uma espécie de repressão da cultura brasileira, que passou a ser controlada através da censura, resultando inclusive em penalizações para os produtores culturais que não se alinhavam ao projeto ditatorial. (BERTOLLI FILHO & AMARAL, 2016)

Márcia Denser, como forma de rompimento a qualquer tipo de censura, transforma essa pornochanchada num conto no qual a transgressão se pauta em cada parágrafo. As tão esperadas cenas eróticas do conto ocorrem quando a personagem decide, após se dopar de diferentes tipos de drogas e entrar em um estado de completa indisposição, acompanhar Klaus, também entorpecido, até o apartamento dele.

Não poderia ver aquele rosto agora, seria insuportável, seria inconcebível, e eu acho que ele me ficou agradecido. Mesmo assim não conseguia. Estava submerso em droga e álcool, uma chaga viva de excitação que pulsava e gemia, rilhando os dentes, pobre animal sonâmbulo imaginando-se um ser humano de carne, ossos e fezes, se esvaindo entre minhas nádegas numa tortura aplicada de movimentos ineficientes; uma vez que ele não conseguia, o animal depositava-se como um pedaço morto de carne fria junto ao meu corpo. Vamos liquidar isso, pensei. Sentia-me cansada, nauseada, azeda (DENSER, 1982, p. 44)

A descrição do sexo acontece de forma explícita, e chama atenção a ausência de prazer de ambas as partes. O conto retrata a mulher, que, assim como os homens, também tem suas transas banais e mal-sucedidas. Dessa forma, a pornochanchada de Márcia Denser, não só representa bem o gênero como também, ao criticar os bons costumes e a moral, retrata bem o momento histórico em que o gênero pornochanchada fez sucesso.

A autora cria uma mulher que os padrões patriarcais desaprovam. A personagem, na perspectiva de escapar do ócio de um feriado, se sujeita a encontros indesejáveis, festas nada convidativas e o uso de drogas no geral, culminando num ato sexual nada prazeroso, que se cogita repetir, quando a moça, após fugir do vampiro da Alameda Casabranca, lembra-se que não tem ninguém em casa, e sua única alternativa é voltar para a casa de Klaus.

Resolvi voltar para casa. Lá pagariam o taxi. Então lembrei: estavam todos viajando. Todos os amigos, todos os sujeitos e todas as amigas, etc. Eu estava sem a bolsa, sem as chaves, com frio, fome e precisando de um banho. No táxi, suspirando, dei o endereço de Klaus. (DENSER, 1982, p.48)

Enfim, Denser utiliza-se de todo um cenário que aponta para tempos de terríveis repressões, como quando utiliza o fascismo para caracterizar um personagem do conto, e, em contrapartida, apresenta como protagonista uma mulher que rompe com todos os padrões impostos pela sociedade e com a censura daquele ambiente histórico-social. Logo a mulher que esse conto representa é transgressora por banalizar o sexo e narrar, de maneira explícita, todos os seus desejos e ações, desde a cobiça ao garotinho fascista até sua transa mal-sucedida com Klaus.

Já Marina Colasanti, no conto “Menina de vermelho, a caminho da lua”, traz uma triste realidade, que, há muito tempo, tem assombrado a infância de muitas crianças, a pedofilia. É, em um parque de diversões, que, por sinal, não poderia ser um espaço melhor para representar a infância, que o conto acontece. Uma mãe leva suas duas filhas para brincar em uma bolha gigante, o brinquedo mais atraente de um parque de diversões em ruínas, a bolha era comparada com a lua. “Assim seria a superfície lunar, imenso colchão inflado onde a perna afunda, debaixo da redoma de uma bolha. Porque assim estava escrito: Pise na Lua por Cr\$ 10,00” (COLASANTI, 1982. p. 49).

A mãe observava suas duas astronautas na lua, quando avistou uma menina de dez anos. “Ela quer entrar na bolha. Quer muito. E não tem dinheiro. Mas quer, e vai ter que pagar de outro jeito. Ela sabe disso. Você, não” (COLASANTI, 1982. p. 52). A autora faz questão de fixar a idade da criança, que, a partir daquele momento, passa a ser descrita sensualmente. “Tem

10 anos. Cuidado com essa idade, porque o olhar dela tem mais” (COLASANTI, 1982, p. 52). A criança é metamorfoseada em uma mulher, “O corpo dela relincha, se empina, se estica. Ela galopa ao redor, preparando-se” (COLASANTI, 1982, p. 52), que passa a seduzir o cobrador da bolha, que, ao descrevê-lo, a autora exige “permito apenas que diga que tinha as calças amarradas de corda. E o quanto basta” (COLASANTI, 1982, p. 52).

Logo, nesse vai e vem de insinuações, é possível cogitar que a menina de dez anos tenha pago, com sua inocência, seu passeio à lua. “Tudo é muito tênue ainda, muito impreciso. É difícil ver aquilo que, por proibido, se esconde. Mas aos poucos, seduzida, você vê” (COLASANTI, 1982, p. 54). E a mãe, personagem que inicia o conto, e que estava ali com suas filhas também crianças, não fez nada para impedir. Ela atuou como a sociedade diante de acontecimentos como esse, que sabe o que está acontecendo, mas prefere fechar os olhos. Na tentativa de camuflar seu silêncio, a mãe, que, de longe, observa tudo, faz comentários sobre como a garota se insinua, se oferece para conseguir o que quer.

“Vem ao visor primeiro. Como antes, levanta o corpo sobre a curva dos pés, e só agora percebo que não é necessário, baixo o olho transparente que devassa o interior da bolha. Mas encostada assim, tão debruçada, não se interessa pelo jogo infantil das duas meninas. Olha através, de lado, para o homem.” É a hora da primeira tentativa. Ela não tem muita esperança de conseguir, mas vai tentar. E a maneira de testar o velho, de dizer eu quero. (COLASANTI, 1982, p. 54)

A mãe, colocada no conto como a dona da história, sente culpa por não fazer nada diante de tamanho absurdo. “Pronto, agora você pode ficar com vergonha. É mãe está vendo, e não faz nada. Poderia chamar a menina, conversar, pagar a entrada dela”. (COLASANTI, 1982, p. 55). A indignação e a vergonha diante do acontecido faz com que a verdadeira dona dos fatos recuse-se a narrar a história. “Esta é uma história que não quero contar, uma pequena história sem fatos, espessa como um mês-truo, que não pretendo assumir”. (COLASANTI, 1982, p. 49). A personagem, dona dos fatos que resultam no conto, tratada apenas como a mãe de duas crianças, decide contratar um narrador para sua história.

Foi por isso que botei um anúncio no jornal. Dizia: “Procura-se narrador. Exigem-se modéstia e prazer descritivo. Pagamento a combinar. Procurar...endereço...etcétera”. Só um apresentou-se. Teria preferido, me caberia melhor, fosse mulher. Mas não tive escolha, fiquei com ele. (COLASANTI, 1982, p. 49)

Após o anúncio, encontrou um narrador, homem e inexperiente, mas decidiu contratá-lo assim mesmo, ainda que não a agradasse integralmente. Para que o conto fosse narrado de forma precisa e com riqueza de detalhes, a dona da história decidiu vestir o narrador contratado na pele de uma mulher. “É assim, pois, de saia rosa e lenço nos cabelos, que o apresento” (COLASANTI, 1982. p. 49).

O narrador contratado, de acordo com as ordens da sua contratante, começa a narrar a história. No entanto é interrompido a todo instante pela dona da história, que exige que ele troque as palavras utilizadas por outras menos sutis. “Nem precisa de tanta delicadeza. É melhor dizer mijo do que urina, sobretudo nesta história”. (COLASANTI, 1982, p. 50). Dessa forma o conto é narrado com a interferência contínua da dona da história, que assevera não estar satisfeita com o narrador contratado.

Não, não era você que eu queria para contar esta história. Quisesse assim tão delicada, eu mesma escrevia. Procurei, porque precisava de alguém que quisesse fermentar esterco, adubar um fato vil. E vem você aí com essa tapeçaria medieval, se esgueirando entre palavras, mascarando com imagens. (COLASANTI, 1982, p. 49)

Aos poucos o conto vai sendo tecido, e, gradativamente, os fatos vão ficando mais evidentes. A dona dos fatos tem a certeza de tudo que aconteceu ali naquele parque. Da inocência de uma menininha de dez anos, que foi mascarada pelo seu desejo de entrar na bolha gigante. Logo, a mãe, que de longe assistia a tudo, ao contratar um narrador para sua história, quis livrar-se da culpa. O narrador contratado atua como uma crítica, uma forma de comprovar que não somente os homens conseguem narrar cenas eróticas. E que esses, ainda que adentrados em vestimentas femininas, deixam muitos fatos passarem despercebidos.

No fim do conto, o narrador contratado se rebela contra a dona dos fatos e decide tomar a história para si, alegando não se tratar mais de uma história, mas de um conto. “Agüentei até aqui calado, engolindo teus desaforos. Mas o fim chegou, dono da história. E não é mais uma história, é um conto” (COLASANTI, 1982, p. 58). A atitude do narrador atua como a representação do comportamento masculino diante da literatura. “O que você não tem é voz para contar. E isso quem tem sou eu” (COLASANTI, 1982, p. 58).

Os homens, em sua maioria, consideram as mulheres sem voz na literatura, e, em contrapartida, se acham no direito de narrar as intimidades femininas do ponto de vista deles, cometendo equívocos e negligenciando fatos. “Está aí teu fato, como você viu ou inventou. Mas agora é meu conto, história das minhas palavras, que eu acabo como quiser” (COLASANTI,

1982, p. 58). Marina Colasanti fez questão de evidenciar tudo isso no conto, apontando para os deslizos do narrador durante o desenvolvimento dos fatos, e como ele transformou fatos evidentes, que, a mãe e dona da história presenciaram, em meras insinuações, sem apresentar, de maneira clara, a concretude dos fatos.

No conto “O olhar dourado do abismo”, Olga Savary nos conduz a uma temática não muito recorrente no campo erótico feminino, a zoofilia. Cabe ressaltar que esse conto deu nome a uma antologia que Olga Savary publicou em 1997, e, depois, em 2001, foi republicada e ganhou um subtítulo: O olhar dourado do abismo: contos de paixão e espanto.

O conto inicia-se com a autora atuando como narradora em terceira pessoa, apresentando a personagem principal do conto, que não é nomeada. “Tinha a vocação dos abismos e não sabia” (SAVARY, 1982. p. 64). O mistério envolvia a trépida volúpia que aquele olhar despertava nela. Afinal “homem algum a tinha olhado assim antes” (SAVARY, 1982. p. 64).

Foi ali, na restinga, quando “o mar vinha na salsugem até seu corpo numa espécie de andar como o coleante andar das serpentes” (SAVARY, 1982. p.64), que ela conhece aquele olhar dourado do abismo. Logo a personagem vira fera, é descrita de forma animalizada devido ao impacto e cumplicidade que aquele olhar lhe provoca, tocando num ponto perdido “de sua consciência de ser também, súbita e violentamente, um animal, com esse magma a rugir nas entranhas como um animal no cio” (SAVARY, 1982. p. 64). E logo, ela se pergunta: “Como teria ele entrado de seu inconsciente para a clareira de sua consciência?” (SAVARY, 1982. p. 64).

Aquele olhar tão misterioso a faz construir metáforas com figurações de sonhos perfeitos, e a faz sentir-se também um animal. O interessante é que até esse ponto do conto podemos ainda pensar que se trata apenas de um olhar selvagem de um homem. Somente, no final do conto, que é revelada a verdadeira identidade do dono do “olhar-cor-de-mel-da-paixão-puramente-animal-sem-a-maior-ternura” (SAVARY, 1982, p. 64). Esse olhar, que fez com que a personagem se sentisse totalmente envolvida, e com o desejo à flor da pele “nunca tivera sido tão fêmea como então, refletida nesse olhar” (SAVARY, 1982, p. 65) que era de um bode.

Feras agora, os músculos de ambos estavam retesados, possessos. Sua sede? Um castelo de águas? Só abrasamento e fúria essa atração. Bode, planto em ti um jardim de crinas e de espantos. O olhar mais sexy que tinha visto. O olhar dourado do abismo. E era de um bode. (SAVARY, 1982. p.65).

Olga Savary nos apresenta uma mulher que, a princípio, mostra-se misteriosa e declara ter o dom para viver isolada. Talvez isso tenha ocorrido devido às frustrações vividas em relacionamentos anteriores. Enfim temos uma personagem que se joga e não tem medo de julgamentos, devido ao seu encanto, seguido de uma volúpia animalesca, por aquele olhar de um bode. Mas que não se tratava de um bode qualquer, era um bode que, apesar de não possuir nenhuma ternura no olhar, possuía o magnetismo que nenhum outro olhar já havia despertado nela.

Já o conto “As urzes da Cornualha” nos traz uma mulher com um cargo religioso privilegiado, narrando seus desejos sexuais, sem dispensar a devoção. Algo aparentemente impossível, mas que Rachel Jardim consegue com muita coragem e clareza. Cabe aqui ressaltar que esse conto foi adaptado para o teatro em 1990, sob a direção de Maria Helena Kühner. O conto inicia-se com a personagem descrevendo as memórias de um amor proibido, seguidas da revelação de sua identidade religiosa:

Não só o vosso cheiro resta no meu leito, acabo de recolher dele fios de vossos cabelos e guarda-los um por um na caixa de prata com a cruz de pedras, onde conservo as santas relíquias, presente de meu pai quando tomei o hábito (JARDIM, 1982. p.66).

A personagem descreve, de forma clara, seus sentimentos, e os únicos incômodos que ela traz consigo, ao descrever seus sentimentos, são a falta do seu amado e a dor que aquele desejo contido lhe causa, comparando-os com a dor que já havia sentido em rituais religiosos “A volúpia dói, Senhor; vós a fizestes doer em mim. Conheci o látigo e o cilício;” (JARDIM, 1982, p. 67).

Durante todo o conto, a autora utiliza-se de elementos religiosos para demonstrar a devoção da personagem, que, apesar de se encontrar em uma situação de desejo carnal, geralmente repudiado nas religiões, não se desvinculou de sua religiosidade. “Foi dada a Ele curto prazo para resgatar o mundo criado pelo Pai, faltou-lhe tempo para conhecer o amor humano” (JARDIM, 1982, p. 67). Neste trecho é possível percebermos, na utilização dos termos em maiúscula, “Ele” e “Pai”, a referência, respectivamente, a Jesus Cristo e a Deus, numa espécie de crítica. Afinal podemos aqui entender que Jesus Cristo só não conheceu os desejos da carne devido ao seu pouco tempo voltado para conhecer o amor humano.

Enfim o conto encerra-se com a confissão da personagem de que ela e seu amado não tiveram sequer um contato corporal, que todo aquele desejo despertado nela, surgiu apenas com olhares e gestos gentis. “Não foi preciso o vosso toque para que o sentisse em minha carne

quando me contempláveis” (JARDIM, 1982, p.68). Todo o desejo despertado nela não passava de fantasias que ela criara, e que, ao fim do conto, ela pontua como um veredito em forma de carta, assinada e identificada devidamente, com seu cargo religioso de abadessa.

Sabeis por certo da loucura da raça portuguesa; a de Dom Pedro que, morta Inês, fê-la rainha; a de Dom Sebastião, que ensandeceu de loucura. O amor humano gasta-se em si mesmo. Não repetirei jamais essa noite, quero-a apenas para mim, sem dividi-la. Agora conheço a volúpia: Estou livre enfim para conhecer a santidade.

Deixo-vos a sós convosco, guardada a parte que ficou comigo e que ofertarei a Deus em vosso nome. A ele cabe avaliar vossa presença em mim.

Soror Maria do Amor Divino
Abadessa

Raquel Jardim cria uma personagem cuja religiosidade não a impede de sentir, de maneira explícita, toda a volúpia que circunda a sexualidade feminina. No entanto, para que possa prosseguir na sua vida religiosa, declara que o amor humano se trata, na verdade, de uma manifestação de loucura existente desde tempos remotos. E sua confissão de que, essa noite, marcada pela manifestação de seus desejos carnis, não mais se repetirá, por ser vista como uma espécie de culpa, que a sociedade patriarcal impõe à mulher, e, por mais que esta consiga se manifestar sexualmente, a culpa sempre estará lá atuando como um dosador da sexualidade feminina.

O conto “Sob o pé de damasco, sob a chuva” de Regina Célia Colônia ganhou o segundo lugar, em 1977, no 2º Concurso Status de Literatura Erótica Brasileira, lembrando que a revista *Status* tinha sua produção voltada para o público masculino. A autora nos apresenta, com uma linguagem artística e requintada, o romance de Fernando e Isabella, fotógrafos que têm como cenário a cidade do Rio de Janeiro. “Tigre este mar de bandeiras desatadas na noite de Ipanema” (COLÔNIA, 1982, p. 69).

O enredo do conto é dividido em cenas que ganham subtítulos diferentes. Inicia-se com “Um conto de aniversário”, que, mais tarde, descobrimos se tratar do aniversário de Fernando, que traz lembranças de outra noite em que comemoravam, sem se darem conta, o aniversário de Isabela “Era também meu aniversário nesse outro dia- não sabíamos- no dorso do tempo” (COLÔNIA, 1982, p.74).

O segundo subtítulo apresentado é “Arabella”, que Isabella explica; “Chamo de Arabella as folhas de anotações que Fernando faz quando começa a filmar” (COLÔNIA, 1982, p.70). Percebemos que, durante a filmagem, Fernando também filma Isabella “Vestido de

Isabella descendo um pouco pelos ombros” (COLÔNIA, 1982, p.70) e faz registros sobre a sensualidade dela e o desejo dele por ela:

Este rosto de mulher que eu gosto. Esta luz de vinho rosê na pele. Na linha do perfil que a noite anuncia. No relevo da boca. Absurdamente real e próxima, vista de tão perto, a curva do ombro dourado e do seio. (COLÔNIA, 1982, p.70)

Logo, podemos cogitar que Isabella, ao nomear as folhas de anotações, justificando-se “Arabella por causa das câmeras com que trabalhamos: Arabel” (COLÔNIA, 1982, p.70) fez uma associação de Arabella com seu nome Isabella. O que nos possibilita entender que Isabella era ciente do desejo que Fernando sentia por ela, e que, por trás das lentes, Arabel também filmava a mulher envolvente que ela era.

O subtítulo seguinte é nomeado “Coleio de serpente que se empluma”, que, descreve Isabella e Fernando, chegando a um restaurante para começarem a fotografar. Em um diálogo, Isabella cita a serpente emplumada da cultura maia, e, em seguida, faz alusões às nossas origens, a descoberta do Brasil e, comenta: “- Acho que quando a gente fala das origens, Fernando tá procurando é a origem do desejo” (COLÔNIA, 1982, p.70). As assimilações feitas entre esse subtítulo e a serpente emplumada, na qual o deus Quetzalcóatl dos povos maias se transforma, nos leva a concluir, ao final dessa inscrição, que essa faz menção ao órgão sexual de Fernando:

Aquela noite profunda. Em que o céu de sua boca, feroso, rascante, rude, como o vinho acre é. A língua mais capitada, de fogo e fragor do mar. Enfuna velas noturnas, sob a água iluminada. Que a serpente que se empluma sobe ao céu e abre as chuvas. Pelo jaguar da cintura. E a folha vede do ar. (COLÔNIA, 1982, p.74).

O conto encerra-se com o subtítulo “Sob o pé de damasco, sob a chuva”, que dá nome ao conto e traz um fechamento estético perfeito a ele, uma vez que retoma o início do conto, explicitando a atração mútua ente Fernando e Isabella. A autora utiliza-se de uma linguagem altamente trabalhada para descrever cenas eróticas que se evidenciam, mas de uma forma impressionantemente sutil.

Coleio de serpente que se empluma contorna o passo estreito do púbis, até onde pétalas de iodo, muxarabis, gelosias. E a mão que mergulha é tomada em seu rumo pelo fascínio do ventre, a curva dos seios. Em que pontos de uma escrita, seus mamilos de pimenta e cinamomo já despertos. (COLÔNIA, 1982, p.77).

Márcia Denser, ao apresentar esse conto, na orelha do livro, caracteriza-o como erótico, impressionista e requintado, devido a sua riqueza na descrição das cenas e a sua linguagem artística. Regina Célia traz uma mulher que é desejada e sensualizada durante todo o conto, é ciente do desejo que desperta, e, também deseja ardentemente Fernando.

Em nenhum momento, durante o conto, há a menção de amor entre o casal, a relação dos dois é selada com o desejo, a satisfação carnal que um proporciona ao outro. Eles vivem essa atração livremente, e o fato de serem fotógrafos chama atenção para o modo de enxergar as coisas. Afinal o preconceito nasce do olhar “diferente” para uma mesma situação, ou seja, filmamos tudo de uma mesma câmera, mas são os ajustes que são feitos durante a filmagem que nos proporcionam uma melhor imagem ou uma imagem distorcida de uma mesma cena.

Sônia Coutinho, no conto “Hipólito”, apresenta a trajetória de Madalena, uma mulher madura, “separada de um marido, viúva de outro, alguns casos notórios já encerrados, sem filhos, parentes mortos, ganhando o próprio sustento” (COUTINHO, 1982. p.86). Madalena narra seu envolvimento com um rapaz mais jovem, que, ora ela chamava de Hipólito, relacionando-o ao mito grego, “pois Hipólito era frio, enquanto Fedra a besta apaixonada, consumia-se em seu ardor” (COUTINHO, 1982, p. 89). E em outras ocasiões, chamava-o de Jack, comparando-o com *Jack o Estripador*, que tinha a compulsão de sair para estripar alguém. “É como se eu fosse casada com Jack o Estripador e eu aceitando isso” (COUTINHO, 1982, p.90).

O relacionamento de Madalena e Hipólito, como ela a chama, com mais frequência, no decorrer do conto, era marcado pela insegurança de Madalena devido a sua idade, já considerada mulher madura, e ele ainda entrando na casa dos trinta anos. Movida por esse medo interior, Madalena começou a se arrumar, no intuito de parecer mais jovem. “... me maquiava muito, agia de maneira agressiva, cheia de uma vitalidade nova”. (COUTINHO, 1982. p.88). Até que certa noite perguntou-lhe “O que vou ter de pagar pelo prazer que estou recebendo agora?” (COUTINHO, 1982. p.89).

A resposta veio logo após Madalena declarar-se para ele e dizer “Eu te amo”. E ele, cheio de medo, gritou: “Vamos ser amigos. Eu te ofereço a minha amizade fraterna” (COUTINHO, 1982, p. 89). A dor que Madalena sentiu naquele momento poderia fazê-la suicidar-se ou matá-lo. No entanto, no esforço de entendê-lo, e também compreender melhor a si mesma, ela começou o tratamento com um analista, o Dr. Korsakoff. Então ela decidiu:

‘Vou ter de sublimar de alguma maneira esta coisa que arde em mim por você. Acho que posso sentir uma amizade sincera. E o fato de termos ido para a

cama, um dia, será como se tivéssemos cortado nossos dedos e juntado o sangue. Nós somos irmãos, Hipólito'. (COUTINHO, 1982. p.91)

Após aceitar somente a amizade de Hipólito, Madalena voltou ao seu estado de maturidade, imposto pelas marcas do tempo e da idade que seu corpo refletia. Logo ela reconheceu a existência do ato sexual entre os dois como o embalo de uma fúria, uma vez que ele não era saciado com o prazer que ela lhe oferecera, e ela, gozando do prazer da cópula, alimentava sentimentos que não fossem os fraternais. A personagem interioriza a dor causada pela recusa, por parte do jovem rapaz, de seu corpo, que não é mais atraente. Madalena compara Hipólito com um tigre-de-bengala, que, apesar de parecer manso, tem suas garras afiadas, e o instinto de predador:

Eu me esfrego no focinho do tigre, acaricio o tigre que tudo faz para continuar muito doce, amaciando os próprios movimentos e recolhendo as unhas afiadas, a fim de não me ferir. Descubro que seu pelo é macio. Mas pressinto, atrás da afetividade do tigre, seu impulso assassino, que ele não pode eliminar. A triste seriedade com que apesar de tudo, ele se aceita tigre e contempla, os olhos cheios de lágrimas, as próprias garras afiadas. (COUTINHO, 198, p. 91)

Com isso Sônia Coutinho nos revela a realidade da mulher madura, que não se sente mais desejada, e é rejeitada por seu corpo não mais representar os padrões de sensualidade. A personagem sente necessidades sexuais, e, no entanto, esse desejo é interpelado pelo preconceito, que gira em torno das necessidades sexuais da mulher madura. Madalena reconhece o sexo como elemento de repressão no relacionamento com Hipólito, e opta por manter uma relação de amizade com o rapaz no intuito de diminuir sua solidão.

