

Ingrid da Silva Marinho

**DESCONSTRUINDO CLB: UM JOGO ERÓTICO DE VELAR
E (DES)VELAR**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS - MG
Janeiro/2017

Ingrid da Silva Marinho

**DESCONSTRUINDO CLB: UM JOGO ERÓTICO DE VELAR
E (DES)VELAR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Elcio Lucas de Oliveira

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS - MG
Janeiro/2017

M337d Marinho, Ingrid da Silva.
Desconstruindo CLB [manuscrito] : um jogo erótico de velar e (des)velar /
Ingrid da Silva Marinho. – Montes Claros, 2017.
91 f.

Bibliografia: f. 85-89.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -
Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,
2017.

Orientador: Prof. Dr. Élcio Lucas de Oliveira.

1. Sexualidade feminina – Estudo. *A casa dos budas ditosos* – Romance –
Análise. 2. Ribeiro, João Ubaldo, 1941 – 2014. 3. CLB – Narradora - Personagem.
4. Discurso falocêntrico. 5. Confissão. I. Oliveira, Élcio Lucas de. II. Universidade
Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Um jogo erótico de velar e (des)velar.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado intitulada **DESCONSTRUINDO CLB: UM JOGO ERÓTICO DE VELAR E (DES)VELAR**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **INGRID DA SILVA MARINHO**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira – Orientador (UNIMONTES)

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto – (UFMG)

Prof.ª Dr.ª. Telma Borges da Silva - (UNIMONTES)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliv.
Coordenador do Mestrado em:
Letras / Estudos Literários
UNIMONTES - Masp 0834597-7

Montes Claros, 07 de março de 2017.

Ao meu filho amado, Miguel Marinho, meu *Miguilim*.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai amoroso, por fazer dos meus caminhos mais íngremes e desolados uma estrada de sol e de esperança.

Ao meu filho, pelo sorriso que me mostra o mundo e a força nas batalhas da vida.

À minha mãe e ao meu irmão Renato Marinho, pela prova de que as palavras e os gestos mais bonitos são os vindos do coração.

Ao meu irmão Renann Marinho, por ter se disposto a me ajudar nessa jornada.

Aos meus avós, pelo amor.

À minha bisá pelos ensinamentos deixados e pela saudade.

Aos demais familiares, Albério Marques, Alcina Prestes, Cláudia Farias, Elizabeth Marinho, minha eterna gratidão.

Aos dedicados amigos, que deixei em Belém e em São Luís, pela cumplicidade e duradouro companheirismo.

À Kyara, mais que uma amiga, uma irmã de alma e de coração.

À Telma, pela compreensão, amizade e grandiosidade com que me recebeu e acolheu em Montes Claros.

À CAPES, pelo apoio que permitiu o andamento e a conclusão da minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Elcio Lucas, meu orientador, pelo crédito e oportunidade dada.

Às professoras Cláudia Maia e Telma Borges, pelas valiosas sugestões durante a banca de Qualificação.

Aos poetas, pelas luzes lançadas.

Traduz o meu passo
De maneira que eu nunca me perceba.
Confunde estas linhas que te escrevo
Como se um brejeiro escoliasta
Resolvesse
Brincar a morte de seu próprio texto.

Hilda Hilst – *Do desejo*

RESUMO

Esta pesquisa tencionou aprofundar os estudos sobre a personagem feminina do romance de João Ubaldo Ribeiro, *A casa dos budas ditosos*, no intuito de desconstruir o discurso emitido por ela durante a narração de suas peripécias sexuais, partindo da ideia de uma lógica falocêntrica. CLB usa a memória como artifício para resgatar as lembranças, em tom confessional, das relações sexuais com Domingos, com tio Afonso, com o irmão Rodolfo, com José Luís, com a aeromoça Marina e os ensinamentos de Norma Lúcia para aperfeiçoar sua performance. Aparentemente, a protagonista traça um perfil de mulher à frente de seu tempo, rompendo limites e proibições; um perfil o qual grande parte dos estudos críticos afirma ser predominante dentro da narrativa. No entanto, durante a investigação do *corpus*, encontramos lacunas presentes no depoimento capazes de afirmar um discurso machista propagado por CLB. Dentro desse contexto de desconstrução, partimos da ideia de uma estratégia literária utilizada no romance ubaldiano, ao afirmar a veracidade do depoimento. Para isso, fundamentamos a hipótese do “manuscrito encontrado”. Seguindo esse raciocínio, passamos pelas concepções de autor-empírico e autor-modelo, uma vez que consideramos a tentativa frustrada do escritor baiano em criar um autor-modelo, nesse caso, CLB. Outras marcas de João Ubaldo se evidenciam no *ethos* discursivo, a partir do apoio teórico de Dominique Maingueneau. Num prisma em que a sexualidade feminina se evidencia, os estudos acerca de gênero, erotismo e dispositivo da sexualidade tornaram-se indispensáveis para pensar essa CLB, um corpo saturado de sexualidade, que se vela nessas iniciais, mascarando uma assinatura masculina e desvelando certos *fetiches* do homem, mas que em certos momentos se veste de “mulher fatal” para iniciar um jogo erótico de sedução.

PALAVRAS-CHAVE: *A casa dos budas ditosos*; CLB; discurso falocêntrico; confissão; sexualidade feminina.

RÉSUMÉ

Cette recherche a proposé approfondir les études sur le personnage féminin du roman de João Ubaldo Ribeiro, *A casa dos budas ditosos*, afin de déconstruire le discours émis par elle pendant la narration de ses péripéties sexuelles, en partant de l'idée d'une logique phallogocentrique. CLB utilise la mémoire comme un dispositif pour ramener les souvenirs, dans le ton confessionnel, des rapports sexuels avec Domingos, avec l'oncle Afonso, avec le frère Rodolfo, avec José Luís, avec l'hôtesse de l'air Marina et les enseignements de Norma Lúcia pour perfectionner leur performance. Apparemment, le protagoniste trace le profil d'une femme en avance sur son temps, rompant les limites et les interdictions; un profil lequel la majorité des études critiques affirment être prédominante dedans le récit. Cependant, pendant l'enquête du *corpus*, nous avons trouvé des lacunes présentes dans la déclaration capable d'affirmer un discours chauviniste propagé par CLB. Dans ce contexte de la déconstruction, nous partons de l'idée d'une stratégie littéraire utilisée dans le roman ubaldiano, d'affirmer la véracité de la déclaration. Pour cela, nous fondons l'hypothèse du "manuscrit trouvé". Suivant ce raisonnement, nous sommes passés par les concepts de l'auteur-empirique et auteur-modèle, puisque nous considérons la tentative frustrée de l'écrivain bahianais à créer un auteur-modèle, dans ce cas, le CLB. D'autres marques de João Ubaldo sont mises en évidence dans l'ethos discursif, sur le soutien théorique de Dominique Maingueneau. Dans le prisme dans lequel la sexualité féminine est mise en évidence les études à propos du genre, l'érotisme et le dispositif de la sexualité sont devenus indispensables à penser cette CLB. Un corps saturé de la sexualité, qui navigue dans ces initiales, mais qui porte une signature masculine et dévoilant certains *fétiches* de l'homme, mais à certains moments se porte comme une "femme fatale" pour commencer un jeu érotique de séduction.

MOTS-CLÉS: *A casa dos budas ditosos*; CLB; discours phallogocentrique; confession; la sexualité féminine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - CLB (EM)CENA: O QUE DIZ A FORTUNA CRÍTICA? 12	
1.1 O pecado libertino: por que um manuscrito encontrado?	18
1.2 Um <i>ethos</i> discursivo	25
1.3 Escrever como mulher e a voz feminina.....	28
CAPÍTULO 2 - A MULHER VELADA	37
2.1 Mulher, gênero e corpo	45
2.2 Pornográfico ou erótico: limites e deslimites	52
2.3 Dispositivo da sexualidade e a confissão de CLB	56
2.4 O jogo erótico da mulher fatal	66
CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS	85
ANEXOS	90

INTRODUÇÃO

Publicado em 1999 e integrando a coleção *Plenos Pecados*, representando muito bem a luxúria, *A casa dos budas ditosos* foi sucesso de vendas, permanecendo por algumas semanas entre os 10 mais vendidos. Sua chegada em Portugal gerou censura e proibição de vendas em algumas redes. Sem dúvida, esse fato contribuiu para atizar a curiosidade do público e para o sucesso no mercado editorial. Em 2003, o romance de João Ubaldo Ribeiro ganhou adaptação para o teatro, sob a direção de Domingos Oliveira e protagonizado pela atriz Fernanda Torres. Apesar de algumas reações negativas, pelo “teor sexual”, a peça teve êxito de público, retornando ao teatro em julho de 2016.