Esse conto encerra a primeira seleta, mas as diversidades temáticas e narrativas continuam na segunda antologia e podem ser confirmadas no texto introdutório encontrado nas orelhas de *O Prazer é Todo Meu*. “Há personagens -narradores que falam na primeira pessoa... e são homens; há lésbicas e rainhas e solitárias, há casais e há triângulos amorosos...” (MANSUR, 1984, orelha do livro).

Quadro 2- Contos de *O Prazer é todo meu* (1984).

Títulos dos contos	Autoras
Silvia	Cecília Prada
Ardentia	Cristina de Queiroz
Intimidade	Edla Van Steen

O Mundo de Anna Marland	Judith Grossmann
Concertos de natal	Julieta de Godoy Ladeira
Um rapaz comportado	Lya Luft
Apenas um saxofone	Lygia Fagundes Telles
Tigresa	Márcia Denser
Cenas de sexo explícito	Myriam Campello
O revólver da paixão	Nélida Piñon
Não a cauda da sereia	Olga Savary
História de amor e de fé	Rachel Jardim
O planeta Gauguin	Regina Célia Colônia
A mulher sensual	Renata Palottini
Aventureira Lolla	Sônia Coutinho
As mil e uma noites	Sônia Nolasco Ferreira
Diálogo na cama	Tânia Jamardo Faillace

FONTE: *O Prazer é Todo Meu* (1984)

No conto “Sílvia”, temos os desejos masculinos representados por Cecília Prada. A autora narra a história de João Henrique, publicitário de 32 anos, casado e com dois filhos, que, ao conhecer Sílvia, sente-se extasiado pelos seus encantos. Estavam em um saguão de uma festa quando ela chamava-o com seus encantos. “Olhei-a verde, sim o vestido só podia ser verde, e a pele aquela cor de maçã amadurecendo. OU cor de casca de romã” (PRADA, 1984. p. 9).

Iniciam um jogo de sedução entre olhares e insinuações, até que João Henrique a convida para sair daquele lugar tumultuado, e ela diz: “tem que ser um lugar muito alto e muito quieto” (PRADA, 1984. p. 10). Afirmção que ressoava para ele como instruções para designar Sílvia, “alto” e “quieto”. Enquanto permaneciam no salão, ele calculava o tempo regulamentar para se aproximar de Sílvia, mostrar-se companheiro até chegar ao que finalmente o movia, o desejo de possuí-la.

Quando chegaram à Cantareira “- Aqui, me disse a princesa” (PRADA, 1984. p. 12), o desejo de liberdade fez com que João Henrique se despisse e corresse ao encontro de Sílvia, que fugia rindo, pois, estava em seu elemento, a natureza. Enquanto ele se enroscava nos galhos, tropeçava nas pedras, e a raiva só aumentava-lhe o tesão, e, finalmente, quando se agarraram:

Eu lhe rasgava o vestido verde, eu lhe enfiava as unhas na carne clara eu a encostava contra a aspereza de um tronco, eu desabotoava a braguilha e lhe

arrancava a tanga cor de carne, violáceo meu membro estremecia no contato frio do orvalho da noite do ventre dela e meus braços desesperados a cercavam enfurecido eu queria quebra-la devorá-la esmagá-la para me apaziguar contra ela e agora o prazer da penetração na fenda musgosa já era dor eu sentia o pênis arder de encontro à fria imobilidade dela. (PRADA, 1984. p. 14).

Ao descarregar todo seu desejo, sentiu-se em um verdadeiro vazio, pois, Sílvia não se encontrava mais ali, ela se transformara “no tronco áspero da romãzeira, na fibra gosmenta da bananeira” (PRADA, 1984, p. 14). Enquanto João Henrique, agora, menino, recuperava-se da frouxidão que o ato de esfregar-se pelas árvores lhe causara, sua mãe gritava: “João, João Henrique, Joãozinho! ...Onde você está menino?” (PRADA, 1984, p. 14). Revelando o imenso sonho erótico em que aquele garotinho se encontrava.

A autora nos revela com precisão a idealização do erótico masculino. Ela revela, no corpo do garotinho João Henrique, a violência da sexualidade masculina, primeiramente, com o desejo sentido, na fantasia do adulto, casado e com filhos, e, depois, no ato infantil do menino, de aliviar seu desejo, no tronco de uma árvore, ao ponto de esfolar-se. Cecília Prada, inverte os papéis na tarefa que os homens sempre se ocuparam em desempenhar, representando nossa sexualidade.

O conto “Ardentia”, de Cristina de Queiroz, traz a explosão do prazer feminino, representado na personagem, não nomeada, que aguarda seu amado, no verão, em um apartamento à beira mar. Ela havia telefonado para ele dias antes, avisando que iria para lá, e ele “através do telefone a voz eclodiu rápida dizendo imediatamente que também viria, apenas uma questão de tirar passagens” (QUEIROZ, 1984, p.15).

A personagem se martiriza diante da solidão e da longa espera, seu desejo transcende por todo o apartamento, e é comparado com a fosforescência do mar à noite, resultada do excesso de calor, que recebe o nome de ardentia. A noite torna-se uma espécie de martírio, enquanto seu corpo parece transbordar de desejo “...haverei de suportar essa noite, como haverei de viver essa fosforescência que me queima inteira, que me faz arder nesse desejo louco, nessa espera insana” (QUEIROZ, 1984, p.19). Durante o tempo que aguarda a chegada do seu companheiro, durante o banho, no chuveiro, ela projeta momentos de prazer:

Você me toma rápido em movimentos firmes- a água cai, jorra, inunda- e quando eu digo alto que já não posso mais, você crava os dentes em meu ombro esquerdo, as mãos feito tenazes sobre os meus quadris, e eu sinto o líquido quente dentro de mim... (QUEIROZ, 1984, p. 16)

Na amargura da espera, ela observa o apartamento, bem como todos os objetos que servem de decoração, quando o telefone toca, e é seu amado avisando-lhe de um imprevisto que o fará chegar só mais tarde. Ela continua a observar o apartamento quando, acima do piano, o retrato de uma moça remete-lhe a lembrança de sua tia Laura, “que era bela e envelheceu sozinha” (QUEIROZ, 1984, p.19). Esse conto trata não o envelhecimento feminino em si, mas o medo de envelhecer e perder a libido, o calor que corre pelas veias. A longa espera e o medo de envelhecer, não mais podendo satisfazer as urgências que seu corpo gritava, a fez transbordar ainda mais em calor e volúpia “Vem agora, amor, vem agora enquanto me abro inteira, enquanto meu corpo é jovem e meu ventre côncavo, enquanto minha alma é quente e meus olhos se acendem e meus lábios se apertam” (QUEIROZ, 1984, p. 20).

No conto “Intimidade”, temos Ema e Bárbara, duas amigas inseparáveis, ao ponto de planejarem ter seus filhos juntas. São casadas e seus maridos também são muito amigos e trabalham juntos. Ema é muito ligada às atividades domésticas “- descobriu um sapato sob a poltrona. Pegou-o e quase deitada no tapete, procurou o par embaixo dos outros móveis (STEEN, 1984, p. 21). E Bárbara é considerada mais sábia “Era bom ter uma amiga tão experiente” (STEEN, 1984, p. 21).

Os maridos ainda não chegaram, e Ema faz questão de comentar que, se seu marido estivesse em casa, com certeza, ela não estaria tão tranquila “se seu marido estivesse em casa ela seria obrigada a assistir televisão” (STEEN, 1984, p. 22), mesmo sabendo que “ela detestava sentar que nem múmia diante do aparelho” (STEEN, 1984, p. 22).

As duas amigas, na sala da casa da Ema, conversam sobre assuntos cotidianos, até que, quando Ema foi colocar a limonada que havia feito sobre a mesa, ouviu um estalo, o fecho do seu sutiã havia quebrado. Logo mudaram o assunto, e Ema perguntou se a amiga achava seus seios exagerados. Bárbara respondeu que não, afirmando que os seus eram maiores. Então decidiram subir para o quarto e comparar os seios na intenção de medi-los.

Ao se despirem, Ema observa a beleza de Bárbara e reconhece ter os seios menores que os da amiga, no entanto, sua beleza também é ressaltada pela autora, que faz questão de comparar a beleza das duas “louras e esguias seriam modelos fotográficos, o que entendessem, em se tratando de usar o corpo” (STEEN, 1984, p.23). Logo Ema acaricia as costas da amiga, que sente um arrepio, que, segundo a autora, não quer dizer nada. E dá-lhe um beijo.

Bárbara acaricia as mãos da amiga, alegando estarem geladas, e o momento de intimidade das duas se conteve nessas trocas de carícias, afinal, “eram tão raros os instantes de intimidade e tão bons”. Esse momento de intimidade realmente retratou o que era a necessidade delas “conversaram sobre as crianças, os maridos, os filmes das semanas” (STEEN, 1984. p.

23). E tiveram uma manifestação de carinho que fez com que Ema sentisse o gosto da liberdade, e, de certa forma, se desvinculasse da rotina doméstica em que estava inserida. Após constatarem já serem onze horas da noite, Bárbara vai embora, e Ema, apreciando o silêncio da casa, prestes a adormecer, observa uma bandeja deixada na mesinha da sala, mas não se incomoda e sente que “um sentimento de liberdade interior brotava naquele silêncio. Um sentimento místico, meio alvoraçado, de alguém que, de repente, descobrisse que sabe voar. Por quê?” (STEEN, 1984, p. 24).

Edla Van Steen nos apresenta um conto erótico em que as cenas eróticas são restritas e subentendidas. Ema é o padrão de mulher moldada na idealização patriarcal, preocupada com os filhos, a arrumação da casa, e, em ser obediente ao marido, mesmo nas ações que a incomodam, como assistir à televisão com ele. Bárbara é considerada mais astuta por não apresentar tais características. Logo após o momento de troca de carícias e confidências com Bárbara, Ema percebeu que poderia voar, descobriu o prazer em um pequeno momento de intimidade, e tornou-se uma nova mulher.

Enquanto o conto “O Mundo de Anna Marland” inicia-se com a descrição do enterro do marido da personagem, que conta ter perdido a mãe logo após seu nascimento, e ter sido criada pelo pai, que lhe deu o nome de sua mãe “Anna Marland sempre me chamei, chamo-me, assim sempre me chamarei por todos os séculos doa séculos” (GROSSMANN, 1984, p. 26). Já, no início do conto, é possível perceber seu desafeto pelo marido falecido, quando é questionada sobre como estava mudada e alegre, ela afirma:

O meu corpo é um incêndio, há um oceano em minha carne, tenho a mais concreta noção, possível e impossível de cada menor parte do meu corpo, pêlos, sardas, e é assim como uma noiva que acompanho o funeral de meu marido neste dia abafado de inverno feito glorioso verão, pondo-me como pérolas, gotículas de suor no meu lábio inferior. (GROSSMANN, 1984, p. 25).

Anna Marland conta como seu pai e ela viviam harmoniosamente, se completavam e eram felizes. “Firme estava eu em nossa casa, com o rei eu vivia, eu era a sua princesa” (GROSSMANN, 1984, p.26). A única coisa que lhe incomodava era a presença constante de José Marland em sua casa, primo irmão de seu pai, também tratado como José, Zeca e Zé Marland. “Desde sempre tive medo dele, de seu nariz de pássaro...” (GROSSMANN, 1984, p. 27).

Infelizmente, quando Anna Marland completou quinze anos, seu pai morreu de uma febre súbita, e o tão temido José Marland passou a morar na casa com ela para cuidar das terras.

Levou com ele André, seu filho de cinco anos de idade. Zeca, aproveitando-se de sua fragilidade, vestido com sua melhor camisa, e com André do lado, pediu-lhe em casamento, e ela, sem saber, aceitou. “Foi então que começou a terrível desgraça” (GROSSMANN, 1984, p.27). Com o tempo, Anna aprendeu a amar Zeca e André, mas o marido foi distanciando-se dela à medida que percebia que ela o queria.

Por qualquer rapariga, do campo ou da cidade, Zeca me trocava, deixando-me sozinha em casa, horas, dias noites, meses, sem que eu o mesmo pudesse fazer, pois uma mulher não faz isso, nem eu tinha vocação para tanto. (GROSSMANN, 1984, p. 28)

Anna Marland esperava receber de Zeca o amor que ela sentia por ele, mas ele podia amar somente ele mesmo. A solidão na qual Zeca a condenou a viver fez com que ela acompanhasse o crescimento de André, e a relação dos dois se assemelhava com a que tinha com seu pai falecido. “Agora André crescia ao meu lado, como eu crescera ao lado do meu pai” (GROSSMANN, 1984, p. 28). Logo Anna percebeu estar nutrindo por André algo mais do que poderia sentir pelo enteado. “Sei-o hoje que irei amar André” (GROSSMANN, 1984, p. 28).

Foi assim que ela esfriou, mas sem que seu marido percebesse, afinal, ainda tinha a esperança de conquistar o amor dele, e, com isso, ter de volta todas as suas sensações perdidas. Diante de tantas frustrações, Anna começa a desejar o fim de Zeca Marland. Enquanto ele existisse, sua vida seria um martírio e resumir-se-ia em esperar pelo seu afeto, que ela jamais teria. “Desejávamos e sabíamos que desejávamos, que cobiçávamos um o fim do outro” (GROSSMANN, 1984, p. 29).

Mas qual dos dois seria o primeiro a lançar-se contra o outro? À medida que André cresce rodeado de “risos, correrias, beijos, afagos, toques, contatos” (GROSSMANN, 1984, p.30), cresce também o desejo entre eles, e Anna vai ganhando um aliado. “Agora já são três que se vigiam, alguém que se incorpora a dança, ao duelo” (GROSSMANN, 1984, p. 30). E, finalmente, o grande dia chega:

Quem dispôs no fundo do carro de Zeca aquele gato que sobre ele cresceu, justo na hora em que se assustou, despenhou-se no abismo? Quem? Ninguém sabe de onde veio o gato, que, como o empregado que viajava ao lado de Zeca, pulou para fora, pela janela, no momento exato de sua morte, fugindo pelo infinito do descampado. Se era marrom ou pardo ninguém sabe, pouco importa, que importa? Zeca agora está morto. Como morto estava em meu corpo, que por ele não tremia, fazendo o seu estremecer. Zeca Marland está morto por obra e graça do gato. (GROSSMANN, 1984, p. 31)

Nesse conto, temos uma personagem que, para se desvincular do peso que o casamento representava para ela, tramou a morte do marido a fim de poder viver livremente seu romance com André. Podemos observar, no marido, a representação da sociedade, que impõe um comportamento para Anna. Enquanto ele estava ali, vivo e vigiando seus passos, ela se sentia presa em todos os sentidos. Logo a morte de Zeca representou sua liberdade amorosa e social.

No conto “Concertos de Natal”, temos um casamento desgastado pela rotina. Os personagens principais não são nomeados, mas se resumem em marido e mulher. A autora, Julieta de Godoy Ladeira, utiliza-se de instrumentos musicais e notas para dar ênfase ao conto e mudar de cenário. No primeiro temos: “Dois, violinos, cordas e contínuo em lá Maior”. É noite de natal e a esposa queixa-se da saída do marido antes da meia noite, desejando ter um Natal tradicional. “Quando se entra de luvas e se comprou na esquina castanhas assadas em tacho de cobre” (LADEIRA, 1984. p. 33). E declara entender melhor dessas coisas do que de seu corpo. “Entendo mais disso e não tenho culpa, que deste calor, da rua onde moro ou de meu corpo” (LADEIRA, 1984, p. 33).

A personagem começa a recordar os tempos de intensa paixão entre o casal, antes de tudo se transformar naquele Natal monótono. “No cinema segurava a minha mão. Não gostávamos de supermercado, televisão só mesmo para ver filmes...” (LADEIRA, 1984, p. 34). E declara que viviam felizes como todo casal no início do relacionamento. “Vida de foto com legenda: *casal feliz, início da primavera*”. (LADEIRA, 1984, p. 34).

Após o desgaste do casamento, conversando com um estranho, ela sentiu atração por ele. “Calculei a alegria que podia haver num encontro com esse homem” (LADEIRA, 1984, p. 34). E imaginou que seu esposo também teria desejos como esse, de estar do lado de uma outra pessoa e sentir a paixão brotar novamente. Logo pensou: “se para ele comprava lavandas, escolhia panos de mesa, lençóis macios, deveria criar um modo de trazer de novo, a febre dos verões em que ardíamos” (LADEIRA, 1984, p. 35). Logo, ela sugeriu que ele tivesse uma amante para apimentar a relação.

Inicia-se o cenário com: *Duas flautas, cordas e contínuo em dó maior*. O desejo foi aos poucos sendo renovado, e eles jogando aquele jogo da paixão “Ela, sem saber escrevendo cartas, telefonando a tarde quando supunha eu não estivesse...” (LADEIRA, 1984, p. 35). O casal se contemplava em um prazer sem fim, mas com a certeza de que o preço pago por aqueles momentos de prazer “se perderia depois entre as coisas que passam. Ela” (LADEIRA, 1984, p. 35).

O próximo cenário do conto recebe o nome de “*Dois bandolins, cordas e contínuo (órgão) em Sol Maior*. Após o marido ter escrito um bilhete que dizia *providenciar com*

urgência a ablação deste corpo estranho” (LADEIRA, 1984, p. 36), e deixado, propositalmente, dentro da agenda, para que ela visse. Ela percebeu que estava na hora de voltarem a vida a dois. Mas agora não haveria “nem rotina, nem ciúme, nem medo. Livres. E ela? (LADEIRA, 1984, p.37).

Agora com “*Dois oboés, corda e contínuo em Ré Menor*”. Já sentados à mesa, na noite de Natal, ele lhe oferece uma garrafa de vinho e pede que ela abra, e ela desconcertada com o fato de ele viajar as dez e vinte e cinco, na noite de Natal, como se fossem amantes. “Assim continuamos quando a parte superficial da geleira se desfez e ele nunca mais a viu” (LADEIRA, 1984, p. 37). Naquela noite de Natal, eles renascem: “O trem das dez e vinte e cinco deve ter saído. Vamos imaginar que dará uma desculpa a alguém por não ter ido” (LADEIRA, 1984, p. 38).

A mulher representada nesse conto é uma mulher como muitas outras, que busca a revitalização do casamento, como se fosse uma tarefa unicamente dela. A personagem, apesar de se mostrar presa na vida doméstica, agiu contra sua natureza, primeiro, sentindo desejos por um estranho, e, depois, ajudando o marido a ter uma amante, sem que ela soubesse. Nesse caso os papéis foram invertidos, a amante que foi traída e trocada.

No conto “Um rapaz comportado”, de Lya Luft, temos a autora na pele de um rapaz de vinte e três anos. “Um rapaz comportado. Muito comportado, roupa severa, sapatos em vez de tênis, cadernos de alunos debaixo do braço” (LUFT, 1984, p. 41). No entanto, seu bom comportamento fez com que perdesse para a morte o seu grande amor, a prima Ingrid. “Era mais velha do que eu. Ingrid a prima bem amada de todos nós, que a rodeávamos extasiados, todos apaixonados por ela, que era casada (LUFT, 1984, p. 41).

A notícia de sua morte deixou-o triste e com sensação de culpa por não tê-la salvado. Ela andava meio doente, e, para fazer o tratamento, havia ficado alguns dias na casa de seus pais. Sempre muito triste, e quando questionada por ele, dizia estar com saudades dos filhos e do marido. Certa noite ela entrou em seu quarto para escolher um livro, e, ao perceber sua angústia, ele acalentou o choro de Ingrid, permitindo que a proximidade de seus corpos fizesse ele se declarar:

- Ingrid, eu te amo tanto.

Ela balançou a cabeça sorrindo e chorando, não, não. Mas levantou, chaveou a porta e voltou, e me beijou de novo, ávida e louca. E nos abraçamos e rolamos na cama, e explodimos em amor e vida. (LUFT, 1984, p. 43).

Após afastar-se dele, Ingrid disse, decidida, que aquela cena não se repetiria nunca mais, e que ela iria embora para casa. A sua índole de rapaz bem comportado fez com ele obedecesse

o pedido da prima, sem se quer tentar salvá-la do naufrágio que a consumia. “Hoje, quando soube da sua morte, senti a ferroada de uma dúvida da qual nunca me libertarei: eu devia ter tentado? (LUFT, 1984, p. 44). Ingrid se foi, afogou-se na própria solidão, e ele, o rapaz bem comportado, não fez nada, simplesmente porque Ingrid não quis que ele fizesse. Nesse conto, a autora interpreta os desejos e os medos masculinos, como, tantas vezes, os homens tomaram a liberdade de realizar essa tarefa por nós. Aqui os papéis de autores estão invertidos, mostrando que, realmente, os tempos mudaram.

Lygia Fagundes Telles, em seu conto “Apenas um saxofone”, revela uma mulher madura, que construiu sua riqueza se prostituindo. O nome artístico utilizado como prostituta era Luisiana. Este foi o nome que o saxofonista, com quem viveu momentos de felicidades, e que, no agora, tornara-se apenas lembrança, lhe batizou. Luisiana vive um conflito evidente com sua identidade e com sua maturidade física, que representa uma entrave na sua vida de prostituição:

Anoiteceu e faz frio. ‘*Merde! Voilà l’hiver*’, é o verso que, segundo Xenofonte, cabe dizer agora. Aprendi com ele que palavrão em boca de mulher é como lesma em corola de rosa. Sou mulher. Logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível, fazendo parte de um poema. Então as pessoas em redor poderão ver como sou autêntica e ao mesmo tempo erudita, uma puta erudita, tão erudita que se quisesse podia dizer as piores bandalheiras em grego antigo, o Xenofonte sabe grego antigo. E a lesma ficaria irreconhecível como convém a uma lesma numa corola de quarenta e quatro anos. Quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus. Foi rápido, não? Mais seis anos e terei meio século, tenho pensado nisso e sinto o próprio frio secular que vem do assoalho e se infiltra no tapete. Meu tapete é persa, todos os meus tapetes são persas mas não sei o que fazem esses bastardos que não impedem que o frio se instale na sala. (TELLES, 1984, p. 46)

Luisiana viveu momentos incríveis com o rapaz saxofonista, “... E ali ficamos nus e abraçados na água morna como a de uma bacia” (TELLES, 1984, p. 50). Eles se perderam em um amor sem fim, em que provas de amor eram exigidas por ela “se você me ama mesmo é capaz de ficar nu naquela duna e tocar...?” (TELLES, 1984, p. 51). E ele, assim como adorava o saxofone, também se declarava para ela. “Luisiana, você é a minha música, e eu não posso viver sem música” (TELLES, 1984, p. 53).

O amor dos dois foi crescendo, até que Luisiana passou a se incomodar com a falta de ambição do rapaz, que era pobre. Sua única ambição era ter um conjunto próprio para tocar. A personagem do conto sente necessidade de adquirir bens e manter determinado padrão de vida, logo, decidiu deixar que o amor entre os dois apodrecesse “que ficasse tão insuportável que quando ele fosse embora saísse cheio de nojo, sem olhar para trás”. (TELLES, 1984, p. 53).

Assim, Luisiana, agora, cheia de bens e amantes, se perguntava: “Onde, meu Deus? Onde agora?” (TELLES, 1984, p. 50). E declara, diante de seu arrependimento, por não ter vivido aquele amor:

Tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba. Trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate- trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. Nem seria preciso vê-lo, juro que nem pediria tanto, eu me contentaria em saber que ele ainda estava vivo, vivo em algum lugar, tocando seu saxofone (TELLES, 1984, p. 50).