Utilizando análises textuais e pesquisas bibliográficas como metodologia, esta pesquisa tencionou aprofundar uma análise voltada para a narradora-personagem do referido romance do escritor baiano, pautando-nos no discurso de CLB e na postura que ela assume ao relatar suas memórias eróticas. Tendo em vista que grande parte da crítica considera o discurso dessa personagem feminina como principal prova de sua transgressão e, por isso, uma mulher livre de amarras sociais, machistas e preconceituosas, este trabalho ambiciona analisá-la seguindo um ponto de vista oposto.

Embora consideremos transgressor o ato de registrar, a iniciativa de CLB, ao expor suas experiências “libertinas”, esta pesquisa visa discutir a ideia de transgressão a partir do relato que a narradora apresenta, sem deixar de considerar o tempo da narrativa e o tempo da narração. Por mais que a época na qual se deram as ações seja relevante para pensarmos em algo transgressor, o foco será analisar o perfil de mulher que CLB tenta traçar diante do leitor, na tentativa de convencê-lo.

O primeiro capítulo está dividido em quatro momentos. Inicialmente, apresentamos uma parte dos estudos e das pesquisas, as quais compõem a fortuna crítica que analisa CLB e as justificativas apresentadas nos estudos sobre ela. Afinal, o que diz a fortuna crítica a respeito desse nome que se vela em três iniciais? Apresentamos, então, as formulações concordantes em analisar a protagonista d’*A casa dos budas ditosos* como uma mulher de tom transgressor e uma postura dominadora nas experiências sexuais. Viviane Araujo (20--), Ana Cláudia Gualberto (2005), Elias de

Souza Santos (2014), Monike Monteiro (2014) e Juliana Barreto (2013, 2015) foram os estudiosos escolhidos para serem apresentados como um ponto de partida para, posteriormente, desconstruirmos CLB.

Em seguida, trouxemos a ideia de “manuscrito encontrado” para discutir a voz autoral, questão que é tão pouco levantada, principalmente quando pensamos em uma tradição literária recorrente nos romances de cavalaria e tão genialmente retomada pela literatura contemporânea. Para isso, contamos com o respaldo teórico de Maria Fernanda Abreu (1992) e Telma Borges (2006). Seguindo o raciocínio de autoria, as concepções de Umberto Eco (2005, 2010) tornaram-se fundamentais para pensarmos na criação, ou tentativa dessa criação, de um autor-modelo inserido no romance de João Ubaldo.

Para esta pesquisa também foi importante considerar o *ethos* discursivo, a construção do discurso, fundamentando em pensamentos teórico-críticos de Dominique Maingueneau (2006, 2008) e Dilson Ferreira Cruz (2009). No último momento do primeiro capítulo, exploramos os conceitos de escrita feminina, autoria feminina e voz feminina, uma vez que no romance investigado há uma autoria masculina, a qual insere a voz de uma mulher, CLB, narradora do depoimento. Para isso, partimos das contribuições de Virgínia Woolf (2014), Constância Duarte (2005, 2009, 2011) Elódia Xavier (1999), Luciana Borges (2013), Luiza Lobo (2006), Marina Colasanti (1997), Lúcia Castello Branco (1989, 1991) e Rita Terezinha Schmidt (1995).

No segundo capítulo fizemos um percurso da sexualidade feminina, a mulher velada, motivo de temor para a ordem social e para os ditames moralistas. Nesse sentido, concordamos com Luciana Borges, ao argumentar que o tecido repressivo que envolve a sexualidade, tentando separar a esfera sexual, privada e pessoal, da esfera social, que se pretende pública e política, não é impermeável; muito pelo contrário, assim como ele deixa vazar elementos internos para o exterior, também deixa ser atingido o que protege, alterando a configuração do escondido (BORGES, 2013, p. 100). Marilena Chauí (1984), Mary Del Priore (2011), Silvia Alexim Nunes (1998) e Lúcia Castello Branco (2004) são algumas das contribuições essenciais para esse momento.

Partindo desse princípio, é impossível não esbarrar nas questões de gênero. Como o pensamento sobre a mulher, frágil e submissa, foi perdendo espaço a partir das

questões sociais e culturais, aliado à concepção de gênero e de corpo em oposição a uma tradição que afirma o corpo feminino como objeto do desejo masculino. Para fundamentar essa exposição, partimos das ideias apresentadas por Judith Butler (1987, 2015), Simone de Beauvoir (2009), Tereza Lauretis (1994), Elódia Xavier (2007), Joel Birman (2001), Luciana Borges (2013), Cláudia Maia (2011), Elizabeth Grosz (2000) e Vera Queiroz (1977).

O romance tomado como *corpus* de análise desafia o tópico seguinte desse capítulo, o qual chama a atenção para o movimento entre duas zonas de interdição, limites e deslimites, o pornográfico e o erótico, considerando os diversos modos de pensar essas duas formulações centralizadas em alguns teóricos importantes, entre eles Alexadrian (1993), Octávio Paz (1994), Georges Bataille (2014), Nuno César Abreu (1996), Herbert Marcuse (1981), Dominique Maingueneau (2010), João Paulo Paes (1990) e Francesco Alberoni (1986).

Em tom confessional, CLB narra suas peripécias sexuais. Ao mesmo tempo em que se vela nas iniciais de seu nome, desvela-se ao expor sua sexualidade compulsiva. A personagem fala de seus “experimentos” sexuais com Domingos, com o irmão Rodolfo, do prazer que o perigo proporcionava nos encontros com o tio Afonso, da saga para conquistar e convencer José Luís a realizar seu tão idealizado desvirginamento, do sexo em grupo e de relações homossexuais. Para ajudar esse momento da discussão, contamos com as concepções teóricas de Michel Foucault (2001) acerca de Dispositivo da Sexualidade para entender o corpo saturado da protagonista.

O último tópico inserido neste capítulo é destinado à análise da narrativa, explorando fragmentos do discurso de CLB, os quais evidenciam uma lógica falocêntrica, no esforço de desconstruir o modelo de uma mulher que tenta convencer de sua fuga ao estereótipo de “donzela romântica”. Seguindo essa perspectiva, surge a inquietação diante dessa personagem feminina que parece não ser exatamente aquilo que mostra, num primeiro contato de sua confissão. Seu discurso deixa margens para que possamos analisá-la sob um ponto de vista diferente daquele que parte da crítica considera, apontando a submissão da protagonista feminina em relação à figura fálica.

Sinalizadas as propostas, esperamos que esta pesquisa contribua de forma positiva para o estudo crítico d’*A casa dos budas ditosos*, embora cientes de que não será possível encerrar as discussões apresentadas aqui.

Capítulo 1

CLB (EM)CENA: O QUE DIZ A FORTUNA CRÍTICA?

Um longo percurso envolve a libertação feminina do aprisionamento patriarcal, pois é necessária a desconstrução de conceitos tradicionais e ancestrais. Alguns estudos analisam e tentam mostrar como a narradora-personagem do romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, rompe com tais conceitos, construindo sua imagem libertina e livre diante do leitor.

A pesquisa de Viviane Araujo (20--) propõe uma análise comparativa entre *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst e *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, sob a temática erótica. A autora chama a atenção para os conceitos relacionados à pornografia e ao discurso diante da sexualidade. Dentro dessa comparação, Araujo salienta a resistência da crítica em relação à obra da escritora, agravada por se tratar de autoria feminina. No que diz respeito à aceitação do romance do escritor baiano, a autora afirma: “A obra de João Ubaldo Ribeiro, entretanto, seguindo os rigorosos preconceituosos ditames machistas, obteve aceitação, não o tachou de ter perdido o juízo nem abalou seu prestígio, inclusive ganhou badaladíssima adaptação dramática” (ARAUJO, 20--, p. 02).

Não podemos esquecer que, apesar do sucesso de vendas e da adaptação para o teatro, o romance foi censurado em Portugal. Mas entendemos que Araujo tenta frisar a diferença na recepção da obra quando se trata do gênero da autoria. Diferente das severas críticas que Hilda Hilst recebeu ao escrever sua trilogia “pornográfica”, João Ubaldo foi sucesso de vendas, mesmo recebendo reações negativas também. Todavia, a questão da autoria e da voz feminina dentro da narrativa será melhor desenvolvida posteriormente.

A partir da declaração feita por CLB, no final da narrativa, afirmando estar doente e, por esse motivo, o desejo de eternizar seu relato, Araujo considera a confirmação da relação erotismo/morte enunciada por Bataille. A autora não faz uma análise consistente da narrativa. Ainda assim, afirma a construção da identidade da personagem feminina atribuída e eternizada pela linguagem.