Todos os bens que ela conseguira, abrindo mão daquele grande amor, passam a não significar nada para ela. Principalmente, diante de sua idade, que não mais lhe permite adquirir tantos bens, exercendo a atividade de prostituta. Logo Luisiana se arrepende pelas escolhas erradas, geradoras das perdas que ela lamenta, inclusive, a perda da juventude que ele representava para ela. “Ele era a minha juventude mas naquele tempo eu não sabia” (TELLES, 1984, p. 50).

A personagem desse conto que Lygia Fagundes Telles nos apresenta, é uma mulher cheia de traumas e conflitos. Ela carrega o vazio de uma vida repleta de luxo “Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes, tenho um rubi...” (TELLES, 1984, p. 48), mas não são suficientes para saciar sua sede afetiva. Ela carrega o peso da idade, que, por sinal, lhe incomoda bastante, devido ao tempo de validade, que é imposto ao seu corpo, e ao prazer que ele venha proporcionar.

No conto “Tigresa”, Márcia Denser traz de volta Diana Marini, a personagem que, segundo Cristina Ferreira Pinto-Baley (1999, p. 413), “infringe as regras de comportamento ao assumir ela o papel normalmente reservado ao homem”. Nesse conto Diana é convidada por Lila, uma fã, para comparecer a uma festinha no intuito de se conhecerem. Ela telefona dizendo ter lido seu conto em uma revista, e gostado muito.

- Escute Diana embarco amanhã à tarde para a Europa. Estarei fora muito tempo, mas antes queria te ver. Vamos dar uma festinha de despedida esta noite no meu apartamento. Você é minha convidada (DENSER, 1984, p. 55).

Após hesitar, pois tinha um coquetel para ir na mesma noite, acaba aceitando. E Lila, sem esconder o deslumbre, confirma o encontro, dizendo: “Preciso te conhecer tigresa, te dizer tanta coisa...” (DENSER, 1984, p. 56). Com isso inicia-se o jogo de sedução, que tem sua continuidade no apartamento padrão alta burguesia paulistana de Lila. Logo, ao tocar a campainha, a porta abriu, quase que imediatamente, e Diana recebeu um forte abraço de sua anfitriã, que, logo, foi categorizada como feia.

Muito mais jovem do que eu imaginaria, teria, no máximo, uns 20 anos. Cabelos grandes, propositalmente embaraçados como os da Betânia e congêneres; morena, nariguda, e um certo ar untuoso de turca amanteigada... (DENSER, 1984, p. 58).

Após o impacto com o encontro, Diana é apresentada aos convidados e percebe que Lila é casada, ao ouvir um comentário. “Vão se divertir muito, não é um lindo casal?” (DENSER, 1984, p.62). Após beber bastante e fazer um discurso sobre como a futilidade tem alceado as relações entre os jovens, despertou o encantamento de uns e a desaprovação de outros. Enquanto tentava fugir dos reclames de uma convidada descontente com seu discurso, foi puxada para dentro de um dos quartos do apartamento. Era Lila, com seu olhar untuoso e apaixonado, que fez com que Diana se sentisse como um homem, quando é abordado por uma mulher.

... então eu era um homem sentindo tudo que um sujeito sentiria se tivesse um volume no meio das pernas, mas com o meu cérebro e a minha ausência de bons sentimentos e o meu cinismo e a minha aridez e todas as minha carências e mutilações e mau caráter e como homem até que eu seria bem atraente, porque as mulheres no geral são burras e tolas e, porque sensíveis sabe o que a gente é, que não podemos dar nada e é isso que elas querem: um desafio romântico, ao nos ornamentar de mistérios dos quais acabam nos convencendo. (DENSER, 1984, p. 65).

Lila, após declarar também se sentir um homem em determinadas circunstâncias, começa a beijar apaixonadamente as mãos de Diana. Logo batem na porta do quarto brutalmente, e, quando Lila abre, é seu marido. Após travarem uma guerra de olhares sinuosos, e fazerem com que Diana se sinta um verdadeiro “cilindro de Tampax”, o marido joga uísque na cara de Lila, que se derrete em lágrimas, enquanto o quarto se enche de gente, e Diana retorna ao grande salão do apartamento onde se encontravam os demais convidados. Tempos depois, surge no salão uma tia gritando histérica: “Um escândalo Cora positivamente! Eu vi! Elas estavam se beijando! A tua filha e aquela mulher!” (DENSER, 1984, p. 67).

Lila havia beijado uma das convidadas presentes, e desencadeado tamanha balbúrdia entre os conservadores. Diana, se sentindo uma verdadeira “tigresa fora do combate”, tenta sair do apartamento sem ser notada. A tentativa é em vão, pois foi abordada no elevador por Lila. “Está bem, pensei, eu me rendo, doce Lila, mas costumo terminar o que começo. Vamos ver até onde você vai” (DENSER, 1984, p. 68). E quando Diana ordena: “Tira a roupa”, ela resiste. “Aqui não... vão ver a gente...” (DENSER, 1984, p. 68). E, depois de um beijo estúpido e engordurado, Diana disse: “- Minha cara odalisca, vocês são todas iguais. Na hora sempre tiram

o cu da seringa” (DENSER, 1984, p. 69). Diana ouve a porta do elevador se fechar. Ela voltara “pra mamãezinha, pro papaizinho, pro maridinho. Ótimo” (DENSER, 1984, p. 69).

Temos, nesse conto, a representação das relações homoafetivas entre mulheres. Lila busca a realização dos seus desejos, mas é reprimida pelo medo do julgamento da sociedade, representada na histeria da tia, ao presenciar o beijo dela e de sua convidada. Enquanto Diana não tem medo de juízo de valores. Para Pinto- Baley (1999, p. 413), Diana incorpora a ideologia burguesa, criticando as classes sociais e a homossexualidade.

Em “O Revólver da Paixão”, de Nélide Piñon, temos uma mulher, abandonada, após um relacionamento de dois anos, e que escreve uma carta ao seu amado, declarando seu amor e todos os sentimentos que a arrebatam naquele momento. A narradora-personagem tem pelo amado um sentimento tão forte, que chega a ser doentio. Ela inicia o conto declarando: “Meu Deus, sei que prometi controlar-me. Não te seguir mais. Deixar-te livre para a vida” (PIÑON, 1984, p.76). O que nos faz perceber que esse comportamento de perseguição ao ex companheiro tem se repetido já há algum tempo.

A personagem se declara totalmente dependente do homem amado, a ponto de se sentir parte integrante dele, e até ser ele mesmo “Porque sou o teu húmus, o teu esperma, eu sou o teu membro, eu sou você”. E vive momentos de conflito, em que declara um amor platônico e incondicional, ao mesmo tempo em que evidencia a dor e o desejo que a consome. “Eu te mastigo, eu te como, eu te rasgo como você me rasga, me grita, me ama” (PIÑON, 1984, p. 77). Ao mesmo tempo em que é estigmatizada, por sua busca incessante pelo amor daquele que a abandonara, se mostra ciente da sua condição de mulher que sabe o que busca, e sabe o espaço que tem conquistado:

Sou mulher das longas estações. Serei verão quando exigires calor. Não, não rias. Não me venhas a cobrar teorias feministas. Tenho-as prontas para a vida, recém começo a dominar um vocabulário que antes era só de sua lavra (PIÑON, 1984, p. 78).

Dessa forma, o conto estende-se entre momentos de euforia e redenção por parte da narradora personagem. Ela relembra momentos “Você me beijou no ouvido. Lembra-se? (PIÑON, 1984, p. 79), suplica “Por favor juras que voltarás...” (PIÑON, 1984, p. 79), se impõe “Não te autorizo a deixar-me” (PIÑON, 1984, p. 78), ameaça “Ou serás só meu, ou te mato” (PIÑON, 1984, p. 76), e declara sua impotência. “A tua perda é uma sentença de morte. Morte que não suporto, não permito” (PIÑON, 1984, p. 78). E, por fim, tenta assustá-lo com uma possível vingança: “Se me negas o pedido, eu me vingo, abro minhas pernas para o teu inimigo,

convidarei o desafeto a comer minhas carnes com garfo e faca” (PIÑON, 1984, p. 78). Após explicitar sua insatisfação ao ser deixada, a personagem finaliza: “Amanhã te escreverei de novo, capítulo ante o meu amor” (PIÑON, 1984, p. 81).

Nesse conto temos a representação da mulher que ama demais, que se submete a condições abusivas, para manter um relacionamento. A rotina do casal era marcada por ciúme e traição, e, ainda assim, a mulher se sente culpada o suficiente para pedir desculpas e implorar pela volta do seu amado. Temos, ainda, uma personagem que reconhece os direitos e as conquistas femininas, e, em alguns momentos, ela justifica sua insistência na volta do amado, pelo fato dele tê-la seduzido, a ponto de deixá-la doente de amor.

No conto “Não a cauda da sereia”, temos um conto em forma de diálogo. Ana e um rapaz não nomeado discorrem sobre o amor e o desejo que sentem um pelo outro. Eles dialogam e fazem insinuações: “ELE- Eu? Não uso anel. Você é que é o meu anel. De carne/ ELA: (para o leitor) Adivinhe que anel e de onde” (SAVARY, 1984, p. 82). Ana descreve o rapaz como inculto, apesar de inteligente, e um verdadeiro suprasumo da sensualidade:

ELA: [...] desejo esse homem desde que o vi. Quero-o em mim até que ocupe toda a minha consciência, até sangrar, até rasgar-me. Estou exagerando, mas uma certa violência não é mal vinda, uma certa rudeza pelo menos. (SAVARY, 1984, p. 84).

Enquanto ele, ao falar sobre como se conheceram, afirma “de primeiro bateu uma tremenda atração física” (SAVARY, 1984, p.82). E, em seguida, classifica como atração espiritual o sentimento que Ana despertou nele, logo que se viram pela primeira vez. Ao descrever Ana sexualmente, ele diz: “Você é uma fêmea que deixa a cama em pé de guerra, em pé de muito amor” (SAVARY, 1984, p. 84).

Temos, nesse conto, uma mulher sábia, que fala sobre a dificuldade de romper com o patriarcalismo “Sou do Partido da mulher. Mas tenho a cabeça meio machista. Foi bem feita através desses milênios a lavagem cerebral” (SAVARY, 1984, p. 84). Quando Ana é elogiada pelo rapaz, por sua inteligência e maneira aberta de se expressar, ela ainda comenta sobre a dificuldade de se manter naquela posição de independência e liberdade de expressão. “Paga-se um preço muito alto para ser assim, para ver e sentir as coisas desse jeito” (SAVARY, 1984, p. 84).

Já o conto “História de Amor e de Fé” nos conduz ao universo das realezas. Nesse conto de Rachel Jardim, temos um rei e uma rainha. O rei revela-se encantado pela rainha, já, no primeiro encontro, ainda princesa, quando foram apresentados “Ele a vira em criança / quando

ali fora ter com seu pai, ao completar dezoito anos. (JARDIM, 1984, p. 86). Após ser coroado rei, casou-se com a princesa, tornando-a sua rainha. A partir de então, ele começou a nutrir sentimentos nobres por sua rainha:

Já estavam casado a vinte anos, ele passava muito tempo fora guerreando, porém amava a sua rainha, amava a visão de beleza que dela guardara, ele, a quem nunca tinham ensinado nada sobre a beleza. Amava os filhos que dela tivera, sabia de sua carne branca repousando ao teu lado, do tato de suas mãos passando o seu corpo (JARDIM, 1984, p. 87).

Por sua vez, em relação à rainha, “nada lhe atingia o espírito. Ao ver o rei pela primeira vez, nenhum reflexo de luz lhe perturbara a alma” (JARDIM, 1984, p. 87). Apenas fazia seu papel de rainha, para o qual fora educada. “Sempre ouvira dizer que para ser rainha tinha nascido” (JARDIM, 1984, p. 87). A rainha não tinha vontade própria, ela seguia os passos do rei e de seus filhos “... seus olhos olhavam sem direção, olhavam onde os olhares do rei olhava, olhava para onde os filhos do rei olhavam” (JARDIM, 1984, p. 87).

Certo dia, Elber, o chefe dos sacerdotes, contou para o rei sobre um prisioneiro considerado profano, que estava nas masmorras. “Esse sacerdote não era um homem muito comum, tinha uma curiosidade malsã, uma ambição das coisas que não eram desse mundo” (JARDIM, 1984, p. 88). O rei, então, decidiu conhecer o prisioneiro, após seu banquete, para dar-lhe o veredito. “Jasão entrou na sala devagar... seu olhar não revelava orgulho, ...obedecia a um compasso próprio: um andar extremamente belo” (JARDIM, 1984, p. 88). A rainha, que só olhava, seguia o olhar do rei, sentia, profundamente, o olhar de Jasão desde que atravessara a porta:

A rainha que não sabia de si, que era apenas a mulher do rei, sentiu crisparem-se as mãos na pele da cadeira, sentiu abrirem-se as pernas, a rainha sentiu como uma tocha de fogo lhe queimando as entranhas, a rainha sentiu dor e gritou...o grito da rainha era feito de tanta dor e tanto prazer, que as mulheres gemeram e os homens por pudor se puseram mudos (JARDIM, 1984, p. 89).

A rainha, então, sente, pela primeira vez, a atração dos corpos. Seu corpo lateja de desejo por Jasão, e passa a desejá-lo ardentemente. O rei, ao perceber que perdera a rainha, “levantou-se e deu a o veredito: morte”. (JARDIM, 1984, p. 89). A rainha, então, decidiu acompanhar Jasão em sua sentença. Ninguém ousou impedi-la de sua decisão, nem mesmo o rei. “As mulheres se levantaram e em coro disseram: Garrence era o seu nome”. (JARDIM, 1984, p. 87)

Nesse conto temos uma mulher em processo de transição, de descoberta. A rainha nasceu e foi criada para servir e ser desejada, no entanto, ao se deparar com Jasão, o sacerdote, que possuía vários saberes por ela desconhecidos, entra em um processo de descobertas. Ela sente seu corpo pulsar, de uma forma que sua educação jamais a permitiu sentir. Então, quando Jasão é condenado à morte, ela prefere morrer com ele, que permanecer na situação de ignorância na qual estava mergulhada.

O conto “O Planeta Gauguin”, de Regina Célia Colônia, segue o padrão estilístico do conto que ela apresentou na primeira seleta “Sob o pé de damasco, sob a chuva”. Mantendo o padrão de utilizar subtítulos dentro do conto, separando-o em momentos. Nesse conto, a autora utiliza algumas das obras de Paul Gauguin, artista impressionista, para nomear os blocos dos subtítulos.

Temos, nesse conto, o romance de Dez-Dez e Ludmila, ou Formosa, como ele prefere chamá-la, por causa da canção de Vinícius. Eles se conheceram quando ela vendeu o carro. “- Bom, agora que você vendeu a *màcchina* posso lhe dar carona na minha Yamaha” (COLÔNIA, 1984, p. 90). Formosa, então, aceitou o convite de Vittòrio, ou Dez-Dez, como era chamado na oficina mecânica.

Quando Dez-Dez convidou Formosa para um novo passeio, ela disse que não, pois faria a cobertura de uma exposição sobre Paul Gauguin, e “trabalhara muito para ser ela a fazer a reportagem” (COLÔNIA, 1984, p. 90). Após apreciar os olhos de Dez-Dez, quase que, de repente, decidiu aceitar o convite. Mediante o encantamento e o clima de sedução entre os dois, acontece, então, o primeiro intercurso carnal entre eles.

No passo em que o vento carrega as suas águas, tigres, de seda, indícios de florestas penetramos. Não canto o método da chuva nas folhas, não canto os tigres e, no entanto, tigres de seda o teu rosto acariciam se os olhos desse dia se anuviam. São flores guerreiras da casa dos Jês e entre teus joelhos, tigres se espreguiçam. Canto os tigres e chuvas nas folhas de teu dorso e canto a lua. (COLÔNIA, 1984, p. 90).

Nesse conto temos uma mulher que abandona sua independência para viver uma grande aventura amorosa. Formosa é uma mulher cheia de desejos, e vive intensamente cada momento ao lado de Dez-Dez “Que bom um homem te abraçando quando você gosta dele e já transaram 3 vezes hoje” (COLÔNIA, 1984, p. 95). Formosa, ao contrário das personagens apresentadas até aqui, abre mão do sucesso profissional para encontrar sua completude na concretização do prazer a dois.

Temos, novamente, no conto “A mulher sensual”, a representação da mulher madura. A personagem desse conto repete, muitas vezes, sua rotina de trabalho, chamando atenção para sua vida monótona e exaustiva “Dez às sete... dez às sete...dez às sete...Trinta anos trabalhando de dez às sete... e almoçando no toailete”. (PALLOTTINI, 1984, p. 100). Até que, certo dia, toma emprestado um best-seller, *A Mulher Sensual*, “aquele entre todos que nos salvará da frieza, da solidão, da virgindade e de outras pragas menores” (PALLOTTINI, 1984, p. 100). A personagem, então, começa a traçar paralelos entre sua vida e o que realmente seria a sensualidade.

Ela comenta que nunca foi pedida em casamento, enquanto a autora do best seller, uma norte-americana “dentuça, gorda, barriguda, estrábica...” (PALLOTTINI, 1984, p.100). Nos últimos meses, foi pedida em casamento muitas vezes, e por estrelas do cinema. O conto se desenvolve à medida que a personagem vai lendo o best-seller, que lhe dá dicas de como se tornar uma mulher sensual, “‘Você pode aprender a ser sensual...’ diz a mulher” (PALLOTTINI, 1984, p. 101), mas ela se questiona “Eu quero ser sensual”. E se eu fosse sensual, em que isso me aproveitaria? Com quem seria eu sensual? Para quem? (PALLOTTINI, 1984, p.101).

Logo a protagonista começa a apontar para algumas coisas que ela considera mais importante do que uma mulher ser sensual. Então ela evidencia seus cinquenta e dois anos, e declara ser a aposentadoria, e a liberdade que esta representa, o seu ideal. Com isso ela também utiliza sua idade, próxima a aposentar, para justificar sua falta de sensualidade, e, ao mesmo tempo, criticar os padrões de sensualidade representados pela sociedade, e como eles são cobrados das mulheres.

Aprenda a conhecer os desejos do seu homem e a satisfazê-los...
Graxa. Estou segura de que ele gosta de graxa. E de lula e de queijos da Serra da Estrela.
E eu, Senhor, eu gosto de estrelas, das luas e de beijos (PALLOTTINI, 1984, p. 112).

Neste trecho é possível perceber a crítica que a autora faz ao grande valor que é dado ao prazer masculino, enquanto, para as mulheres, ninguém as pergunta de que elas gostam. Enfim, esse conto relata a realidade de muitas mulheres, que, presas à rotina de trabalho, se veem esquecidas, e acabam por cobrarem de si mesmas uma nova postura que a sociedade julga ser necessária à mulher. A personagem, por sua vez, se questiona sobre essa sensualidade, que lhe é imposta, e declara não necessitar dela. Pallotini(1984) nos traz uma personagem que, apesar

de inserida na árdua rotina feminina, não se sujeita a cumprir determinados padrões, que a ideologia patriarcal considera essenciais para uma mulher.

Sônia Coutinho, em seu conto “Aventureira Lola”, nos apresenta Lola, uma mulher que veio do norte para tentar a vida no Rio de Janeiro, e tornou-se independente após montar uma pequena galeria de arte. “Agora todo mundo pensa que ela é uma Mulher Independente e Emancipada, quando não passa de uma criatura solitária e sofrida” (COUTINHO, 1984, p.117).

Lola aguarda inquieta um telefonema, de um jornalista mineiro sério, a única pessoa após cinco casamentos, capaz de Suprir todas as Carências. E relembra quando, nos primeiros encontros, mencionou a palavra “trepar”, e ele retrucou “Lola, eu não trepo, eu faço amor (COUTINHO, 1984, p.118). Logo ela se viu na obrigação de responder:

Ah meu Deus dez anos em Copacabana e já estou falando em *trepar*. Mas talvez seja porque- você não pode imaginar o conteúdo liberatório que esta palavra tem para mim, depois de todos os anos de Repressão Moralista na Infância e Adolescência. (COUTINHO, 1984, p. 118).

A personagem, mergulhada em lembranças, se questiona se realmente quer que ele ligue. “Se ele telefonar não vai estragar tudo? Se recém-conquistado direito a sofrer por abandono” (COUTINHO, 1984, p.121). Pouco tempo depois, o telefone toca, era ele pedindo que ela fosse ao seu encontro. Logo ela começa a narrar todos os contratempos que teve, ao ir ao encontro daquele homem que, naquele momento, ela acreditava realmente querer encontrar. Após todas as frustrações, no tão esperado reencontro, Lola conclui:

Pois enfim por mais que a vida seja assim Absurda e Cruel, quando se é a aventureira Lola e se embarca numa bad trip dessas, ah sempre reaparece um velho amigo como aquele a quem, ainda ontem eu pedia: “Me oferece outro Cointreau, passa a mão no meu cabelo”. Ou, ainda, o outro que, anteontem me deixou toda iluminada e fêmea, com um gosto de hormônios na boca (COUTINHO, 1984, p. 122).

Nesse conto, Lola representa uma mulher segura, que conseguiu romper com os padrões impostos desde a infância. Esta afirmação torna-se evidente quando, ainda no início do conto, percebemos seus vários casamentos. Lola estava vivendo em uma profunda solidão, desejando dar continuidade a bons momentos a dois. Após sua viagem mal sucedida, Lola não se abate, mas sim segue em frente e consegue forças para iniciar novas experiências amorosas, afinal, ela é uma aventureira, no amor e na transgressão do silêncio.

No conto “As mil e uma noites”, Leila é uma mulher de trinta anos, com a autoestima baixa, devido a seu peso “Aos 116 quilos a gente não vive mais, vegeta, como uma grande planta de apartamento. (COUTINHO, 1984, p.125). Decide, então, mudar do apartamento, após o zelador tê-la flagrado se masturbando. “Era horrível se masturbar, Leila evitava, mas tinha aqueles dias que a vontade era mais forte que qualquer princípio moral” (COUTINHO, 1984, p. 127).

Leila sensualizava todos os homens com os quais tinha convívio “Olhava o volume entre as pernas do chefe de seção” (COUTINHO, 1984, p.128). Logo, no final do expediente, corria ao cinema, mas seu desejo prevalecia. Nem se quer fazia movimentos que pudessem lhe estimular sexualmente. Certa noite um homem sentou-se do lado dela encarando-a:

...mão na coxa esfregando Leila gemeu alto e o homem se animou. A mão subiu, apalpando espremendo, ‘coxudinha hein gostosa?’ Enquanto encontrava o que procurava, levou a mão de Leila até onde ele próprio também estava quente. Ela apertou com força e escutou um guincho, pediu desculpas e escutou um ‘Que que é isso? Tá com pressa de quê?’, e voltou à carga entre beijos lambuzados, saliva escorrendo, tudo escorria, de repente, enquanto o dedão do homem já estava lá dentro e, com a outra mão livre ele pressionava a cabeça de Leila para baixo. Dá uma boa mamada aí filhinha. (COUTINHO, 1984, p.128).

Leila saiu do cinema com o sentimento de não requerer retornar nunca mais. Tempos depois, casou-se com Kouri, um viúvo que já havia demonstrado interesse por ela, mas que não lhe chamava atenção. Kouri não a satisfazia na cama, mas Leila foi aprendendo a gostar de Kouri, e inclusive se entenderem em meio as suas apalpações e lambidas. Ela, então, optou pelas relações sexuais sem penetração. Afinal “Leu numa revista que as feministas americanas pregavam o orgasmo clitoriano, sem necessidade do homem” (COUTINHO, 1984, p.133). Quando, finalmente, Leila se mudou para o apartamento 602, de outro edifício, e, de longe, avistou seu marido conversando com um homem com uniforme de porteiro, que dizia:

- ‘Eu sou novo aqui e o senhor tem cara de gente boa. É meu dever lhe avisar. Já falei com todos os moradores, um por um. O prédio é coisa granfa. Menos a inquilina do 602. Essa é mulher à-toa, bisca ruim mesmo. Conheço muito. Morava num quartinho no prédio em que fui zelador. Estava tão doidona que, com licença da má palavra, batia siririca de porta aberta, pra chamar homem. Continua a mesma, agora é com os pedreiros da obra, até comigo, virge, que sou casado. Olha tou avisando, cuidado com ela.’ (COUTINHO, 1984, p.133).

Este conto nos revela a visão que é criada em torno da mulher que se masturba. Leila está descobrindo sua sexualidade, o que realmente lhe causa prazer. Temos também o preconceito em torno da mulher que foge dos padrões de beleza. A personagem estava acima do peso, e foi o suficiente para ser desejada apenas por um viúvo que ela descrevia como pegajoso, com o qual, mais tarde, veio a se casar e viver um casamento perfeito aos olhos da sociedade, no entanto, sem prazer.

O conto “Diálogo na cama” encerra os contos de *O prazer é todo meu*. Neste conto temos um encontro entre uma mulher, que tem a vida sexual bem agitada, e um dos muitos homens com quem vai para a cama. Conversam sobre o comportamento da moça, que diz não se encaixar nos papéis e comportamentos direcionados à mulher. “Todo mundo faz questão de um papel, eu não me encaixo, só isso”. (FAILLACE, 1987, p.136).

Quando a personagem é questionada sobre os amigos, ela responde que vai para a cama com todos eles, e, com isso, acabam-se os amigos, pois, não retornam. Uma vez que, após conhecê-la sexualmente, eles não encontram mais nada para descobrir sobre ela. Então o rapaz questiona: ... “por que insiste em perder tempo. Em se desperdiçar. Estar aqui comigo agora e amanhã sabe-se lá com quem” (FAILLACE, 1987, p.137). E ela responde:- você faz o sermão porque eu sou mulher. Mas você... com quem esteve ontem? (FAILLACE, 1987, p.137). E quando ele afirma que, com ele, as coisas são diferentes, ela acrescenta: “É por certo desde a instituição do patriarcado” (FAILLACE, 1987, p. 137).

O diálogo se estende entre os dois, até que, num gesto quase que infantil, ele sente-se frustrado com um comentário que a personagem faz, de que as pessoas se prendem a situações preconceituosas, como todos os padrões de comportamento feminino implantados e fortalecidos pelo patriarcado, para se manterem seguras, confortáveis, sem nenhum risco. Após percebê-lo ressentido, ela começa um jogo de sedução, na tentativa de impedi-lo de ir embora, e, culminando em um ato de mútuo prazer:

Premia-lhe o sexo com vagar [...]. Quanta teimosia, violência rebeldia, a serviço do homem. Sabiam bem que eram carne, sangue, nervos e mucosas - mas era a carne lançada em impulsos que ela amava. De uma maneira esquisita, pastosa de ternura angustiada. E era ela agora que servia, sorvia transformada em bainha, anel, comunicação, em tubo oco e latente de sons adormecidos. (FAILLACE, 1987, p. 139).

Neste conto, Tânia Jamardo Faillace nos confirma a identidade da mulher que vem sendo representada no decorrer das duas antologias em estudos. Temos, no conto supracitado,

a representação de uma mulher destemida, que parte para o ataque no jogo de sedução, e não se limita a comportamentos preestabelecidos pelo corpo social dominante. Esse conto retrata também a ausência de diálogo entre os casais, principalmente, envolvendo assuntos ligados à sexualidade. A rede que ainda nos mantém presos a conceitos patriarcas foi tecida de forma tão eficiente, que, formas de desconstruções eficientes, como o diálogo entre os casais, são considerados atos vergonhosos.

CAPÍTULO III- A IDENTIDADE FEMININA NO ESPAÇO ERÓTICO LITERÁRIO

Os contos que compõem as antologias *Muito Prazer* e *O Prazer é Todo Meu* apontam para a realidade enfrentada pelas mulheres na década de 80, e as críticas e oposições contidas nos contos, relacionadas a essas condições, constituem formas de resistência contra as desigualdades de gênero bem como inauguram um novo tempo: o das mulheres que buscam a satisfação sexual.

Considerando o objetivo das antologias em narrar o erotismo feminino, optamos por selecionar os contos de acordo com as multifaces femininas apresentadas nos contos das duas seletas. Após leitura minuciosa dos contos, tornou-se impreterível evidenciar as várias mulheres que ganharam voz nos contos, e falaram sobre seus desejos, medos e insatisfações.

As mulheres que são representadas nos contos, são construídas com base nos ideais sociais, no entanto, seus comportamentos e atitudes acabam rompendo com esses ideais, e apresentando novas mulheres que constroem suas próprias características, mesmo estando presas nos moldes sociais. Abordaremos a mulher madura, que apesar de se reconhecer numa posição menosprezada pela idade, consegue se inserir no ambiente erótico e impor suas satisfações bem como demonstrar sua necessidade de prazer. E a mulher lésbica, que é bem resolvida socialmente e sexualmente, e que expõe suas necessidades sexuais mais íntimas, apontando para as diversas formas de preconceito, sem necessariamente estar preocupada com elas.

Trataremos também da mulher casada, que rompe com os padrões de passividade feminina, e começa a manifestar a insatisfação sexual no casamento, declarando seus desejos e sua busca pelo prazer. E ainda, a mulher vestida de homem, aquela que se apodera do corpo e da voz masculina para narrar o erotismo masculino, do ponto de vista feminino.

Enfim, abordaremos todas essas representações femininas entrelaçadas ao universo erótico, representando o direito das mulheres ao erotismo, que representa a completude humana que se realiza na união dos seres por intermédio de Eros, o deus grego responsável pela união dos seres separados, de acordo com o mito da androginia.

3.1 Eros, o Deus do amor

Octávio Paz (1994), em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo*, no capítulo intitulado “Eros e Psiquê”, atenta-se para o amor em suas primeiras aparições, retratando o conto de Apuleio, apresentado em um dos livros mais divertidos da antiguidade, *Metamorfoses (o asno*

de ouro). No conto, Eros, deus cruel, se apaixona por Psiquê, e esta provoca uma transformação no platonismo, buscando a imortalidade ao se unir a uma divindade. Porém, essa não foi a única história de amor contada no conto do Apuleio, entre deuses apaixonados por mortais.

O autor destaca também o romance entre Isis e Lúcio, mas, por sua ímpia curiosidade, Lúcio foi transformado em asno como castigo. Dessa forma, os elementos constitutivos da concepção ocidental do amor correspondem à transgressão, ao castigo e à redenção. Do mesmo modo, Psiquê foi castigada por sua curiosidade, tendo que realizar uma prova e ressuscitar para ser perdoada. Portanto, assim fez Psiquê, cumpriu a prova e voltou à luz, recuperando seu amante Eros, o invisível.

Paz (1994) evidencia o amor misterioso que transforma o objeto erótico em indivíduo único e livre, que, pode se converter na ideologia de uma sociedade, definindo um modo de vida, uma arte de viver e morrer. Assim, o autor cita em seu contexto o livro *O Banquete*, em que ocorrem vários discursos sobre o amor, e que, entre eles, destaca-se o discurso de Aristófanes, que retrata o erotismo em sua mais pura e elevada expressão. Aristófanes, para explicar a atração entre os seres, recorre ao mito do andrógino original.

De acordo com o mito da androginia, antes existiam três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, todos eram duplos. O gênero andrógino era muito forte e ameaçava a existência dos deuses. Então, Zeus decidiu separá-los. Dando início, por parte das metades separadas, a uma busca incessante por sua metade complementar. Dessa forma esse mito representa os seres incompletos que somos, transformando o desejo amoroso em uma perpétua sede de completude (PAZ, 1994.).

Complementando, Aline Gabriela Copceski (2013) afirma que, em *O Banquete*, há uma reunião em que o objetivo é falar sobre Eros e suas formas, fazer-lhe elogios, a personagem Aristófanes narra a história dos seres partidos por Zeus. A princípio, de acordo com a narrativa, os seres eram andróginos. Corpos com quatro braços, quatro pernas, duas cabeças, e que não só eram como se locomoviam como círculos. A parte feminina era a representação da terra, e a masculina a do sol. Assim, quando Zeus resolveu parti-los ao meio, formando dois corpos, deu início ao grande amor entre duas pessoas, que, quando encontram sua outra metade, realizam o amor verdadeiro, sendo que essa outra metade era, na verdade, outra parte de si mesmo.

Zeus, ao punir a humanidade, com a divisão dos seres, fez com que o que antes era unificado e perfeito, se tornasse incompleto. Logo, como pontua Aristófanes, essa passa a ser a condição atual dos homens, mas não a sua verdadeira, pois a natureza humana é, originariamente, una. O caos se instalou entre os homens, logo, os humanos passam a morrer de fome ou de outras causas devido à saudade da parte que lhes falta. Para resolver esse

problema, e apiedando-se dos homens, Zeus dará um sentido para Eros, fazendo do desejo sexual esse resgate das partes separadas (PLATÃO, *Banquete*, 191b-c).

Assim Aristófanes explica todos os amores humanos possíveis, facilitando inclusive a compreensão do significado da separação dos gêneros. Dessa forma os seres que compunham o masculino, após a divisão, deram origem a dois homens que gostam de homens, enquanto os que eram femininos, originaram duas mulheres que gostam de mulheres, e os andróginos, por sua vez, resultaram em um homem que gosta de mulher, e uma mulher que gosta de homem. (MENEZES, 2019).

Outro aspecto levantado por Paz (1994) é a divergência entre o amor no Oriente e no Ocidente, sendo que, do primeiro, o amor foi pensado dentro de uma tradição religiosa, não permitindo pensamento autônomo, já, no segundo, a filosofia do amor foi concebida e pensada fora da religião oficial, ou seja, o amor é um destino livremente escolhido. Mas, não podemos desviar do fato de que o amor é uma das formas em que se manifesta o desejo universal, promovendo a atração pela beleza humana. PAZ (1994) complementa com a afirmação de Diotima, também presente entre os convidados do banquete, “o amor é algo mais que atração pela beleza humana, sujeita ao tempo, à morte e à corrupção. Todos os homens desejam o melhor, começando pelo que não têm” (PAZ, 1994. p.43), revelando os mistérios menores do amor.

O amor, por sua vez, está vinculado a Eros, seu representante responsável por unir as partes separadas dos seres, restaurando o erotismo promovido na junção das partes e resultando no produto do desejo, a atividade sexual. Com base nessa afirmação, é possível perceber o erotismo como produto da natureza e atributo da cultura humana. Da natureza, se considerarmos que ele está atrelado no íntimo de cada indivíduo, diferenciando-o dos animais, que necessitam de períodos específicos (cio) para copularem. No entanto, a partir dessa percepção de falta de domínio do sexo, o erotismo passa a atuar como cultura, uma vez que, a partir de construções culturais, passa a domar o sexo. Desta forma o erotismo atua como um instinto controlador do sexo, que, por sua vez, é ameaçador à sociedade, por se tratar de uma criação e destruição ao mesmo tempo. Nesse processo o erotismo atua como um para-raios criado pela humanidade equivocadamente, pois representa a vida e a morte. (PAZ, 1994)

Octávio Paz (1994) ainda afirma que erotismo está além da sexualidade, porque implica em busca psicológica, portanto, além do físico e do instinto, sendo uma característica da humanidade, que, diferentemente, nos animais, encontra-se somente o instinto que perpetua a espécie. Sua definição se relaciona com a de Georges Bataille (1987), uma vez que, para Bataille, o homem diferencia-se dos animais por sua capacidade de transformar o sexo em uma

atividade erótica, e afirma: “O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (BATAILLE, 1987, p. 20).

Desse modo, se vincularmos o erotismo unicamente à sexualidade humana, manteremos apenas nossos instintos animais, privando o ato sexual de qualquer sentimento e aproximando-o unicamente à função de reprodução. Podemos, então, afirmar que o erotismo está além do simples desejo da carne, ou mesmo das representações dos prazeres humanos, ele está nas nossas entranhas, é uma característica, muitas vezes, inconsciente, que nos diferencia dos outros seres. E apesar de fazer parte do interior humano, sua busca e completude se realizam no ambiente externo.

Em outras palavras, podemos dizer que é ele que nos move e nos condiciona a comportamentos, muitas vezes, inconscientes, em prol desse erotismo que, ao mesmo tempo em que nos afasta por meio de tabus, também nos aproxima pelo desejo do proibido e pela necessidade de completude, que só é saciada com a presença do outro, representante de nossa metade perdida, na dissolução dos gêneros realizada por Zeus.

Segundo Jesus Durigan (1986), o erotismo parece ter o dom de multiplicar respostas, apresentando um leque rico de alternativas para a sua definição. Vejamos:

O fato de uma pergunta poder ser respondida de várias maneiras, dependendo da época e do espaço em que for contextualizada, talvez gere dificuldades em definir um determinado objeto de conhecimento que pode muito bem possuir várias e diferentes definições entrelaçadas e encadeadas (DURIGAN, 1986, p. 7).

Essa diversidade de definições gera muitos questionamentos, criando, muitas vezes, concepções errôneas acerca do erotismo e perpetuando o preconceito e padrões de abordagens para o tema, o que, talvez, justifique o posicionamento da sociedade ao tratar do erotismo feminino.

O erotismo, para Bataille (1987), “se se tratasse de definição precisa, seria necessário partir certamente da atividade sexual de reprodução da qual o erotismo é uma forma particular.” (BATAILLE, 1987, p. 10). Logo defini-lo consistiria, primeiramente, no intuito de justificar as atividades eróticas, desvinculando-as do simples ato de reprodução.

Bataille afirma, ainda não se tratando de uma definição, mas de uma aproximação aceitável, que o erotismo “é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p. 10), representando os ideais de continuidade e descontinuidade presentes na natureza humana. Buscamos incessantemente nossa continuidade, enquanto, na nossa essência, somos

descontínuos. Somos constituídos de um abismo (a morte), que não nos permite sermos contínuos um ao outro, ao mesmo tempo que a nossa reprodução gera continuidade (vida), gerando seres descontínuos. (BATAILLE, 1987).

Podemos ainda relacionar essa busca de continuidade e a nossa descontinuidade ao processo de separação que sofremos, segundo o mito da androginia. Somos seres descontínuos por estarmos incompletos e buscamos sempre no outro a nossa continuidade, que se realiza com a libertação do nosso desejo, na identificação com o outro, que, naquele momento, se torna nossa metade perdida.

Bataille (1987), assim como Paz (1994), faz uma ligação do erotismo com a vida e a morte, utilizando categorizações do erotismo como processo de representação de vida e morte, a gerar, dessa forma, uma relação de continuidade e descontinuidade. Caracteriza como erotismo dos corpos aquele que conhecemos, que se configura na idealização e representação dos corpos através do ato sexual. Essa junção dos corpos gera uma dissolução, relativa à ordem, caracterizada socialmente, de cada corpo, que, na sua descontinuidade, gera uma continuidade.

No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (BATAILLE, 1987, p. 14).

A mulher, nesse processo, representa a parte passiva, pois as ordens sociais que caracterizam o corpo feminino são mais fortes e controladoras, tornando a mulher mais vulnerável à dissolução, enquanto o homem também se dissolve, uma vez que a ordem social sobre o corpo masculino não faz sentido sem que haja a passividade feminina. Dessa forma, a mulher é caracterizada como a vítima, sendo o homem seu violador, caracterizando o erotismo com a dissolução de tudo que nos constitui.

O erotismo dos corações está ligado à paixão avassaladora dos amantes, podendo se manifestar de maneira mais violenta que o desejo dos corpos. A paixão pode acarretar tamanha desordem, na qual a felicidade passa a ser representada pelo sofrimento. E a relação desse tipo de erotismo com a vida e a morte diferencia-se do erotismo dos corpos, uma vez que a morte não se materializa com a posse do outro, mas na sua ausência.

A impossibilidade de se relacionar com o amante, e encontrar, por meio dessa fusão, uma continuidade, acaba gerando um desejo de causar a morte do amante, ou cometer suicídio,

erigindo, assim, a descontinuidade. “A paixão nos repete incessantemente: se você possuísse o ser amado, este coração que a solidão de-, ora [?] formaria um só coração com o do ser amado” (BATAILLE, 1987, p. 15). Nesse sentido se consolidaria sua presença ameaçadora e violenta.

Já o erotismo sagrado está ligado ao sacrifício das religiões primitivas, que se assemelha ao divino das religiões atuais. O sacrifício consiste na morte ou destruição do ser ou objeto sacrificado, causando, assim, sua descontinuidade, enquanto a continuidade se manifesta na afirmação do ser a que a vítima é devolvida, ao passo que a experiência mística é a ausência desse objeto, a nossa capacidade de romper com a descontinuidade, gerando uma continuidade. Dessa forma “A experiência erótica ligada ao real é uma espera do aleatório, é a espera de um ser dado e das circunstâncias favoráveis. O erotismo sagrado, dado na experiência mística, quer somente que nada perturbe o indivíduo” (BATAILLE, 1987, p. 17).

Paz (1994) vê o erotismo como o servidor da vida e da morte, defendendo a sociedade dos deslizos da sexualidade, enunciando a vida e negando a reprodução a caracterizar a morte. Sendo assim, o erotismo serve à vida ao atuar como moderador do sexo, impedindo possíveis caos, concomitantemente, ao negar a reprodução, associando-a unicamente ao sexo, propõe a morte, uma vez que, sem a reprodução, a espécie humana se extingue.

Os dois autores aqui abordados, caracterizam o erotismo, comparando-o com a vida e a morte, evidenciando, os caracteres destruidores e transgressores do erotismo. Estes se manifestam, na forma como o erotismo é desempenhado e aceito, tendo em vista que, para que o erotismo possa se realizar em sua completude, é necessário que ele esteja livre das amarras sociais que o relacionam com a morte.

As mulheres, trazem consigo todo o peso de ideologias sociais, com base na sexualidade feminina, e necessitam se reconhecer e afirmar por meio da criação de sua identidade erótica, evitando, assim, a morte do erotismo feminino, reafirmada pelo controle social e retomando, dessa forma, o mito da androginia, no qual precisa se encontrar para, então, ser completada.

No intuito de inibir essa morte do erotismo feminino, bem como promover o conhecimento de uma nova realidade sexual para as mulheres, surge a literatura erótica de autoria feminina. Esta traz o erotismo tirado do íntimo das autoras, e revelado de uma maneira transgressora, uma vez que as mulheres saem da passividade de serem desejadas e passam a ser ativas, podendo, também, manifestarem suas volúpias.

O erotismo começou a manifestar-se na literatura de autoria feminina apenas nas entrelinhas, as autoras, temendo o julgamento dos leitores, ou mesmo da sociedade regida por

conservadorismos. Assim, somente leitores mais atentos poderiam perceber tais características nas obras de autoras como Francisca Júlia⁹, por exemplo, que optava por um erotismo implícito.

A relação entre a prefixação de espaços para a representação sexual e o comportamento pelo menos ambíguo das metalinguagens obrigou o erótico a refugiar-se no domínio do implícito, do não dito, das entrelinhas, do sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como suas características absolutas (DURIGAN, 1985, p. 11).

Ainda hoje, o erotismo abordado pelas vozes femininas ainda permanece obrigado a esconder-se, muitas vezes, nas entrelinhas. Em entrevista concedida à *Revista Ludovica*¹⁰, em fevereiro de 2017, escritoras do erotismo contemporâneo como Anita Canavarro¹¹ e Nalini Narayan¹² relatam que os tabus ainda circundam o erotismo tratado pela perspectiva feminina. Logo, para rompermos os tabus que circundam o erotismo, é preciso haver uma quebra dos padrões comportamentais traçados pela sociedade, realizada, primeiramente, pelas mulheres, para, então, o erotismo ser compreendido como parte constituinte da espécie humana.

3.2 A mulher madura em “Mulher sentada na areia”

Uma das representações femininas mais recorrentes nas duas seletas *Muito Prazer* e *O Prazer é Todo Meu* de contos eróticos é a da mulher de meia idade, aqui tratada como mulher madura, fazendo referência ao termo “maturidade”, que é o período de vida de uma pessoa, situado entre a juventude e a velhice, no qual se atinge o desenvolvimento completo, desde o comportamento até mudanças biológicas e de níveis sociais. (MATURIDADE, 2019).

As mudanças ocorridas com o corpo feminino, durante o processo de maturidade, fogem dos padrões de beleza preconizados na sociedade, e colaboram com a ligação da beleza à sexualidade. Ocultando, ou mesmo excluindo o amor próprio sexual feminino, e associando a imagem do corpo, que não goza mais da juventude, ao indesejável.

⁹ Poetisa da segunda geração do parnasianismo brasileiro. Em 1895, lançou a obra intitulada *Mármore* e, em 1903, *Esfinges*.

¹⁰ Revista de *O popular*, voltada ao público feminino. De periodicidade mensal, explora temas como beleza, lazer, comportamento, cultura, entre outros.

¹¹ Anita Canavarro: professora na Universidade Federal de Goiás (UFG), e uma das autoras da segunda Coletânea Erótica Negra Louva Deusas: Além dos quartos.

¹² Nalini Narayan: escritora carioca feminista, autora de um livro baseado em suas experiências sexuais em terras paulistanas nomeado “*Aventuras Sexuais de Nalini N.*”

O corpo jovem, torna-se sinônimo de sensualidade, e deve ser exposto e erotizado, enquanto o corpo envelhecido dispensa representações e deve permanecer escondido. Dessa forma a valorização dos corpos joviais caracterizam um fenômeno que Naomi Wolf (1992, p. 174) nomeia como “pornografia da beleza”.

O conto escolhido para ser analisado, que se encaixa nessa representação da mulher madura, é o conto *Mulher sentada na areia*, da autora Renata Pallotini, e que compõe a obra *Muito Prazer*. Neste conto a protagonista, que não é nomeada, é uma mulher na casa dos cinquenta anos. O conto inicia-se com a protagonista expondo o corpo jovem do surfista, com o qual tem se relacionado nos últimos quinze dias. A beleza do surfista é associada a sua pouca idade, que a protagonista faz questão de evidenciar:

Olha ele ali se mostrando, também quem pudera: vinte e dois anos de idade, corpo moreno do sol, cabelo louro de parafina. Músculos, pele lisa suave no estômago, nas costas, no interior das curvas dos braços. Pêlos da medida exata no lugar exato: o bastante para lhe dar um leve ar de animalidade e os cabelos não muito compridos, mas cheios, coroando aquela cabeça de vencedor, de leão jovem. (PALLOTINI, 1982, p. 80)

Em contrapartida, ao se referir a si mesma, enfatiza sua idade, tratada por ela mesma como uma desvantagem, e demonstra preocupação com a manutenção do seu corpo, declarando não ser fácil mantê-lo em forma. Essa preocupação em conquistar o corpo ideal representa “uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: “o mito da beleza” (WOLF, 1992, p. 12). O mito da beleza aprisiona as mulheres em comportamentos que buscam um padrão ideal inalcançável, e vem estabelecer o seu papel no controle social da mulher, uma vez que elas estão ganhando território.

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. (WOLF, 1992, p. 13).

As mulheres, aos poucos, se afastam da vinculação às tarefas domésticas e outras formas de inferiorização. No entanto se prendem na busca por um corpo idealizado, mantendo o controle social sobre os corpos e as mentes das mulheres, moldando a sexualidade feminina, relacionando-a ao corpo perfeito e distanciando-a dos corpos que não correspondem a essa expectativa.

O acesso ao conhecimento fez com que as construções que mantinham a condição de submissão feminina, como os mitos da criação, e as características biológicas femininas, que, para Bourdieu (2014. p.16), atuam como “uma construção social naturalizada”, fossem abaladas. Dando espaço a uma nova forma de repressão feminina, pautada na estrutura do corpo feminino, já reconhecida por Beauvoir (1980. p. 57), quando ela afirma que “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo”.

O corpo, antes utilizado apenas para definir a diferença biológica entre os gêneros, sob influência dos veículos de informação, como revistas e a mídia como um todo, passam a ter um padrão ideal inatingível, mantendo a mulher sempre em um estado de descontentamento com o próprio corpo, tornando-a novamente escrava de seu próprio corpo, e, conseqüentemente, da natureza feminina.

Há, dessa forma, uma predisposição em valorizar o corpo jovem feminino, enquanto o corpo, em processo de envelhecimento, é sexualmente desprezado. Tais construções causam desconforto nas mulheres, assim como na protagonista do conto analisado, que se mostra incomodada com o comentário sarcástico do jovem, por quem ela se encontra seduzida, seguido de risos, dele e dos colegas.

Estão tomando sorvete; mostra-me o sorvete de longe, como se o estivesse oferecendo, e depois sorri, porque sabe que eu não posso tomar sorvete. Aos cinquenta anos fica muito difícil manter a linha, e um sorvete passa a ser um inimigo. Ele ri com os outros, posso ler o que dizem os seus lábios cruéis de saudável idiota: “Ela não toma sorvete porque engorda” (PALLOTINI, 1982, p. 81).

Essa ideologia da beleza vem para “destruir psicologicamente” tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente” (WOLF,1992, p. 13). As lutas feministas perdem espaço para a idealização do corpo das mulheres, que se torna o principal elemento para a autodestruição feminina, uma vez que se sentem diminuídas e angustiadas por não corresponderem a tais padrões de beleza.

Podemos perceber a idade como uma determinante nessa idealização de beleza feminina, quando a narradora-personagem do conto descreve seu corpo, transformado pela idade, como um corpo que já não desperta desejos, e, em conseqüência, ela precisa comprar seu prazer, que se contempla com um corpo necessariamente jovem.

Ele defende muito bem o seu sorvete diário, a sua prancha de surfe, o seu sono. Deve-se ser justo, ele tem talento. Devo reconhecer até a sua paciência, porque

com certeza se necessita paciência para, noite após noite, por quinze dias, beijar aos mesmos recônditos pontos de um corpo desprezado, de um corpo que não definitivamente, não nos atrai. E no entanto me atrai o corpo dele. (PALLOTINI, 1982, p. 81).

A personagem se coloca em uma condição diminuída, uma vez que ela mesma não consegue se aceitar, declarando que seu corpo envelhecido, além de não atrair o outro, também não a atrai. Assim a personagem assume a postura de uma mulher que se declara inferior, em virtude de um corpo que não corresponde aos ideais institucionalizados. Logo essa visão do corpo feminino maduro, como um objeto desprezível, caracteriza-se como uma construção social, afirmada com a rejeição da mulher ao próprio corpo.

“Veja aquela mulher! Pô, rapaz, como é que elas conseguem? Cinquenta anos no mínimo, cinquenta anos e olha aquelas coxas, aquele peito! Também qual é a vantagem, ginástica, regime, massagem e nunca esquecendo a operação plástica, não é, ó meu, as operações plásticas, corta aqui, remenda ali e tudo bem, vai-se a celulite, o seio fica durinho.” (PALLOTINI, 1982, p. 82).

A representação desse corpo maduro, como um desmoronamento da imagem feminina, foi construído de forma a acreditar que, nele, não há beleza, uma vez que, caso ocorra, é, em decorrência de processos estéticos, já que o envelhecimento faz relação antagônica com a beleza.

Em contrapartida constrói-se duas vertentes acerca da sexualidade da mulher madura, uma que vai negar seu desejo, e a outra que irá idealizá-la enquanto portadora da sabedoria sexual. O trecho a seguir aponta para essa construção da mulher madura, como preceptora do sexo, ao mesmo tempo em que a coloca em uma posição de julgamento.

...quando se aprecia o gênero é muito melhor, é uma senhora trepada, daquelas que a mulher sabe o que faz, mas não faz por profissão, porque puta é puta, mas estas não, estas são mulheres honestas, de pouco homem, em geral mal comidas às pampas, que estão num atraso desgraçado, e aí é que é bom, porque tudo que você dá é maravilha, elas gemem fácil-fácil... (PALLOTINI, 1992, p. 82).

A relação com a idade poupa a comparação da mulher madura com as que são nomeadas como putas, uma vez que são tratadas como experientes, mas mal comidas, e como que se satisfazem facilmente por viverem em estado de carência, decorrente da falta de procura.

Dessa forma, torna-se impossível pensar no envelhecimento feminino sem fazer reflexões acerca do corpo e das formas como ele é negado e tem características atribuídas ao seu estado de conservação. Cabe ressaltar que essa fase da vida da mulher é marcada pelo início da menopausa, que é o fim da capacidade reprodutiva feminina. Como a reprodução feminina sempre esteve ligada à sua sexualidade, bem como ajudou a estabelecer a posição da mulher na sociedade, essa ausência da capacidade gerativa também representa sua negação como fêmea, que necessita suprir suas demandas sexuais. Nesse período da menopausa, a mulher é, erroneamente, considerada como sexualmente inativa, ou incapaz de sentir prazer devido a descontroles hormonais ocorridos nesse período. Logo é caracterizada pela frieza sexual e falta de libido.

Os sintomas do climatério podem ou não repercutirem na vivência da sexualidade da mulher, mas devido à falta de conhecimento, muitas pessoas tendem em associar as modificações que ocorrem no corpo e nas relações sexuais, exclusivamente à menopausa, sem considerar outros aspectos que possam interferir na vivência deste momento. (BRASIL, 2008; GONÇALVES; MERIGHI, 2009 apud SILVA, 2012, p. 1018)

Sendo assim, o conto em análise rompe com essa construção de que as mulheres, nessa fase de interrupção gerativa, estão subtraídas de desejo e de chegarem ao orgasmo. Podemos ainda considerar o contexto histórico sexual em que as mulheres, no período da publicação do conto, encontravam-se enclausuradas nos grilhões da rígida ordem social dominante. Logo a autora não poupou esforços para representar os desejos da mulher madura, que sente prazer e quer ter garantido o seu direito ao gozo.

Logo, o medo de assumir a própria sexualidade é corrompido, dando início ao que Foucault (1994. p.36) pontua como “erotismo discursivo generalizado”, que se trata da excitação de discursar sobre o sexo. O desejo da mulher madura desse conto “Mulher sentada na areia”, de descrever sua sexualidade, tornou-se maior que o constrangimento que ela lhe causa. Tais afirmações tornam-se evidentes nos seguintes trechos do conto: “... ele consegue me levar ao orgasmo. Integral, como há muito, como nunca terei tido” (PALLOTINI, 1982, p. 80)”. E o que eu espero, meu Deus? Que ele venha quando quiser, coma o quanto puder, durma para digerir e se sirva de mim.” (PALLOTINI, 1982, p. 82).

Ela se deleita no prazer do corpo jovial do surfista, chegando ao êxtase total, mas, em seguida, torna a sentir repulsa pelo seu corpo, “que exala o fétido odor do envelhecimento ... chego ao prazer final: luz aquecida, clarão azulado e depois um perfume podre que já vai morrendo”. (PALLOTINI, 1982. p. 81).

A protagonista manifesta seus desejos repreendidos diante de um corpo destituído pela lógica da idealização da beleza jovial, e completa dizendo ter vazios a serem preenchidos: “Estou sempre faminta e os meus longos vazios querem ser preenchidos”. (PALLOTINI, 1982, p. 81).

Podemos compreender os vazios por ela mencionados, como a necessidade de se sentir completa e desejada, uma vez que ela se encontra numa realidade de insatisfação e não reconhecimento da própria identidade. Para ter seu prazer garantido, necessita pagar, e, depois, ser novamente cobrada. O pagamento é feito como uma forma de aceitação à sua inferioridade corporal, comparada ao jovem surfista. Enquanto a cobrança lhe é feita como forma de insulto: “Sei muito bem, no entanto, que, para ele, no ir e vir do seu corpo duro, “minha coroa gostosa” é uma forma de chicotada e que ele se vingará um segundo antes de me dar o seu e o meu prazer” (PALLOTINI, 1982, p. 83).

A relação entre os dois se realiza diante de um processo de submissão da mulher protagonista, “mas me encolho e aceito, submissa. Eu que podia ser sua mãe” (PALLOTINI, 1982, p. 83), uma vez que ainda pagando o rapaz, algo lhe falta, ela demonstra-se carente e necessitada das carícias do jovem, ainda que ele as façam intencionalmente. “Eu o desperto então beijando-o, mais do que devia, e ele resmungando e me afasta. Mas, para me afastar, deve tocar-me.” (PALLOTINI, 1982, p. 81).

Dessa forma a protagonista constrói uma relação de dependência entre ela e o surfista, na qual ela encontra-se dominada. “Ontem ele me ameaçou, disse que vai embora... às vezes penso que vou morrer sem ele...” (PALLOTINI, 1982, p. 83). No entanto, a protagonista do conto encerra-o mostrando sua atitude de fêmea, que resiste aos desejos e renuncia ao cio em troca da honra de andar com a cabeça levantada. E declara: “Não morri. Minha sobrevivência inclui a fêmea e o ser humano. Eu sou uma mulher. Eu sou.” (PALLOTINI, 1982, p. 84).

Há, nesse conto, o reconhecimento da mulher madura como a fêmea que sente desejo, que busca o prazer, que se completa no deleite de um corpo jovem, que se polariza no seu próprio corpo, construído socialmente, mas que não a impede de resistir e se impor. Dessa forma podemos perceber os vários sentidos de transgressão aqui permitidos, ao percebermos uma mulher, que supera a imposição do mito da beleza e consegue falar de sexo e narrar sua trajetória de entrega ao prazer. A relação inicial de submissão é desconstruída durante seu reconhecimento como fêmea, que é forte e não se sujeita a domar seu instinto.

Sendo assim, é possível perceber as perplexidades que envolvem a mulher madura, retratadas no conto em questão. No entanto, essa noção de corpo indesejável é desestruturada, no momento em que a protagonista decide não se sujeitar mais a essa situação, e se reafirma

como mulher, que não se sujeita a ser representada somente por um corpo visualizado como desprezível pelo controle social.

3.3 A mulher lésbica em “A mulher de ouro”

Enquanto muitas escritoras, inseridas no contexto histórico social em que o conto foi escrito, evitavam adentrar no universo lésbico, Campello mergulha e nada contra a correnteza do preconceito que permeia a sociedade. A narradora-personagem de “A mulher de ouro” não tem medo de julgamentos e não questiona sua sexualidade.

Myriam Campello, no conto “A mulher de ouro”, narra o relacionamento homossexual feminino de um ponto de vista diferente do que costuma ser representado ou entendido pelo corpo social regido pelo preconceito. A autora nos apresenta uma personagem decidida, realizada, segura da sua sexualidade, e disposta a estabelecer um novo lugar de fala para o lesbianismo.

As personagens do conto não têm nomes. A protagonista é professora: “a luz redonda do abajur sobre o livro de sociologia que eu abandonara aberto, a aula preparada com atento amor” (CAMPELLO, 1982. p. 61). E sua amante funcionária pública: “Ela era diferente de mim. Simples, tímida, trabalhava em qualquer repartição do governo que eu imaginava sempre coberta de pó, atravancada de processos que ninguém leria como num conto de Kafka” (CAMPELLO, 1982. p. 59).

O fato de as duas possuírem uma profissão, já rompe com um ideal construído acerca da figura feminina, de que as mulheres estejam sempre vinculadas às tarefas domésticas. Alambert (2004) ressalta que esse ideal se iniciou com a implantação do patriarcado “A era dos homens iguais, contra mulheres desiguais” (ALAMBERT, 2004. p. 28), período também retratado por Simone de Beauvoir:

A propriedade privada aparece: senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste "a grande derrota histórica do sexo feminino". Ela se explica pelo transtorno ocorrido na divisão do trabalho em consequência da invenção de novos instrumentos (BEAUVOIR, 1980, p.74).

Logo, a desvinculação feminina de tarefas sociais iniciou-se após os homens descobrirem que sua força de trabalho poderia ser utilizada como mecanismo de dominação. Podemos, então, afirmar que as mulheres representadas nos contos são contrárias às noções do

patriarcado, uma vez que vivem independentes e constroem sua visibilidade social bem como sua sexualidade.

Dessa forma, analisaremos a representação dessa mulher lésbica, que é bem resolvida social e sexualmente, rompendo com o pensamento de que as mulheres se tornam lésbicas, entre outros motivos, devido à sua má estrutura social e econômica. A mulher retratada no conto em análise expõe suas necessidades sexuais mais íntimas, apontando para as diversas formas de preconceito, sem, necessariamente, estar preocupada com elas.

Aqui uma nota: Proust esperou até que a mãe morresse para poder dizer as coisas. Mas a minha está viva e terá de aguentar. Paciência, mamãe. Sei que tem vizinhos, parentes e amigos mas a verdade queima, louca para sair (CAMPELLO, 1982, p. 59).

A mãe foi citada no momento de revelação da personagem que se reconhece lésbica, devido ao fato de que as mães geralmente criam as filhas para serem femininas, desde pequenas, usando a cor rosa, laços e fitas. Inclusive, segundo Tedeschi (2009, p.38), essas técnicas de educação “produz uma imagem feminina [...] situada num plano de desigualdade em relação ao homem”.

Assim, ao mencionar a decepção da mãe ao descobrir que a filha é lésbica, e a afirmação de que ela “terá que aguentar”, a personagem se coloca em posição de igualdade com os homens, em relação aos seus direitos, usurpados desde a infância, com a educação voltada para a feminização da menina. A personagem também reconhece os preconceitos que permeiam a idealização de gêneros. A dificuldade em reconhecer a própria sexualidade, presente, principalmente, na mulher, é desconstruída no conto. Dessa forma, o sexo como mecanismo de repressão e imposição de poder, como pontua Foucault, (1994, p. 11), passa a ser elemento positivo para a mulher representada no conto. Ao assumir a sexualidade e enfrentar o preconceito, a personagem também se posiciona deliberadamente na relação de poder.

A relação de poder, construída entre os gêneros, é mantida em paralelo com a padronização do comportamento feminino, baseado nos conceitos patriarcais. Dessa forma, fugir dos padrões patriarcais femininos representa um ato de empoderamento feminino em contraste com o enfraquecimento masculino.

A protagonista do conto demonstra experiência em relações conjugais, pois declara já ter sido casada “Tinha saído havia pouco do último casamento...” (CAMPELLO, 1982, p. 60). E também ter tido outros relacionamentos lésbicos. “Oh, Senhor, o que fazer desse desejo? E, oh, Senhor, uma mulher! Bem devo modestamente confessar que apesar de meu susto não seria

a primeira.” (CAMPELLO, 1982, p. 61). Com isso, ela quebra mais um dos tabus levantados acerca do relacionamento lésbico, o de que as mulheres se tornam lésbicas por não ter “conhecido um homem”.

A autora utiliza-se do sarcasmo para tratar da censura e do julgamento da sociedade: “Além disso é bom ir se acostumando, gente fresca o lobo vai comer e lambe os beiços nesta década, para mim está claro como a água”. (CAMPELLO, 1984, p. 59). E já se prepara para os possíveis julgamentos, concomitante à crítica com humor e ironia:

Imagino que deva haver alguém na plateia que se questione aflito, mas o que podem fazer duas mulheres juntas? Respostas para o Ministério da Educação. Quem acertar qualquer coisa ainda que palidamente ganha um Volkswagen zero quilômetro movido a álcool, está garantido desde já. Fecha o parêntese. (CAMPELLO, 1984, p.62)

A personagem cria um novo modelo de relacionamento, que descarta o envolvimento amoroso, considerando apenas a atração sexual, quebrando mais um estereótipo. Mais uma vez, a mulher retratada no conto, debate com a lógica patriarcal, pois os relacionamentos deixam de ser interessantes para ela quando o amor passa a constituí-los. Assim ela desvincula a mulher do ideal de romantismo, em que as mulheres sempre buscam o amor, a perfeição e a felicidade, alcançados após encontrarem o príncipe encantado.

A idealização do príncipe, como comprova Xavier Filha (2011), com sua pesquisa, possui características preestabelecidas que salientam a perfeição física em conjunto com uma infinidade de qualidades positivas, que faz com que a personagem, ao descobri-las apenas como meras construções sociais, decida abandoná-las:

Decidi então nunca mais me envolver. Levei meu alaúde para a praça perto de casa e queimei-o, os olhos atônitos das mães e das babás pespegados na cena. Deve ser louca, pensavam.” (CAMPELLO, 1982. p. 60).

Para Amanda Presotti Correa (2006), a queima do alaúde representa o ideal do amor romântico e traz ideias interessantes, uma vez que o alaúde foi comprado já há algum tempo em um antiquário que nem existe mais. “O discurso do amor romântico e suas implicações são referências de outros tempos, e a realidade na qual ele se insere já não é mais a mesma” (CORREA, 2006, p. 161).

A reação das pessoas diante da atitude da personagem retrata o preconceito que circunda as relações em que o amor não é preconizado, cedendo espaço para o desejo, a satisfação carnal.

Lembrando que essa postura de relacionamentos pautados apenas no envolvimento amoroso é cobrada apenas das mulheres, pois os homens são livres para buscar sua satisfação sexual, independente do envolvimento amoroso.

No conto é possível perceber a retratação da dificuldade encontrada pelas mulheres para quebrar as construções que lhes são destinadas desde o nascimento. Ao queimar o alaúde, a personagem comenta: “Precisei coragem para fazer aquilo, afinal de contas eu tocava mal o meu alaúde mas tocava, não conhecia outro caminho”. (CAMPELLO,1982. p. 60).

Dessa forma, mais uma vez, a personagem transgride, ao se colocar em uma posição destinada unicamente aos homens, a de busca pelo prazer acarretando na quebra do amor romântico. E é inspirada nessa quebra de ideal do amor romântico que a protagonista se constitui como sujeito e incorpora, com muita atitude, a mulher que pretende ser.

... tinha medo de uma certa vulnerabilidade que sempre me engolia, mosquito atolado na manteiga. Para evitar a repetição fui logo erguendo os meus muros, ficasse sabendo que eu não queria eles, cada qual continuava como antes, nenhum compromisso empanaria os cromados novos da minha liberdade. (CAMPELLO, 1982, p. 62).

O preconceito e o medo não impediram a personagem de se envolver com a “mulher de ouro”. Elas se esbarraram em uma boate, e a narradora do conto decidir se afastar, devido à volúpia que aquele simples toque lhe ocasionara. “Misturei-me aos outros, amedrontada com a violência do que sentira” (CAMPELLO,1982, p. 59). Após um período de hesitação, por parte da personagem narradora, elas se encontraram:

... uma febre oceânica me devorou, a tempestade me comeu, toda a mitologia hindu visitava meus desvãos solitários enquanto Brahma, Vishnu e Siva corriam pelos nervos de raiz a mostra, o que era, Senhor, esse olho de tufão me empurrando para fronteiras tão longínquas que eu nem sabia existirem, aquela vaga que me aniquilava até o esquecimento? Surpresa e aturdida eu disse sim eu quero sim, ah Molly Bloom, pela primeira vez te compreendo, e não eram só os orgasmos tremulando por meu corpo como carrilhões de catedral que me conduziam a essa perplexidade de prazer, era o espaço perfeito deixado por seu rastro na minha alma. (CAMPELLO, 1982, p. 62).

O deleite da personagem é visível, juntamente com a sua demonstração de conhecimento literário. Este é comprovado quando a personagem menciona a mitologia hindu e faz referência

à personagem Molly Bloom, presente na obra *Ulysses*, de James Joyce, um dos mais importantes romances do século XX. Este, por sua vez, trata-se de uma adaptação do também clássico *Odisseia*, de Homero.

Ao demonstrar conhecimento literário, a personagem do conto confirma o poder transformador da literatura, que permitiu que ela se entendesse melhor nas suas vivências do mundo real. Logo, cabe aqui ressaltar, novamente, o importante papel da literatura na formação identitária feminina. E, como afirma Cândido (1988), este deve ser um direito primordial, assim como o de suprir nossas necessidades fisiológicas.

Os traumas adquiridos nos relacionamentos anteriores fez com que a narradora-personagem do conto se protegesse de futuras decepções. Logo, o relacionamento entre as duas personagens teve um fim uma semana após o primeiro encontro, quando a mulher de ouro quebrou o acordo e “me olhando nos olhos disse que me amava. Recebi com um choque a sentença” (CAMPELLO, 1982. p. 62).

Temos, no referido conto, a representação de uma mulher criada de acordo com os preceitos do patriarcalismo, e que decide abandoná-los seguindo rumo à sua liberdade. Essa mulher abandona todas as idealizações de perfeição feminina para se jogar em uma paixão movida pela atração sexual. A autora, com esse conto, nos revela uma mulher bem resolvida sexual e profissionalmente, mas que ainda carrega os medos e inseguranças que a sociedade impõe à natureza feminina, como o de ser intimamente frágil.

3.4 A mulher vestida de homem em “Cenas de sexo explícito”

Durante muitos anos, os homens desempenharam o papel de representar as mulheres na literatura. Eles, por sua vez, as representavam do seu modo, transmitindo ao leitor a impressão que as mulheres lhe causavam. Em se tratando de sexualidade, a situação não foi diferente, os homens criavam, em suas narrativas, perspectivas sexuais femininas a partir do ponto de vista deles, deixando à deriva os verdadeiros sentimentos femininos com relação à sexualidade.

É no intuito de desconstruir essa imagem feminina, criada através da narrativa masculina, que Myriam Campello se veste literariamente de homem, para narrar o erotismo masculino através da perspectiva feminina, revelando a imagem do homem com instintos animais e incontroláveis que a mulher construiu ao longo dos tempos, incentivada pela cultura patriarcal.

Nesse conto há o fenômeno da metalinguagem, a autora narra a trajetória de Rui, um publicitário de trinta anos, que nutre um desejo intenso por Sônia, mulher do seu melhor amigo, Nelson. Rui é representado por Campello, ao mesmo tempo em que ele também escreve,

inicialmente, tentando adentrar o universo sexual feminino, e, depois, sua escrita se confunde com seu desejo por Sônia.

O conto traz, na concepção feminina, a visão distorcida dos homens com relação ao amor “Não sabia se era amor a carga elétrica que a voz de Sônia desfechava em seu pau indefeso”. O sentimento comumente presente nas representações femininas inexistente, cedendo espaço para o desejo. Assim podemos considerar, nesse conto, o rompimento do romantismo, geralmente, representado pelas mulheres em contraste com a animalização do desejo masculino.

Rui sente-se violentamente atraído por Sônia, e a autora utiliza-se da ironia para demonstrar o mau caráter do personagem: “Arrasado, enfurecia-se com a falta de caráter, com a perda de forças, com a tesão inútil, mas ao primeiro chamado saía com eles, inocentes que Herodes poupara”. (CAMPELLO, 1984, p.71). Rui, mesmo declarando sentir-se culpado pelos sentimentos que tinha por Sônia, continuava a dissimular:

Usava técnica especial para Nelson não captar sua embriaguez. Um distanciamento brechtiano lhe permitia devorá-la com os olhos mantendo-se impassível. O rosto de pedra esculpido na rocha. Frio frio. Controle remoto dirigindo o corpo. Rachava-se em dois como um esquizofrênico, você por aqui, eu vou por ali. Podia enfrentar os olhares de Nelson, responder a questões sobre a economia do país com a serenidade de um Buda. (CAMPELLO, 1984, p. 70)

Cabe aqui ressaltar novamente as colocações de Tedeschi (2009), quando ele trata da educação informal oferecida pelos pais, dirigida de maneiras antagônicas para meninos e meninas. Os meninos crescem livres da culpa da sua sexualidade exacerbada, sendo esta tratada apenas como uma constituinte da sua natureza. Dessa forma a culpa de Rui é reduzida, uma vez que ele não consegue controlar seus desejos pelo corpo de Sônia. “Buscava-o, enquanto dormia, quando acordava ...” (CAMPELLO, 1984, p. 70). Enquanto a autora não poupa Rui, considerando-o um mau caráter “Um filho da puta nojento, sonso como a necessidade” (CAMPELLO, 1984, p. 70).

No conto, Sônia é passiva, desempenhando o papel de apenas ser dona do corpo que seduz Rui, mais uma vez, reafirmando a colocação de Tedeschi (2009) acerca das consequências da educação pautada em construir identidades “femininas” e “masculinas”, tornando as mulheres objetificadas. A representação feminina como seres sem desejo e pensamento próprios tornou-se comum na literatura, principalmente, quando ela é retratada pelos homens. Rui, ao tentar descrever as volúpias femininas, evidencia a dificuldade em adentrar nesse universo feminino:

Entrar na pele, no corpo da mulher. Tornar-se mulher. Madame Bovary sou eu, lembrou. Mas Flaubert era um gênio. Como seria uma mulher? Não procure a palavra, procure a sensação, ordena Virgínia. Sábio conselho. (CAMPELLO, 1984. p.71)

Na tentativa de ter sucesso na representação feminina, a autora, na pele do publicitário, tenta pontuar conceitos. Mais uma vez, a literatura aparece dentro da própria literatura para explicá-la. Rui busca, na retratação de *Madame Bovary*, realizada por Flaubert, e nos conceitos de Virgínia Woolf, a resposta que procura, para, então, poder escrever, como estivesse realmente no corpo de uma mulher, sentindo todas as suas emoções.

Esfregou os seios no corpo dele num movimento horizontal. A floresta de pelos escuros transmitia a seus mamilos pequenas chispas que lhe atravessavam a carne até o ventre. Logo sentiu em cada seio a massagem das palmas retesadas e um pouco duras do homem, mãos que a amassavam como fêmeas no pasto. Que queria ele? Leite não tinha. Com fúria ele se inclinou e chupou-lhe os peitos como se quisesse engolir toda a substância que podia. A necessidade dele a comoveu. (CAMPELLO, 1984, p. 71-72)

Mesmo querendo abster-se da idealização já formulada que os homens fazem das mulheres, Rui, ao tentar adentrar na sexualidade feminina, continua a retratar o homem na sua categoria mais animalesca, enquanto a mulher serve para nutri-lo, satisfazê-lo no âmbito sexual, não transparecendo, em nenhum momento, o prazer da mulher durante aquele ato. O tempo todo a mulher é tida como uma presa que serve para alimentá-lo. “Comia dela faminto em grandes nacos e chupões” (CAMPELLO, 1984, p. 72). A mulher dizia-se contente em suprir suas necessidades “Gostava de alimentá-lo, toda virada em comida entre seus dentes” (CAMPELLO, 1984, p. 72).

Essa necessidade feminina em satisfazer o homem, para Tedeschi (2009), é produto da função protetora atribuída às meninas, quando são educadas, produzindo uma imagem feminina confinada em torno da família, colocando-a em “um plano de desigualdade em relação ao homem, no poder, nas responsabilidades e nas opções de lazer e realização pessoal” (TEDESCHI, 2009. p. 38).

Dessa forma podemos perceber, na incorporação da autora em um corpo feminino, a necessidade de demonstrar a visão que as mulheres têm com relação à sexualidade masculina, em paralelo com a visão masculina em torno do desejo feminino. Rui, ao descrever os anseios femininos, aponta para a função de prazer que a figura feminina lhe remete, enquanto a autora, ao descrever, na pele de Rui, seu desejo por Sílvia, a apresenta como um corpo que Rui deseja,

de todas as formas, possuir: “O corpo dela era um muro, que tinha que ser derrubado. À força como um punhal aguçado, com os dentes, as mãos” (CAMPELLO, 1984, p.75).

O conto encerra-se, quando Rui, interpelando sua sensação de culpa “A tentação do não beliscou- lhe a língua, [...] mas a ténue comichão do bem durou só um instante.” (CAMPELLO, 1984, p.72-73), aceita o convite de Nelson e Sônia para jantarem na casa de um amigo, e, depois, devido a um contratempo, Rui acaba ficando sozinho com Sônia e convidando-a para ir até seu apartamento para ler o que ele havia escrito.

Por trás do sofá o homem se inclinou sobre a mulher e beijou-a no pescoço. Ela parou de ler, fechou os olhos. O corpo encolhido de leve num arrepio. Era o sinal. Deu a volta e agarrou-a de frente, comendo-lhe o rosto, o pescoço, os ombros que emergiam do vestido branco. Ergueu a saia que o atrapalhava, rasgou com um repelão as calcinhas de renda e mergulhou a boca no centro molhado, succulento da mulher. (CAMPELLO, 1984, p. 75)

A contemplação do desejo de possuir o corpo de Sônia aconteceu. No entanto, quando, em seguida, a autora pontua “Rui leu o que havia escrito transpirando”. (CAMPELLO, 1984, p.75), percebemos que a realização do desejo de Rui funde-se com a escrita dele, a qual demonstrava uma necessidade de conhecer o íntimo feminino para, então, poder escrever sobre as mulheres.

A autora, ao vestir-se de homem e fazer com que a idealização de Sônia se confunda com a escrita de Rui, enfatiza que, para fazer com que uma mulher se sinta realizada, é necessário que o homem a veja não apenas como um corpo para ser consumido, no intuito de alimentar sua fome de prazer, mas como alguém que, assim como ele, também requer o direito ao gozo. E que representar o outro na literatura constitui uma árdua tarefa, independente de quem for executá-la. Afinal, somente estando na pele, para saber o que realmente cada um sente.

3.5 A mulher casada em “A chave na fechadura”

Diante de todas as dificuldades enfrentadas pelas mulheres ao longo dos anos, para que tivessem seus direitos assegurados, decidir casar-se ou não constituía um dos maiores ideais femininos. O casamento ainda atua como forma de repressão contra as mulheres. Atualmente elas podem decidir se querem se casar, no entanto, o preconceito ainda circula no meio social, constituindo o julgamento das mulheres que optam por permanecerem solteiras.

Quando as mulheres decidem pelo casamento, muitas delas acabam perecendo em uma relação em que o marido torna-se seu dominador, impondo-lhe tarefas e comportamentos, e impedindo-as de viverem a sua verdadeira essência, privando-as inclusive do prazer sexual, sendo este reservado ao homem, que, não sentindo-se satisfeito, pode ainda buscar outras parceiras.

No conto “A chave na fechadura”, Cecília Prada incorpora Leda, que narra a trajetória dos encontros e desencontros ocorridos entre o marido e ela, dez anos após o casamento, e alguns dias antes da separação. Leda inicia o conto dialogando com o leitor, que, a todo momento, como uma forma de crítica, é tratado por ela como do sexo masculino. “Ah, você se ajeitou todo no sofá, menino atento”. (PRADA, 1982, p. 10)

A crítica existente no diálogo de Leda com o leitor torna-se mais evidente quando a narradora-personagem começa a pontuar o que seria o erotismo para esse leitor. “Erotismo? O que você quer dizer com isso? O amontoado carnal de seios-nádegas-coxas exibidos nas bancas? (PRADA, 1982, p. 9) e também utiliza as definições feitas ao longo dos anos sobre o corpo e a natureza sexual feminina para pontuar o que realmente vem a ser o erotismo para ela.

Como é meu erotismo? Das zonas ditas erógenas, parece que três na mulher – assim no geral nos delimitam, os tecnocratas da sensibilidade – os que nos dizem de cá para lá, dali até aqui, botõezinhos de carne ou de sensibilidade para apertar na hora certa... Das zonas ditas erógenas, a que prefiro é a zona de leve. (PRADA, 1982, p. 9)

Após um diálogo com o leitor, Leda começa a contar como, no início, tudo era diferente “na banheira começou a passar a esponja, com unção, na minha pele queimada de sol. Com tanto carinho [...] e desejo. Eu pensava: Vou me casar com ele” (PRADA, 1982, p. 11). Ao descrever seu encantamento pelo modo como o então namorado a tratava, Leda cria expectativas acerca do que representaria o casamento para ela.

Casaram-se, e Leda sentia-se feliz ao realizar os desejos do marido. “O corpo dele, o querer dele que era também o meu[...] eu me sentia feliz.” (PRADA, 1982, p. 11). Leda ainda era jovem e carregava consigo a idealização do amor romântico juntamente com os ensinamentos que lhe foram passados desde o seu nascimento, que a preparavam para se tornar uma mulher ideal para casar e, conseqüentemente, também uma mulher que se abstinha do seu prazer sexual.

Logo, Leda revelou seu descontentamento com a inexperiência do marido, e a monotonia em que se tornou o seu casamento no decorrer de dez anos. “Ele vinha, queria tomar-me sem mais, assim como um brinquedo novo recém- descoberto, meio depressa. (PRADA,

1982, p. 11). Ela se entregava, mas pensava: “Não sinto nada”. Neste ato de insatisfação diante do consentimento, a autora chama atenção para a realidade de muitas mulheres casadas, que se sujeitam a deitar-se com o parceiro pelo simples fato de serem suas mulheres e se sentirem na obrigação de servi-lo.

Essa natureza subserviente da mulher casada com relação ao marido ainda é sustentada pelo patriarcado. Dessa forma, como aponta Bourdieu (2014), a conformação do dominado diante do dominador não passa de atos de “reconhecimento” de submissão. Assim o silêncio de Leda, justificado na satisfação que ela sente em servir o marido, serve para confirmar a relação de submissão dela com o marido. A personagem do conto começa a amadurecer quando, aos poucos, tenta expressar seu descontentamento sexual:

Eu quis falar, quis dizer a ele, difícil também a expressão mas falei: sinto que está faltando alguma coisa. Ele tirou o cachimbo da boca[...] (uns dois anos de casados) e respondeu seco e defensivo: Não sei do que você quer falar. Eu me sinto perfeitamente feliz no casamento. Se você não estiver, pode se separar.” (PRADA, 1982, p. 11)

A dificuldade de Leda em expor sua sexualidade, o que realmente a completa sexualmente, confirma a fala da sexóloga Regina Navarro Lins (2008), que diz que as pessoas têm medo de se soltarem sexualmente, a aprisiona dentro de si mesma, dentro de uma armadura construída durante séculos do patriarcado.

Certa vez, o marido bem que tentou deixá-la realizada “uma noite, já todo dentro de mim e próximo do gozo[...] voltou a acariciar-me numa tecnocracia da sensibilidade” (PRADA, 1982, p. 12). O marido, como muitos outros homens, e até mulheres, desconhece o corpo da esposa, uma vez que tenta inseri-lo em um padrão de satisfação sexual feminina. Podemos aqui mencionar Laqueur (2001), quando ele reconhece o desconhecimento em relação ao corpo, e, conseqüentemente, ao prazer feminino, como fator utilizado para sustentar a inferiorização feminina, fatores que, na atualidade, ainda persistem. Nesse conto, a mulher também é vista como elemento de satisfação sexual, uma vez que Leda questiona: “então as carícias de antes, nada era...o que lhe interessa agora é tão somente isto? (PRADA, 1982, p.12).

Enquanto Leda se sentia absolutamente insatisfeita durante o ato sexual com seu marido, e, percebendo o desmoronamento do casamento, devido à falta de realização sexual, o casamento como produto da união entre duas pessoas caminhava muito bem, o que, aos olhos da sociedade, bastava para mantê-lo sólido. Já que às mulheres, em alguns casos, ainda, na atualidade, é vedado o direito de satisfação sexual, sendo considerado, como afirma Paz (1994.

p.20), por algumas seitas religiosas, até como um ato pecaminoso, necessitando ser ocultado. Assim o casamento de Leda seguia um modelo de perfeição:

Enquanto isso o Casamento, essa coisa com maiúsculas, ia ficando perfeito. Compramos móveis, cortinas. Eletrodomésticos[...]. Um fusquinha[...] E tivemos naturalmente filhos. Três, lindos, saudáveis, inteligentes, como manda o figurino. O que mais queríamos? No sábado à noite íamos com outros casais ao cinema, ao teatro, às boates. Cartões de crédito. Almoços de família. Essas coisas todas, representação completa. (PRADA, 1982, p. 13)

Assim, temos, mais uma vez, os constructos patriarcais impedindo as mulheres de se tornarem livres para viver e expressar seus desejos, considerando que mulher alguma teria argumentos aceitos pela sociedade, para finalizar um casamento tão perfeito, que segue à risca todas as tradições. É forma que o casamento, em pleno século XXI, ainda atua como mecanismo de repressão sobre as mulheres, tendo em vista que estas se silenciam diante da insatisfação conjugal, temendo julgamentos.

E, finalmente, dias antes do fim do casamento, Leda teve seu tão esperado momento de prazer e satisfação. Não que ela não gozasse na companhia do marido. “Como? Você pensou que não? ... Mas que tolinho. Sim, é claro.” (PRADA, 1982, p. 14). O fato é que Leda buscava mais que um simples orgasmo:

Naquela aproximação, ele se curvou sobre mim, beijou-me, pela primeira vez em tanto tempo. E no nosso sofrimento fizemos amor. Nos abrindo em sentimento. Em emoção. Pude sentir-me amada novamente, então quis tê-lo bem dentro de mim, quis abriga-lo em doçura. Velhos companheiros de luta que depõem as armas, que se sentem solidários, que se unem. PRADA, 1982, p. 15).

Aquele ato sexual, regado com uma mistura de amor e solidariedade, fez com que Leda se sentisse imensamente realizada, ao ponto de comparar-se com a menina jovem e inexperiente que ela era há dez anos, que dizia “vou casar com ele, vou ser tão feliz” (PRADA, 1982, p. 15). Mas, logo após voltar do trabalho, o marido já tinha voltado ao estado anterior, de desencantamento. “Quando voltou já tinha recuperado a armadura e o distanciamento” (PRADA, 1982, p. 15). A armadura a qual Leda se refere é a aquela construída pela sociedade, que, presa pelo encorajamento masculino, considera qualquer manifestação de sentimento como atributo feminino.

Alguns dias depois, Leda decide ligar no escritório “Eu queria saber se você não pode vir mais cedo. Estou te esperando. Eu quero... (tão tímida ainda, dez anos de casada...) eu quero fazer amor com você”. (PRADA, 1982, p. 15). O constrangimento de Leda, ao falar com o marido sobre seu desejo de fazer amor com ele, e o fato desse ato tê-la feito sentir-se envergonhada, remete ao poder do marido sobre Leda, uma vez que a sexualidade pode ser entendida como fenômeno de dominação, como aponta Foucault:

Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais surdo; mas antes um dos que é dotado da maior instrumentalidade, utilizável para o maior número de manobras e que pode servir de ponto de apoio, de charneira, das estratégias mais variadas. (FOUCAULT, 1994, p. 106)

Dessa forma Leda relata seu monótono casamento, caracterizado por desencontros sexuais entre eles. E explica como o casamento teve um fim, logo após ela se sentir verdadeiramente realizada no ato sexual, e seu marido lhe dizer: “‘Leda, você é uma mulher sexualmente madura.’ Assim numa voz ressentida.” (PRADA, 1982, p. 16)

Em suma, esse conto aponta, em forma de crítica, os preconceitos que permeiam a sexualidade feminina. E, como ocorre, com o casamento, a naturalização do ato sexual com ênfase no prazer masculino. Durante toda a leitura do conto, é aparente a aflição de Leda diante da euforia de seu marido no ato sexual, e de sua busca pelo prazer. No entanto, quando Leda sente-se realizada sexualmente, ela deixa de ser interessante aos olhos do seu marido, que passa a considerá-la “sexualmente madura”. O casamento só era conveniente ao marido enquanto ele se sentia possuidor de Leda, a tomava do seu jeito durante a cópula.

Assim temos, na personagem Leda, o questionamento da natureza inferior feminina, percebido quando a personagem migra da juventude para a maturidade, e começa a expor seus desejos sexuais. Quando o marido afirma que ela se tornou madura sexualmente, na verdade, ele está reconhecendo, na esposa, a sujeição de continuar sendo dominada por ele, fazendo-a tornar-se indesejável para ele, uma vez que uma mulher munida de conhecimentos sexuais pode representar um perigo à integridade masculina.

Os contos analisados retratam a realidade de mulheres que convivem dia após dia com o preconceito, trajado nas mais diversificadas nuances e que, muitas vezes ganha força nas representações sociais mais próximas da mulher. Em *A chave na fechadura*, o marido representa para a personagem a repressão e o preconceito, enquanto que em *“A mulher de ouro*, a personagem cita a mãe para criticar o preconceito mantido pela sociedade.

As mulheres representadas nos contos *“Mulher sentada na areia”* e *“A chave na fechadura”*, possuem características comuns à outras mulheres, como a insegurança quanto ao

corpo e à idade e a insatisfação no casamento mantida pelo medo de falar. No entanto essas mulheres apresentam comportamentos diferentes do esperado, ou seja, elas se impõem e apresentam vontade própria. Em “A chave na fechadura, Leda reivindica seu direito ao prazer sexual e abre mão de um casamento perfeito aos olhos sociais. Enquanto que, em “Mulher sentada na areia”, a personagem se contempla assumindo com segurança sua identidade de mulher madura.

Enfim, com a análise dos contos selecionados, foi possível perceber inúmeras representações de mulheres, a saber: a mulher casada, a mulher lésbica, a mulher madura, a mulher vestida de homem, entre outras, presentes em outros contos dessas antologias, que pretendo analisar em um estudo posterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As autoras escolhidas por Márcia Denser, que, em uma entrevista para a *Revista Conexão e Literatura*, em 2016, declarou ter selecionado as escritoras mais importantes daquele momento, desempenharam bem o papel de tirar das “gavetas” a sexualidade feminina, bem como sua manifestação de direito ao prazer a dois.

Márcia Denser nos apresentou mulheres que sabem o que fazem e onde querem chegar. Mulheres que escreveram em tempos difíceis, em que a arte como um todo, principalmente, a de produção feminina, sofria as consequências políticas que o país atravessara há pouco tempo.

Algumas dessas autoras já eram conhecidas e, deslancharam na carreira literária, tornando-se escritoras renomadas, e recebendo diversas premiações, como Marina Colasanti, Nélide Piñon, Olga Savary, Lygia Fagundes Telles, entre outras. Também tiveram autoras que, apesar de mostrarem uma excelente produção literária, comprovada por seus contos presentes nas antologias, ainda assim, permaneceram esquecidas, como Raquel Jardim e Tania Jamardo Faillace, autoras sobre as quais permanecem escassas as informações acerca de suas vidas e obras. Assim os estudos realizados em torno dessas autoras, que requerem pesquisas ainda mais detalhadas, cumpriram com parte dos objetivos desse trabalho, em tornar mais visível essas autoras e suas obras.

Os contos presentes em *Muito Prazer* e *O Prazer é todo Meu* nos remetem a uma realidade que se estende até os dias atuais, a repressão feminina. Os mecanismos utilizados para manter a mulher sob controle foram sendo modificados ao longo dos anos. Na antiguidade, tínhamos a biologia e o culto à religião como fatores determinantes do papel da mulher na sociedade. Sobre a biologia, Beauvoir ressalta:

E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem os que o existente lhes confere. Se o respeito ou o medo que inspiram a mulher impedem o emprego de violência contra ela, a superioridade muscular do homem não é fonte de poder. (BEAUVOIR, 1980, p. 57)

Esses mecanismos, com o passar do tempo, abriram espaço para o aprisionamento feminino, no qual as mulheres são condenadas a uma busca incessante pela perfeição estética, mantendo o controle da sociedade, e, agora, também, das mídias como um todo, sobre elas. Naomi Wolf acredita ser o mito da beleza:

A única trincheira ainda por derrubar para que a mulher possa obter sua igualdade em todos os campos. Para mostrar como a indústria da beleza e o

culto à bela fêmea manipulam imagens que minam a resistência psicológica e material femininas, reduzindo as conquistas de 20 anos de lutas a meras ilusões. (WOLF, 1992, p. 10)

Os contos presentes nas antologias rompem com as barreiras que a sociedade patriarcal levantou para ter controle sobre a sexualidade feminina. Assim esses contos evidenciam mulheres com conflitos reais, que vão desde a insegurança com a idade até o descontentamento com o casamento sem prazer, e com a própria sexualidade.

Essas mulheres lidam com os conflitos, muitas vezes de forma natural, ao mesmo tempo que criticam as bases que as mantêm presas em determinadas situações. O modo como elas se impõem aos preceitos patriarcais ajuda a reformular um novo espaço para a mulher, que se reinventa após ter sua identidade reafirmada.

Os contos, também, além da autorepresentação feminina, retratam temas cotidianos, como a pedofilia e a homossexualidade, e outros não tão comuns como a zoofilia. A religiosidade também é tratada nos contos, emergida em forma de crítica, denunciando a promiscuidade por trás da forte cobrança das religiões em torno da moral e dos bons costumes.

O erótico nos contos aparece de diferentes formas. Em alguns contos, ele é bem delimitado, apresentando sua essência, na busca pela completude humana, enquanto em outros, o erótico se confunde com o pornográfico, quando essa busca pela outra metade que complementa um ser resulta na concretização do desejo intermediado pelo sexo, que é explicitado em uma explosão de desejos.

A hipótese levantada, logo no início desta pesquisa, de que Márcia Denser selecionou as autoras e os contos, pensando em criar um mecanismo de aceitação para a mulher no campo erótico, bem como estabelecer um novo lugar para a mulher na sociedade, é confirmada após perceber a convicção com que Márcia Denser afirma, na apresentação dos livros, que os tempos estão mudando. E é reafirmada com o depoimento de Márcia Denser, apresentado nesta pesquisa, afirmando ter selecionado as autoras por intermédio dos contatos que tinha, e, após perceber que muitas autoras mantinham suas obras ocultadas, por falta de oportunidade de divulgá-las, ou por medo da repressão. Com isso descobrimos o também interesse de Denser em divulgar as autoras e suas obras.

Considerando as inúmeras formas de analisar e abordar as antologias aqui estudadas, e o fato de constituírem um *corpus* ainda pouco pesquisado, uma vez que apenas alguns dos contos presentes nelas foram estudados, e, separadamente, sem devido aprofundamento, foi possível construir novos questionamentos sobre essas antologias, e sobre as autoras que as constituem, permitindo construir hipóteses para um novo estudo, doravante, no doutorado.

REFERÊNCIAS:

ALAMBERT, Zuleika. **A história da mulher**. A mulher na história. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/ FAP; Abaré, 2004.

BAILEY, Cristina Ferreira Pinto. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Iberoamericana**. v.187, abril/junho, 1999.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo: fatos e mitos**. 4. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 12ª ed. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis. Ed. Mulheres. 2013.

COLASANTI, Marina. **Por que nos perguntam se existimos**. In: SHARPE, Peggy(Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: Ed. UFG, 1997, p.33-42.

COPCESKI, Aline Gabriela. **A representação feminina na poesia escrita por mulheres pré semana de arte moderna**. Anais do IV CONALI - Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares – Maringá-PR-05, 06 e 07 de junho de 2013.

CORREA, Amanda Presotti. **Pedagogias do desejo: erotismo, violência e construção da sexualidade feminina**. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História. Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

DENSER, Márcia (Org.). **Muito prazer**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. **O prazer é todo meu**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. Estudos avançados, São Paulo, v. 17, n. 49, p.151-172, 2003.

_____. Literatura Feminina e crítica literária. **Revista Travessia**. n.21. Universidade Federal de Santa Catarina. 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17198>. Acesso em: 15 dez. 2019.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1986.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 5ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Tradução de Ruth M. Klaus: 3ª. Centauro Editora, São Paulo, p.1-29, 2006.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. A mulher como o “outro”: a filosofia e a identidade feminina. **Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**. v.23-24, p.139-153, 2007.

FERNANDES, Tatiane. Entrelinhas eróticas. **Revista Ludovica de O Popular**. Fevereiro/2017. Disponível em: < ludovica.opopular.com.br>. Acesso em: 29 maio.2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'água, 1994.

GOMES, Antônio Maspoli de Araújo. & ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de. O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea. In: **Âncora** – Revista digital de estudos em religião. Ano II, Vol. II, Junho 2007.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Re (des) cobrindo o outro: para um entendimento da alteridade na teoria das representações sociais. In: **Representando a Alteridade**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Trad. Vera Whately, Rio de Janeiro, relume dumará, 2001.

LINS, Regina Navarro. **Entrevista para o jornal O Globo online em 11 de julho de 2008**. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/saude-e-ciencia/mulheres-ainda-sao-muito-reprimidas-diz-sexologa-regina-navarro-lins-541169.html>. Acesso em: 05. jan. .2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

MENEZES, Luiz Maurício Bentim da Rocha. O mito do andrógino no banquete de Platão. **Revista Hélide**- Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2018. v.4. n.3. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/helade/issue/view/1510>. Acesso em: 15. jun. 2019.

MONTEIRO, Christiane Schorr. **As conquistas e os paradoxos na trajetória das mulheres na luta por reconhecimento**. 2008. Dissertação (Mestrado em Direito). Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Santo Ângelo-RS

NASCIMENTO, Lucila Barbalho. **A desconstrução da história androcêntrica e o empoderamento das mulheres**. Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia. UNB, Brasília, 2017. Disponível em: <http://www.snh2017.anpuh.org/site/anais>. Acesso em: 11. Abr.2019.

OLIVEIRA, Valdevino. S. de. **Poesia e pintura**. Um diálogo em três dimensões. São Paulo: UNESP, 1999.

PASCALE, Ademir. Entrevista com Márcia Denser. **Revista Conexão Literatura**. Julho-2016. Disponível em: <http://www.revistaconexaoliteratura.com.br>. Acesso em 20. Jul. 2019.

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

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**. Notas sobre a 'economia política' do sexo. Trad. Christine Ruffino Dabat. Recife: SOS Corpo, 1993.

SANTOS, Ramaiane. C; SACRAMENTO, Sandra. M. P.O antes, o depois e as principais conquistas femininas. **Revista Anagrama**: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 5 - Edição 1 –setembro -novembro de 2011.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: a lua negra. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SILVA, Tatiana Bertoldo. Sexualidade após a menopausa: situações vivenciadas pela mulher. **Revista Enfermagem Integrada**. Ipatinga: Unileste, V.5 - N.2 - Nov./Dez. 2012.

SOARES, A. **A Paixão Emancipatória**: vozes femininas de liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOUSA, Luís Fernando Carvalho. **Corporeidade e Libertação**: Pensando a Libertação Erótica a partir de Enrique Dussel. Publ. UEPG Appl. Soc. Sci. Ponta Grossa, 169-180, maio/ago. 2016. Disponível em <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/sociais>. Acesso em: 05. jun. 2017.

TEDESCHI, Losandro Antônio. **As mulheres e a história**: uma introdução teórico metodológica. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Mulher, Mulheres**. In: PRIORI, Mary Del(org.). História das Mulheres no Brasil. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2004. Disponível em: <https://democraciadireitoogenero.files.wordpress.com/2016/07/del-priore-histc3b3ria-das-mulheres-no-brasil.pdf>. Acesso em: 10. jan. 2019.

XAVIER FILHA, Constantina. Era uma vez uma princesa e um príncipe...: representações de gênero nas narrativas de crianças. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 591, jan. 2011. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000200019/19433>. Acesso em: 1 jan. 2019.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, p.11-24, 1992.

ANEXOS

ANEXO A:

MULHER SENTADA NA AREIA

Renata Pallotini

Olha ele ali, se mostrando; também, pudera: vinte e dois anos de idade, corpo moreno de sol, cabelo louro de parafina. Músculos, pele lisa, suave no estômago, nas costas, no interior da curva dos braços. Pêlos da medida exata no lugar exato: o bastante para lhe dar um leve ar de animalidade e os cabelos não muito compridos, mas cheios, coroando aquela cabeça de vencedor, de leão jovem. Pois é, vencedor. Vencedor de quê? Não sei. Só posso dizer que, sobre uma prancha de surfe, retesando as pernas e brilhando ao sol, ele é tenso e firme como o coito bem-sucedido. E me dá a mesma espécie de prazer. Não brinco: penetrando o olho de uma onda espumejante, como se estivesse beijando uma taça, ele consegue me levar ao orgasmo. Integral, perfeito, como há muito, como nunca terei tido. Sento-me de repente, me endireito sentada sobre a areia da praia, as pernas unidas: ele me toma em si e eu vôo com ele, esse jovem estúpido e forte.

Digo mais: nem na cama (porque temos também as nossas noites — quem lhe paga, há quinze dias, este belo hotel?) nem na cama consigo o deleite oleoso, imponderável e úmido que posso obter nestas manhãs, sozinha nesta praia, enquanto o vejo avançar, consciente, contra o mar, e depois vir, como um louco, na onda, primeiro sobre ela e depois dentro dela, primeiro sobre o meu corpo e depois dentro de mim!

Lá está ele se mostrando: naquele grupo de jovens há homens e mulheres; a quem quererá ele impressionar? Curvou a metade do corpo e seus músculos se desenharam sob a pele. Levantou-se agora e seu vulto tapou o sol. Fala de mim: vejo que fala a meu respeito. Estão tomando sorvete; mostra-me o sorvete de longe, como se o estivesse oferecendo, e depois sorri, porque sabe que eu não posso tomar sorvete. Aos cinquenta anos fica muito difícil manter a linha, e um sorvete passa a ser um inimigo. Ele ri com os outros, posso ler o que dizem seus lábios cruéis de saudável idiota: “Ela não toma sorvete porque engorda.”

Os lábios cruéis do saudável idiota; ah, mas sabem percorrer o corpo, aqueles lábios. Ele defende muito bem o seu sorvete diário, a sua prancha de surfe, o seu sono. Deve-se ser justo, ele tem talento. Devo reconhecer até a sua paciência, porque com certeza se necessita paciência para, noite após noite, por quinze dias, beijar os mesmos recônditos pontos de um corpo desprezado, de um corpo que não, definitivamente não nos atrai.

E no entanto me atrai, o corpo dele. Beijo-o todo, muitas vezes, especialmente à tarde, quando, depois do seu almoço franco de homem e das minhas saladas inócuas, deitamo-nos, ele dorme e eu o olho, desejando-o como a um copo de leite, como a um hausto de ar. Estou sempre faminta, e os meus longos vazios querem ser preenchidos, todos, todos preenchidos. Eu o desperto então, beijando-o mais do que devia, e ele resmunga e me afasta. Mas, para me afastar, deve tocar-me. E de tal forma estou a seu lado, e de maneira tão desastrada ele me toca e é tudo tão casual e tão medido que, ao me repelir, ele me envolve — ou eu me envolvo em mim — e caminhamos juntos para um momento que deve chegar, que há de chegar, quando eu consigo sobrepor duas imagens que andavam separadas e, como ao cimo de um monte iluminado, chego ao prazer final: luz aquecida, clarão azulado e depois um perfume podre que já vai morrendo.

Mas nunca como na praia, olhando-o ao longe perfurar o mar. Mantenho o corpo firme com duas mãos sobre a areia, e consigo ser tão casual como se estivesse apenas tomando sol. Sim, aquela mulher — “veja aquela mulher! Pô, rapaz, como

é que elas conseguem? Cinquenta anos no mínimo, cinquenta anos e olha aquelas coxas, aquele peito! Também, qual é a vantagem, ginástica, regime, massagem e nunca esquecendo a operação plástica, não é, ó meu, as operações plásticas, corta aqui, remenda ali e tudo bem, vai-se a celulite, o seio fica durinho — durinho, mas com aquele gosto de fruta bem madura que eu vou te dizer, quando se aprecia o gênero é muito melhor, é uma senhora trepada, daquelas que a mulher sabe o que faz, mas não faz por profissão, porque puta é puta, mas essas não, essas são mulheres honestas, de pouco homem, em geral mal comidas às pampas, que estão num atraso desgraçado e aí é que é bom, é jóia, porque tudo o que você dá é maravilha, elas gemem fácil-fácil e você, além de gozar, ainda sai achando que é o maior e vai ver você é o maior mesmo, é ou não é?" — Sim, aquela mulher que está tomando sol. . .

Tomando sol. Pois sim. Estou queimando o sol, estou abraçando o sol, estou derretendo a areia. Estou aqui, desquitada, mal-amada, a meio caminho da vida. Vivi, vivi, e não tinha visto nada. De repente, o garotão. Um problema anatômico, um problema psicológico, uma descontração, que sei eu? Só sei que foi, que é, que eu quero manter sendo um prazer mortal.

Mortal, eu digo? Digo, sim. Porque me atrelo a esse menino gostoso e vou afundando na areia, afundando na areia como uma estaca batida no topo e tudo em prol de uma explosão e o que é essa explosão? Uma drenagem que me limpa e, pelo atrito, me acalma.

Agora sentou-se, o safado. Acabou o sorvete, enterrou o palito na areia e conversa com uns e outros, lustroso de suor e creme de bronzear, concessão que me fez para que eu gozasse dela, do mais prazer de cuidar do seu corpo, recobrando-o.

E o que é que eu espero, meu Deus? Que ele venha quando quiser, coma o quanto puder, durma para digerir e depois se sirva de mim (ou me sirva, isto é mais exato)? Contar-lhe do meu gáudio quando ele está no mar, empinado, ereto, isto eu não faço. Não é só obsceno, é antes humilhante. Não faço e se fizesse eu sei que perderia esse doce segredo que é só meu e da areia que

me acolhe. Não faço. Pago as diárias, pago o surfe, pago a parafina, junto as pernas, contraio o recortado abdômen... mas estou calada e nem gemido meu na praia alguém há de ouvir.

O pior são as palavras dele: as palavras tão duras e más, cuidadosamente escolhidas para oscilar entre o insulto e a excitação. O insulto murmurado ao ouvido na hora da cópula passa por ser incitamento, e às vezes é. Sei muito bem no entanto que, para ele, no ir e vir do seu corpo duro, "minha coroa gostosa" é uma forma de chicotada e que ele se vingará um segundo antes de me dar o seu e o meu prazer. Mas me encolho e aceito, submissa. Eu, que podia ser sua mãe!

Malditas sejam estas palavras.

Ontem, ele me ameaçou, disse que vai-se embora e que não tem mais saco. Palavras suas. Às vezes penso que vou morrer, sem ele, sem suas manhãs de surfe, sem sua penetração, de sol, de onda, de dardo brilhante e de espuma.

No entanto, materialmente, seria fácil. Se eu me levantasse da areia, agora, pegasse minha toalha, agora, sem olhar para os lados, se eu andasse pela praia, agora, em direção à avenida, o que aconteceria?

Nada. Ele está entretido com os rapazes (ah, mais com os rapazes do que com as moças!). Não me viu.

Se eu tomasse um banho de chuveiro, vestisse uma roupa limpa, branca, penteasse os cabelos, me pintasse...

Ele continua lá, é como se o visse, vejo-o, pela janela. Pensa que me ofendeu e está feliz. Mais meia hora e virá em busca da sua feijoada completa no restaurante do último andar. Se eu pagasse a conta, arrumasse as malas, partisse, voltasse para casa, tendo perdido apenas um prazer diminuto, de minutos, em troca da cabeça levantada, da cabeça de animal, de fêmea, de cachorra, de cadela, de um bicho do sexo feminino, melhor pastor, melhor guia, melhor guarda? Não morrerei se renuncio ao cio.

Ele continua na praia.

O avião sai dentro de um quarto de hora. O avião sai agora, está saindo. Aperto o cinto e levanto a cabeça. A mensagem é

resistir. O motivo é coragem. O avião levanta vôo. A areia ficou para trás.

Não morri. Minha sobrevivência inclui a fêmea e o ser humano.

Sou uma mulher.

Eu sou.

ANEXO B:

A MULHER DE OURO

Myriam Campello

Ela era diferente de mim. Simples, tímida, trabalhava em qualquer repartição do governo que eu imaginava sempre coberta de pó, atravancada de processos que ninguém lia como num conto de Kafka. Em meio à música hipnótica da discoteca notei por cima das cabeças seu corpo alto, bem construído — andrógino talvez. Tive curiosidade e cheguei perto, sem saber que sua timidez nunca a levaria a semelhante audácia. Conversamos contentes no meio do barulho. Para mim era um jogo. Quando ela sem querer me tocou.

Aqui uma nota: Proust esperou até que a mãe morresse para poder dizer as coisas. Mas a minha está viva e terá de agüentar. Paciência, mamãe. Sei que tem vizinhos, parentes e amigos mas a verdade queima, louca para sair. Além disso é bom ir se acostumando, gente fresca o lobo vai comer e lambe os beiços nesta década, para mim está claro como água.

Quando sem querer me tocou. Digo sem querer não porque ela não tivesse vontade, esta ardia em seus olhos escuros e expectantes, mas porque foi empurrada nesse momento pelos dançarinos a que uma música histórica subitamente eletrizara. Seu corpo se juntou ao meu de repente, colado, e shazam, um raio fendeu o ar trazendo para a terra os deuses do Olimpo. Ela quis continuar assim mas me afastei, o sangue batendo quente em meu corpo como numa rocha fervia, borbulhava. Misturei-me aos outros, amedrontada com a violência do que sentia. Tinha saído

havia pouco do último casamento, meu cabelo ainda pingava com o vagalhão desse naufrágio que arrastara com ele hábitos partidos, fé, os destroços da catedral. Quase me empurra também para o fundo negro não fosse eu a nadadora que sou, com três medalhas em campeonato. Decidi então nunca mais me envolver. Levei meu alaúde para a praça perto de casa e queimei-o, os olhos atônitos das mães e das babás pespegados na cena. Deve ser louca, pensavam. Mas eu insistia no álcool e nos fósforos.

Mal sabiam elas que estava queimando séculos de herança medieval, amor eterno, babaquices lançadas sobre mim desde que abrisse os olhos para o mundo. Puxa, precisei coragem para fazer aquilo, afinal de contas eu tocava mal o meu alaúde mas tocava, não conhecera outro caminho. E lá estava feroz junto ao chão num ritual, observada por mães e babás com suspeita, enquanto via queimar-se a madeira do instrumento comprado anos atrás num antiquário que já nem existia. Daqui por diante vida nova, subiu em mim uma bolha de pensamento. Liquidava afinal essa torta carreira de Isolda banhada em amores obsoletos que nada mais tinham a ver com a dura realidade dos tempos. A fogueira no chão saudava minha individualidade triunfante. A partir dali buscaria uma fórmula de contato humano que suprisse minhas necessidades sem ferir; o certo era que nunca mais me deixaria aprisionar.

Misturei-me aos outros, amedrontada com a violência do que sentira. Um maremoto cobriu meu corpo com sua fúria, tive medo dessa energia sem controle, o pavor do desconhecido me gelou. Se eu ficasse ainda que um minuto sob a pata imobilizante, afundaria de vez num abismo cuja profundidade jamais me devolveria. Mas esperei ardendo o próximo sábado. O que era aquilo, me interrogava consumida pelo estupor, sem conseguir pensar em nada senão no momento de surpresa em que o corpo da mulher de ouro descarregara milhões de volts em minha carne distraída. Confusa, cheguei à discoteca tentando esconder o que procurava. Mais uma vez nos atraímos como mariposas diante da lâmpada. O olhar nos denunciava, gestos escapavam ao controle. Roçamo-nos outra vez, agora nada casuais, de novo

empurradas pela multidão. Mais uma vez meu incêndio foi total. Quem disse que desejo não dói? Dói e assusta. Eu estava roída pelo pânico, era bastante adulta para perceber o perigo quando este me inchava nas veias, seu contato fazia de minhas vísceras autêntico marshmallow derretido ao calor de verão. Oh, Senhor, o que fazer desse desejo? E, oh, Senhor, uma mulher!

Bem, devo modestamente confessar que apesar de meu susto não seria a primeira. Mas isso ficara para trás junto com a lanterna mágica e o navio a vapor, quando descobri que os homens são muito mais simples, transparentes como cristal de rocha em suas artimanhas. De vigarices detectáveis até mesmo por uma criança de berço. Amam e esquecem com a regularidade de um metrônomo, é ou não um descanso para as previsões? Quando a freguesa se dá conta, já se transformou de amada amante em um ser trocado por duas de quinze. A mulher contudo... permitam-me calar. Não é obra para palavras. Se nunca ninguém pôde seguir com precisão os insondáveis recônditos de Floresta Negra da alma feminina, como o faria eu, que nem conheço a Alemanha? Mas o novelo do destino desenrolava seus lanosos mistérios sem perguntar opiniões. E ainda uma vez meu incêndio foi total.

No quinto sábado de agonia convidei-a para minha casa. O perfume de dama-da-noite varria levemente o ar fresco das ruas interiores de Ipanema como veredas tropicais. Este, jurei para o lampião de mercúrio, vai ser o meu teste. Uma vida nova em folha, livre e desimpedida como a das moças que anunciam desodorantes na televisão. Mas aí já estávamos dentro de casa, a luz redonda do abajur sobre o livro de sociologia que eu abandonara aberto, a aula preparada com atento amor. O meu mundo. Como os marinheiros que levam consigo a visão do porto, seus mastros e o cheiro de comida vindo suculento da terra ao partirem, aquela foi a última imagem que guardei antes que a mulher deitasse o seu corpo de ouro sobre o meu na noite embalsamada. Pois ali mesmo uma febre oceânica me devorou, a tempestade me comeu, toda a mitologia hindu visitava meus desvãos solitários enquanto Brahma, Vishnu e Siva corriam pelos nervos de raiz à mostra, o que era, Senhor, esse olho de tufão me empurrando para frontei-

ras tão longínquas que eu nem sabia existirem, aquela vaga que me aniquilava até o esquecimento? Surpresa e aturdida eu disse sim eu quero sim, ah, Molly Bloom, pela primeira vez te compreendo, e não eram só os orgasmos tremulando por meu corpo como carrilhões de catedral que me conduziam a essa perplexidade de prazer, era o espaço perfeito deixado por seu rastro na minha alma, uma anulação tão grande na plenitude que me vi à beira do êxtase religioso.

Recuperando a lucidez por um momento, imagino que deva haver alguém na distinta platéia que se questione aflito, mas o que podem fazer duas mulheres juntas? Respostas para o Ministério da Educação. Quem acertar qualquer coisa ainda que paliadamente ganha um Volkswagen zero quilômetro movido a álcool, está garantido desde já. Fecha o parêntese.

Uma vida nova em folha, livre e desimpedida como a das moças que anunciam desodorantes na televisão. Era esse o meu objetivo de ferro. Ferro, é claro, para inglês ver, tinha medo de uma vulnerabilidade fatal que sempre me engolia, mosquito atolado na manteiga. Para evitar a repetição fui logo erguendo meus muros, ficasse sabendo que eu não queria elos, cada qual continuava como antes, nenhum compromisso empanaria os cromados novos de minha liberdade. Just good friends, como os artistas de cinema. Nos veríamos, nos teríamos por alguns momentos, e isso era tudo. Neste verão, disse para mim mesma, eu conhecerei a vitória.

Apenas me olhou em silêncio, o que achei ótimo. Não estava interessada em sua opinião. Meus telefonemas eram breves, feitos mais secos por uma voz controlada que não destilava a mínima doçura. Para temperar a perfeição estranha e perigosa de nossos encontros, habitei minha vida com outros seres, ruído, movimento, queria em torno de mim escudos inexpugnáveis como as legiões de César, não estava em condição de facilitar coisa alguma ao inimigo. Ela aceitava a lei marcial que eu impunha à relação com a delicadeza dos silenciosos. Me via em guerra, intuindo a profundidade de meus ferimentos pelos pontapés que eu distribuía ao me defender. Mas não se incomodava. Absorvia as

cutiladas com a serenidade orgulhosa de um samurai (consciente de sua força?).

Não lhe perguntava nada. Mal sabia seu nome, evitando por minha vez lhe dar informações que penderiam incômodas como bandeira esfarrapada no final de meu périplo, eu era agora uma mulher inserida nos tempos. O que não me impedia de pensar aflita, qualquer hora dessa ainda levo um tiro como o Marlon Brando no *Último Tango*. Vigia-me friamente, observando a inquietude sexual que se instalou em mim como um cio. Os sentidos revoltos não me davam trégua. Nem a memória, escravizada à forma quente e flexível, ao cheiro de tamarindos maduros daquele corpo silvestre que arrancava do meu chispas do mais puro sol. Quando sua lava fumegante cobriu minhas ruas e becos sem deixar espaço de respirar, o pânico se instalou em mim como cavalos em fúria, todos os sinais se acenderam. Vivi uma semana acuada, a garganta engolindo o calor do céu áspero, imóvel, sem sombra de chuva que lançasse às coisas seu húmus refrescante.

Talvez o destino seja mais sábio do que nós. Pois naquela sexta-feira em que a umidade do ar marcava 57°, num momento de selvagem doçura a mulher de ouro esqueceu nosso acordo, pronunciou o que era implacavelmente proibido, me olhando nos olhos disse que me amava. Recebi com um choque a sentença. O cigarro parado no ar. O fósforo quase queimando minha mão. Foi nossa última noite. Não quis mais vê-la, nem seus telefonemas respondi. Neste verão, disse com os dentes cerrados à parede vazia em frente a minha cama, conhecerei a vitória.

CENAS DE SEXO EXPLÍCITO

Myriam Campello

Alô, alô, disse a voz. Loucura. Desligou sem falar. Mulher casada e para horror com seu melhor amigo, amigão daqueles do peito, de ouvir cada dor de corno que a vida equânime despeja em cima de todos, pontual como um relógio japonês. Porra. Armadilha do destino estava ali. Parou aturdido. Não, não diria nada. Não nessa terça-feira de maio, o céu puro dando o exemplo.

Estou amando loucamente / a namoradinha de um amigo meu. Roberto Carlos veio-lhe à memória. Amando? Não sabia se era amor a carga elétrica que a voz de Sônia desfechava em seu pau indefeso, inquieto por ela, sempre tangido pela vontade proibida. Seu corpo agora tinha um objetivo que era o corpo de Sônia. Buscava-o enquanto dormia, quando acordava, ao saírem juntos, ele, o marido, a mulher. Usava técnica especial para Nelson não captar sua embriaguez. Um distanciamento brechtiano lhe permitia devorá-la com os olhos mantendo-se impassível. O rosto de pedra esculpido na rocha. Frio frio. Controle remoto dirigindo o corpo. Rachava-se em dois como um esquizofrênico, você vai por aqui, eu vou por ali. Podia enfrentar os olhares de Nelson, responder a questões sobre a economia do país com a serenidade de um Buda. Buda só na aparência. Se bem que pela imagem conhecida o velho Sidarta tinha o ar satisfeito de quem recém-traçara uma donzela hindu.

Mas voltando a si próprio, publicitário, trinta anos. Um filho da puta nojento, sonso como a necessidade. A ereção reprimida o deixava louco, doía como um peso. A masturbação não o aliviava.

Nem outras mulheres. Arrasado, enfurecia-se com a falta de caráter, com a perda de forças, com a tesão inútil. Mas ao primeiro chamado saía com eles, inocentes que Herodes poupava. O desejo trepidando em seu corpo como a bomba d'água do edifício. Com tal jogo de esconde atingia confins inesperados, virava gato, fantasma, terceira dimensão. Não era esse o sentido da vida, conhecer nossos limites? Talvez se transformasse num guru famoso pelo controle mineral. Frio frio. O cume do Himalaia com um membro de fogo nas calças.

Quarta-feira acordou deprimido, o pensamento voando para Sônia como um falcão. Tentaria não pensar nela hoje. Que raio de verme era ele querendo engolir a mulher do melhor amigo? Não tenho culpa, disse para o espelho pensando em Tristão. Tem sim, seu safado, o espelho respondeu. Argumento discutível. Qual a diferença entre a sede que crestava seu corpo e o amor? Escovou os dentes absorto. O sexo não tinha status em nossa sociedade moralista porque era um ato animal. Cru demais para a luz do dia. Ofendendo a aparência composta das coisas, o verniz criado pelo homem para suas atividades quando em pé. Exibia-se úmido, escorregava em esperma, secreções, suor abundante. Nenhum bom-tom. A carne só era sociável quando árida e seca como o Vale da Morte. Embora todos trepassem, do juiz à enfermeira. Com seus gostos, tendências, fantasias inconfessáveis que ajudavam a construir a difícil catedral do gozo. Gótica, filigranada, estourando em estrelas como um fogo de artifício no céu noturno.

Merda. O corte da navalha doeu um pouco debaixo do chuveiro. Depois do café sentiu-se melhor. Tinha uma hora para escrever antes de entrar na agência e sapecar liquidificadores na multidão. Todo publicitário era um fodido, disso não havia dúvida. Sentou-se à máquina e releu metade da página. Entrar na pele, no corpo da mulher. Tornar-se mulher. Madame Bovary sou eu, lembrou. Mas Flaubert era um gênio. Como seria uma mulher? Não procure a palavra, procure a sensação, ordena Virginia. Sábio conselho. Então houve um grande tumulto como água sendo furiosamente agitada três metros abaixo da superfície. Quando as partículas se aquietaram numa certa disposição, a idéia surgiu.

Esfregou os seios no peito dele num movimento horizontal. A floresta de pêlos escuros transmitia a seus mamilos pequenas chis-

pas que lhe atravessavam a carne até o ventre. Logo sentiu em cada seio a massagem das palmas retesadas e um pouco duras do homem, mãos que a amassavam como fêmea no pasto. Que queria ele? Leite não tinha. Com fúria, ele se inclinou e chupou-lhe os peitos como se quisesse engolir toda a substância que podia. A necessidade dele a comoveu. Comia dela faminto, em grandes nacos e chupões que marcavam seu corpo como presa de guerra. Gostava de alimentá-lo, toda virada em comida entre seus dentes. Um imenso pastel de carne que ele lambia, mordida e mastigava depois de noites sem fim perdido no deserto. Seu grande membro duro palpitou contra ela. Abriu as coxas. Sentiu-o roçar ali para a frente e para trás como um pequeno serrote de veludo. Até que duas mãos a derrubaram na cama e o corpo do homem cobriu-a quente e pesado, alojado entre suas pernas. Sentiu a parte mais viva dele na boca úmida da vagina. O membro rijo foi entrando nela lentamente, forçando o tecido de seu corpo a um grau insuportável. Para abrandar a dor, relaxou os quadris. Sentiu então todo o volume dele dentro de si. Gemeu invadida. Ele ia e voltava, ia, voltava num mergulho fundo, ritmado, cada vez mais fundo, quando as paredes dela o banharam e se abriram aceitando. Todos os ruídos cessaram e uma onda vinda de longe foi rolando nela, subindo em seu interior escuro como o éter, deixando-lhe o corpo surpreso como uma caverna iluminada. Até que um último coice escavou-lhe o útero fazendo-a explodir em convulsões contínuas contínuas contínuas em torno do eixo firme de carne.

Libertou o papel da máquina, impaciente. Era isso ou não era? Leu, corrigiu, riscou palavras, acrescentou. O olho no relógio. A campainha do telefone soou como um trovão. Deu um pinote. Culpa é isso, resmungou. Foi ruminando a caminho do trabalho os chilreios de Sônia. Oh, meu Deus, iam almoçar no Lucas sábado, que tal vir também? Gulp. Silêncio.

Por um milésimo de segundo sua lealdade brilhou triunfante como a espada do Rei Arthur. Sentiu-se forte, rezinguento e inflexível como um profeta da Bíblia. A tentação do não beliscou-lhe a língua. Que sedutor ser um homem de princípios, nadar a favor da corrente. Não matar, não roubar, honrar pai e mãe e calar o Santo Nome. Da mulher do próximo então nem se fala. Mudava até de calçada se preciso fosse. Irreprochável.

Mas a tênue comichão do bem durou só um instante. Assim como veio bateu asas, tangida para dias melhores. Disse sim rápido, chafurdando na lama quente, alegre e promissora da fraqueza humana. Ninguém é de ferro. Muito menos ele, que perdera o pai ainda menino. Quem para lhe dizer isso é bom, aquilo é errado? A mãe tentara, coitada, mas não tinha a autoridade natural que emana dos homens. Daí que ele ficara assim. Oblíquo, sonso, astuto, debochado. Mas no fundo bom como um brasileiro.

Quando chegou ao Lucas, os dois já enfrentavam chopes po-rejantes. Sol, topázio, ouro líquido na mesa branca — Van Gogh ia gostar. Beijou Sônia e bateu no ombro de Nelson como mandam os costumes. Uma alegria agitou os dois que gostavam dele que por sua vez gostava de ambos. Nelson riu sobre casos da clínica, Sônia indignou-se com as mães das crianças que analisava, Rui estava farto da publicidade. Sônia disse que era melhor ter emprego, Nelson que havia limite para tudo, Rui que qualquer dia matava o canalha do chefe. Todos desancaram o Brasil. Chopes translúcidos substituíram turvos chopos para acompanharem o camarão com chuchu.

Rui mergulhou na comida para distrair-se dos ombros de Sônia, morenos no vestido claro. A aparente normalidade era tanta que às vezes o convencia. Fisgou um camarão. Nos momentos em que uma fome o distraía da outra a amizade por Nelson emitia um grito sufocado. Sorriu para eles. Além disso Sônia nem se dava conta. Inocência total. Se lhe fizesse uma proposta, desfaleceria de horror no tapete da sala?

O restaurante se abria e fechava como um fole, no auge do movimento. Uma voz de mulher falando inglês dançou no ar do lado esquerdo de Rui. Os olhos cobalto roçaram os dele por um momento. Os dela distantes e sem troca, com a percepção unilateral com que se olha um gato, o mar, uma planta. Os dele intencionais e avanadores. Após dois segundos de observação ela o ignorou. Ele também a ela, Mas no instante seguinte tornou a fixar a nuvem loura à sua esquerda e o sorriso radiante que fazia dela uma mulher bonita.

Talvez seu êxtase demorasse mais do que devia. Pois quando voltou a encarar Sônia, leu nela uma irritação muda, feroz, desesperada. Se olhar matasse, era líquido e certo um defunto. Engoliu

o resto do chope perturbado. Meu Deus. Seria então possível? Seu corpo trepidou.

Depois do almoço caminharam pela Avenida Atlântica com a seda azul do céu sobre as cabeças. Tarde de luxo, tecida no fio fino de maio. Por sugestão de Nelson foram até a Miguel Lemos, casa deles, para o conhaque e os cigarros. Mais tarde podiam pegar um cineminha.

Confortáveis nas poltronas, acendiam o segundo cigarro quando o bip de Nelson emitiu seus sons marcianos. Agruras de um obstetra, disse ele de saco cheio mas deixando a poltrona mole. Os olhos de Sônia e Rui se encontraram velozmente por cima do conhaque. Armadilha do destino estava ali. Ao voltar lá de dentro pronto para sair, Nelson beijou Sônia. Não esperem por mim para o cinema, falou com um muxoxo. Que chato, disse Rui, a alma cantando. Por que não arrolha essa mulher até segunda-feira? Com um sorriso cansado Nelson acenou para os dois.

Um oco de silêncio invadiu a sala quando a porta bateu. Imóveis, concentrados, continuaram nas poltronas enquanto uma energia tensa enchia o ar. Então, vamos ao cinema? disse Sônia. Se você quiser, disse Rui, vendo desmoronar suas chances. Ao entrarem no carro pensou com desespero, nem passa pela cabeça dela. Mas onde se encaixava o dardo raivoso do restaurante? Olhou sorrateiro o perfil de Sônia chapado contra o mar.

Afinal resolveu-se. Queria saber tua opinião sobre o que ando escrevendo, é coisa rápida. Podíamos dar um pulo lá em casa antes do cinema. Disse isso e parou de respirar, o coração aos trancos. Impassível, ela concordou.

Leu a primeira folha e pousou-a no sofá de Rui, sem olhá-lo. Pegou outra. A tarde escureceu lentamente através da janela aberta. Espiando para baixo, Rui viu as copas das árvores se agitarem de leve com o vento. Um sentimento de urgência ardia nele em fogueira desordenada. O motor do corpo a ponto de explosão. Pensava, pensava. Seria hoje ou nunca. Olhou ansioso o relógio, decidido. Mas era tarde.

O vento deslocou uma folha do sofá para o chão. Imóvel, ela continuava a ler como se esperasse. Por trás do sofá o homem se inclinou sobre a mulher e beijou-a no pescoço. Ela parou de ler, fechou os olhos. O corpo encolhido de leve num arrepio. Era o

sinal. Deu a volta e agarrou-a de frente, comendo-lhe o rosto, o pescoço, os ombros que emergiam do vestido branco. Ergueu a saia que o atrapalhava, rasgou com um repelão as calcinhas de renda e mergulhou a boca no centro molhado, succulento da mulher. Precisou agarrar firme quando o corpo dela explodiu em tremores. Um, dois, muitos, cada um tornando o corpo dele mais duro, mais sedento. Até que não suportou mais esperar. O corpo dela era um muro que tinha de ser derrubado. À força, com um punhal aguçado, com os dentes, as mãos. Qualquer coisa que anulasse o desafiante horizonte de carne. A fúria precisava transbordar de seu corpo e jorrar contra a mulher. A paz do homem dependia disso. Virou-a de costas e ajoelhou-a no sofá, abrindo com as duas mãos sua bela fenda vermelha. O sorvedouro. A caverna de Ali Babá. Pegou a bunda branca e redonda como uma fruta e enterrou-se na abertura molhada em agonia. Animal de chifre, movimentou o corpo dentro da mulher dando marradas para o ar. Sátiro na ninfa. Seu membro recuava a mergulhava no poço morno com o vigor de uma máquina de demolição. Demolir, triturar, empurrar, destruir. Perfuratriz a caminho da terra. Primeiro areia. Depois pedra. Depois lava ardente. Chegando ao centro em fogo do mundo seu membro chocou-se contra a perfeição absoluta da matéria. Um estrondo então o derreteu, transformando-o no que o cercava. Não mais paredes ou limites. Lava em meio de lava. E estertorou derrubando a mulher, visitado, coroado, glorificado pelo poder.

Rui leu o que havia escrito, transpirando. Encostou-se cansado ao espaldar da cadeira. Depois cobriu a máquina com a capa azul e correu para a agência.

A CHAVE NA FECHADURA

Cecília Prada

Erotismo? O que você quer dizer com isso? O amontoado carnal de seios-nádegas-coxas exibidos nas bancas? Eros? O deuzinho grego desocupado? Eros, volúpias volutas, devem ser coisas muito redondas talvez círculos de fumaça se dissolvendo no ar. Ou rendas francesas, freiras violadas, clichês adolescente-versus-mulher madura, coristas nuas de meias pretas, essas coisas?

Eu só te direi: tropeço. Engasgo. O vômito não vindo.

Mas de todo jeito, posso distender os membros, meus braços em arco, *meu corpo aqui*, todo inteiro, os sons meândricos do jazz se alongando (voiúpias/volutas) e te entregar, no varejo, alguns dados, escasso roteiro:

Como é meu erotismo? Das zonas ditas erógenas, parece que três na mulher — assim em geral nos delimitam, os tecnocratas da sensibilidade — os que nos dizem de cá para lá, dali até aqui, botõezinhos de carne ou de sensibilidade para apertar na hora certa. . . Das zonas ditas erógenas, a que prefiro é a zona *de leve*. É essa mão que acaricia — pele tão viva e nas pontas, e úmida e esperando, reconheço-me — mão de leve, asa de borboleta, mão peluda embora de homem roçando-me e de repente! ah! um apertão, uma chamada violenta, assim sou eu pré-gozando a posse na mão que desliza macia e pode se tornar (quase) senhora de mim, mão que se fecha, que me tem, que me agarra, e neste agarramento eu me sentindo mais *eu*. É *você* — diz a mão que possui minha carne. E o corpo que a possui, num momento posterior:

eis-nos, nós dois com existências indiscutíveis. O estar-na-cama pode ser o estar-no-mundo...

“Nem sempre, nem sempre” diz, tocando um sino enferrujado, um rato de óculos que mora na minha memória. E com um riso muito mesquinho lembra-me silêncios, frieza de lençóis, meu corpo abandonado... A cama, também, é uma dimensão do disparate existencial. Do desacordo de duas solidões. Não. Não divago. Isto tudo é questionamento, ou é a vivência muita sobrando pelos poros, não posso?

Mas você, concreto e eficiente, quer que eu lhe conte uma estória erótica. E o pior que quer *estória* com essa grafia absurdamente neologizada. O que sei é de *histórias*, essas que vêm da infância, coloridas e com *h*. Mas enfim... Uma *e/história*? Com começo, meio e fim? Tá bem. Talvez te conte, mesmo que não tenha muito que ver com as volúpias/volutas enfumaçadas do começo. Uma estória (seja) de desacordo, desencontro. De era uma vez um casamento que durava dez anos. E de duas pessoas que ficaram casadas, se desentendendo, se desencontrando. E que tiveram um belo momento de reencontro. De prazer. De união. Enfim. Isso, dez anos depois do casamento e alguns dias antes do divórcio. Serve?

(Ah, você se ajeitou todo no sofá, menino atento, debruçado sobre esse campo último e não devassado ainda do voyeurismo internacional — o da mulher madura.)

No namoro, um namoro enfim. Nos experimentamos um pouco, pelos cantos e sombras, como todo mundo, ou como todo mundo daquele tempo. Num fim de semana em que a família viajou, nos afofamos na cama de casal. Mas a medo. Como dois meninos que ainda brincam, e que brincam tardiamente, ocupados que estiveram até então em fazer todas as lições escolares e ser os primeiros da classe. Inexperientes. Ansiosos. Inibidos. E com carradas de culpa, é claro. Fazia calor, tínhamos ido à praia antes. Senti dor de cabeça, um princípio de internação. Ele disse,

“vem, vou te preparar um banho gostoso”, e na banheira começou a passar a esponja, com unção, na minha pele queimada de sol. Com tanto carinho. Com tanto desejo. Eu pensava: “Vou me casar com ele. Vou ser tão feliz.” Depois, voltamos para a cama. Doeu, era a primeira vez e eu lhe disse, rindo: “Gostava mais quando você só brincava comigo”, mas na fofura da tarde éramos jovens e felizes.

Casamos. Ele queria chegar logo em casa, vindo do trabalho. Seu passo largo no corredor. Minha espera. O sinal, a chave na fechadura. O corpo dele, o querer dele que era também o meu, a força dele, seu ímpeto, eu me sentia feliz.

Nisto que te disse, “eu me sentia feliz”, eis-me quase parando, nos meus tropeços, é aquele retrato do álbum que a gente sente que não deve ser mexido. Dói. Porque é uma estória de amor, te disse. Mas quero forçar-me. Nesta altura da vida, meu dever é falar. Devo contar esta estória numa indagação. De como os seres que se amam, depois de alguns anos de casamento. . .

Sim, éramos felizes. Embora tivesse havido de minha parte uma decepção. Por quê? Ora, meu jovem, meu muito jovem amigo, quase toda mulher se decepciona com o marido ansioso e inexperiente, essa você já ouviu por certo, não? Ele vinha, queria tomar-me sem mais, assim como um brinquedo novo recém-descoberto, meio depressa — aquele carinho, aquela unção da esponja que me passava no corpo antes. . . não, nada mais disso. Eu me deixava tomar, mas pensava “não sinto nada”. Esse pensamento era uma pedra que caía na minha solidão, um muro enorme de pedra que crescia entre nós dois. Eu quis falar, quis dizer a ele, difícil também a expressão, mas falei: “Sinto que está faltando alguma coisa.” Ele tirou o cachimbo da boca (isso, até foi mais tarde, numa noite fria, uns dois anos de casados) e respondeu seco e defensivo: “Não sei do que você quer falar. Eu me sinto perfeitamente feliz no casamento. Se você não estiver, pode se separar.”

Mas no início, uma noite, já todo dentro de mim e próximo do gozo, ele se controlou. Se retirou. Com um “ah!” de impaciên-

cia lembrou-se (um *afterthought, my dear*) do meu corpo, da minha pele, voltou a acariciar-me mas, como aquilo que te disse antes, numa tecnocracia da sensibilidade, aperta aqui, acende a luzinha ali ou não acende... Entendeu?

Posso dizer: foi esse "ah!" de impaciência que destruiu nosso casamento. Porque o que eu pensava "então as carícias de antes, o envolvimento de antes, nada era... o que lhe interessa agora é tão-somente... isto?"

Uma onda se fechou sobre mim naquele dia, percebi, para sempre.

Ou quase para sempre. Não te disse que esta é a estória do desencontro de duas pessoas que se amavam, e que se reencontraram num breve minuto, dez anos depois do casamento, alguns dias antes do divórcio?

Se não nos falávamos? Não nos dizíamos os nossos descontentamentos?

Não. E entra aí "a gênese e a anatomia do silêncio". Gostou? O silêncio, meu amigo, não é só não falar. O silêncio é mau. É casca de ferida que se adensa, as pessoas vão se fechando dentro dela. Tudo o que machuca, vai ficando sem remexer. Pode ser até que as palavras venham, numa tentativa. Mas o pior é o esforço de falar. E sentir a impotência de dizer. Ou o falar indireto. Ou desajeitado, se estripando nas pontas. Farripas de um entendimento que se desmancha totalmente, que cada vez fica pior. É aquele "não querer magoar o outro", cada um pensa, e o entrancheiramento nas defesas.

Olhe, já que você está tão de boca aguada por literatura dita "erótica", vou te dizer: ele trazia para casa, quem sabe se num esforço tão desajeitado de dizer algo, montes de revistas eróticas. Aí está. A máscara do silêncio. O disfarce do medo. Porque é só a pele da gente que pode aprender, esta é a verdade. Então a leitura, a figura, o papel, a revista, pretextos para o distanciamento. O que pode uma jovem mulher pensar ao ver sua cama abarrotada de corpos nus recém-chegados do açougue, per-

feitos sem dúvida, um abarrotamento de carnes de todos os feitios? Isso melhora as coisas?

Ou comprava livros. Sabe, o tipo as marias-bonapartes da vida com suas preleções abobalhadas sobre a chamada "sexualidade feminina" e tipo isso do Flávio Gikovate de hoje, esse barbado freudista que descreve com minúcias como somos e o que sentimos, e nessa definição o nosso encerramento, nessa "sexualidade" ideal nós novamente aprisionadas no serralho do racionalismo masculino. Isso. Mas você, jovem amigo, aí todo na pontinha do sofá e de si mesmo me ouvindo, eu creio na tua sinceridade, e é por isso que estou te falando. Me diga, livro algum já ajudou alguém a *saber* o outro? o pessoas-versus-pessoas, a transmissão pela carne, o ser dois num só? Se aprende, não é. Se aprende. Não tem dissertação de mestrado ou doutorado que resolva.

Nesta estória que te conto, olhe, ele gostava muito de mim. Dava-me apelidos carinhosos. Mas sempre em outros momentos. Nunca, na hora do chamado *fazer o amor*. Neste, era seco, rígido, ansioso. Menino que tem um dever de casa para fazer, acrobata do sexo. E eu, o pasto, o campo experimental, o teorema comprovado.

Enquanto isso o Casamento, essa coisa com maiúsculas, ia ficando perfeito. Compramos móveis, cortinas. Eletrodomésticos. Televisão. Trocamos depois por uma a cores, é claro. Um fusquinha. Depois, um Opala. E tivemos, naturalmente, filhos. Três, lindos, saudáveis, inteligentes, como manda o figurino. O que mais queríamos? No sábado à noite íamos com outros casais ao cinema, ao teatro, às boates. Cartões de crédito. Almoços de família. Essas coisas todas, representação completa.

Eu sei. A pergunta que está fazendo. O que aconteceu para este casamento, desmanchado, se desmanchar de vez. A *crise*, é o que falam. Nada de tão dramático. Algo que corroía, constante,

água minando, um dia o transbordamento. A mulher que chorava quando via um casal se beijando no cinema. A mulher que silenciosa fazia amor com o companheiro, que gozava com ele e... Como? Você pensou que não?... Mas que tolinho. Sim, é claro. E daí? E o que tem isto que ver? Nada de rígido, matemático, por favor, chega desses tipos que perguntam ansiosos *gozou, gozou?* Não somos máquinas, o que queremos nós todos, homens, mulheres, é participação, o *estar ali*, juntos, no ato físico. Ele também estava infeliz, é claro. A infelicidade palpável, um cadáver entre nossos dois corpos. Mas no fim de alguns anos não dizíamos mais nada. Nos estremeçamos em nossos pequeninos e separados gozos físicos. E depois, o clássico. Ele virava para o lado e dormia. Não por insensibilidade, como se pensa. Mas porque tinha de trabalhar no dia seguinte. Eu era mais ociosa, tinha empregadas, ficava de olhos fixos no teto.

Mas sempre, te digo, até o fim. Esperava ansiosa os passos largos dele no corredor, a chave que rangia na fechadura, o nome murmurado: "Leda?" ... E até hoje, tantos anos depois da separação, fico insone olhando o teto, não quero crer que nunca mais vou ouvir os passos dele no corredor...

Quem fixa o teto, à noite, num quarto em penumbra, olha nos olhos do desespero. E vai criando garras interiores. Isto, eu disse garras. Alguém que se abriu, numa expectativa, e que depois teve de recolher-se pelas pontas, uivando de frustração. Aquilo que se abriu, que estava prestes a derramar-se, no refluxo nos envenena.

Mas agora, meu amigo, por que remexer as feridas? Porque além das aparências, dos marcos exteriores da minha vida, estou *eu*. As aparências, conhecem-me os que sofreram seus atributos, agressividade às vezes, doçura em outras. Mas o que eu sou, sou isso que te disse antes: pré-gozo da mão que se fecha sobre minha pele, o deixar-me ser para aqueles, são tão poucos, que conseguem dizer meu nome na hora da união. Te entreguei um segredo, eis.

Enfim... Eu te disse que nessa estória do casamento de dez anos, houve *um* momento de reencontro. Sim. Foi quando

já estávamos transformados em abutres um do outro, nos devorando, gritando, atirando os destroços de nossas expectativas um no outro, aquela tensão de ódio montando. Eu andava na rua de cabeça baixa, amargurada, infeliz. Uma tarde senti-me mal no cabeleireiro, uma vertigem de pressão baixa. Ele foi chamado, pobre companheiro, veio correndo, pobre amor.

Levou-me ao pronto-socorro. Tomei remédios, fui para casa, deitei-me, permanecemos mudos e tão infelizes, ali, juntos. Sofríamos juntos e o sofrimento era uma presença que nos unia (e talvez a lembrança daquela outra tarde, de calor, quando eu mergulhava na banheira de água tépida e ele me passava a esponja no corpo...)

Naquela aproximação, ele se curvou sobre mim, beijou-me, pela primeira vez em tanto tempo. E no nosso sofrimento fizemos amor. Nos abrindo em sentimento. Em emoção. Pude sentir-me amada novamente, então quis tê-lo bem dentro de mim, quis abrigá-lo em doçura. Velhos companheiros de luta que depõem as armas, que se sentem solidários, que se unem — enfim.

Como terminou? Terminou aí. Isso, o que eu disse: terminou aí, exatamente. Quando ele saiu para o escritório, afundei-me na cama, feliz como aquela mocinha de dez anos antes que dizia “vou casar com ele, vou ser tão feliz”.

Quando voltou, tinha recuperado a armadura e o distanciamento. Todo inteiro na sua rigidez, o que não se deixava “vencer” por uma mulher. Arrependido da efusão de antes, do deixar-se ir.

Dois dias depois, à noitinha, telefonei para o escritório: “Vem”, ousei dizer-lhe. “Por que você não vem logo para casa?”

— O que você quer dizer? Não vê que estou ocupado?

— Eu queria saber se você não pode vir mais cedo. Estou te esperando. Eu quero... (tão tímida ainda, dez anos de casada...) eu quero fazer amor com você.

— *O que significa isso? O que você quer dizer com isso?*

Isso: assim forte, num grito, o vozeirão do macho que não

se rende. A voz dele uma facada. Descendo sobre mim. Sobre nossos filhos. Sobre nosso casamento. Inexorável.

Uma semana depois nos separamos.

Mas, espere... Tem um detalhe que esqueci de contar. Depois daquele ato de amor que tínhamos enfim conseguido, ao afastar-se de mim ele disse: "Leda, você é uma mulher sexualmente madura." Assim, numa voz ressentida.

Não entende? Mas quem entende? Se te digo isto, se te conto este pedaço de minha vivência particular, é só para que se comece a pensar, no homem, na mulher, em nós todos, pobres meninos desamparados, depois de mundos e civilizações — e ainda tão atados em nossos balbucios.

Depois disso... ah, muitas coisas, casinhos, amores até, essas coisas. Fui vivendo. Mas até hoje, te confesso, quando me deito fico de ouvido atento, parece que ainda ouço os passos dele no corredor, parece que a chave, a qualquer momento, vai virar na fechadura de novo. Sabe que durmo com a luz acesa? Para afugentar fantasmas.

Bem, desculpe, meu amigo, esta estória tão pouco "erótica", talvez você não possa publicá-la na sua revista. O que as pessoas querem, o amontoado de carne fresca aos quilos, seios-coxas-nádegas, duzentas e cinquenta posições de amor, estereótipos adolescente/mulher madura, coristas nuas de meias pretas... Isso, não sei.