Ana Claudia Gualberto (2005), em seu artigo “Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: a luxúria transcrita sob um olhar de gênero”, identifica no discurso de CLB um tom preconceituoso contra negros, gays, lésbicas e mulheres, ao utilizar “um linguajar pejorativo” (GUALBERTO, 2005, p. 05). Vejamos algumas passagens da narrativa, as quais a autora mostra como exemplo de tal afirmação: “como diz a minha tia-avó Inês,

que tinha horror a preto e chamava de cu-de-luto qualquer branca que dormisse com negro ou raceado” (RIBEIRO, 1999, p. 23); “nem com veado, aliás, eu não gosto muito de transar com veado” (RIBEIRO, 1999, p. 98); “uma sapatona de respeito”; “Meu avô (...) dizia que tudo o que precisa de prefácio, inclusive emprego e mulher, nesta ordem de precedência, não valia nada” (RIBEIRO, 1999, p. 20).

Embora a autora cite o tom racista e preconceituoso de CLB, não aprofunda a reflexão a respeito nem associa isso ao fato de a narradora personagem não ser exatamente o perfil de mulher à frente de seu tempo. Ainda assim, Gualberto considera mesmo que CLB apresenta um tom transgressor, pois no que diz respeito à sexualidade “ela não consegue se desligar da imagem do feminino que aparece na Idade Média, da mulher instauradora do pecado” (GUALBERTO, 2005, p. 06). Em seu artigo, Araujo também defende CLB como sendo uma mulher sujeito e não sujeitada, sem estar na posição inferior ou de subserviência, sem idealização: “[...] a senhora de João Ubaldo Ribeiro brinca com o jogo de sedução e utiliza homens como objeto para a realização de seu prazer” (ARAUJO, 20-- , p. 11).

No artigo “A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo léxico-semântico do vocabulário da sexualidade”, Elias Souza Santos demonstra como o escritor baiano aborda a sexualidade, utilizando vários itens lexicais dentro da narrativa em análise, tentando compreender como se dá a estrutura do vocabulário no campo da sexualidade. No texto, encontramos a seguinte afirmação do autor a respeito de CLB:

[...] durante toda a obra é perceptível que a personagem foco não se deixou levar pelas imposições sociais, esta se liberta fazendo usufruto dos prazeres carnis e da quebra de tabus impostas pela sociedade, relata suas aventuras sexuais, com homens, mulheres, parentes, bissexuais, homossexuais e outros (SANTOS, 2014, p. 46).

Em concordância com Souza Santos, Monik Monteiro (2014) menciona CLB como uma senhora que viveu a luxúria intensamente e não se limitou às normas do patriarcado; uma mulher não subjugada, como a maioria de sua época, assumindo um comportamento revolucionário quanto à sexualidade (MONTEIRO, 2014, p. 1499-1500). Sendo assim, na concepção da autora, CLB assume a postura de dona do seu próprio desejo. Mais do que isso, apresenta uma visão narcísica diante do próprio corpo,

“fazendo do mesmo uma ferramenta para alcançar o prazer esperado” (MONTEIRO, 2014, p. 1496).

Juliana Barreto (2013) também analisa CLB como uma narradora que mostra um lado feminino não compatível com as personagens virgens, “tradicionalmente românticas”. Em sua pesquisa, a autora apresenta como proposta investigar a exploração dos seios e das coxas como fragmentação do corpo da narradora-personagem do romance de João Ubaldo. Afirma que CLB “foge do estereótipo de ‘donzela romântica’ para se encaixar na liberdade sexual contemporânea” (BARRETO, 2013, p. 295).

Dessa forma, a personagem feminina é vista como uma libertária, livre de preconceito ou limitação sexual, plena na busca pelo prazer, negando-se em ser e receber o insuficiente. Mais do que isso, por ser uma personagem desprendida de pensamentos e atitudes moralizantes, “CLB convida o leitor a adentrar à sua mais profunda particularidade, uma vez que escancara, sem máscaras, sem preconceitos e sem moralismos, a sua vida sexual, partindo de memórias antigas e recentes, misturadamente” (BARRETO, 2013, p. 299).

Um ponto interessante da análise feita por Barreto é a associação das coxas e dos seios de CLB vistos sob a ótica imagética. Segundo a estudiosa, a narradora de *A casa dos budas ditosos* assume uma postura dominadora, utilizando os seios e as coxas como órgãos sexuais femininos:

Pertencente a um período em que ainda havia extremas limitações socioculturais quanto à sexualidade das mulheres, a ponto de a sociedade querer privá-las do sentimento de orgasmo, por exemplo, CLB é a representação da mulher que rompe com todos os estereótipos, uma vez que, desde bem jovem, utiliza as coxas para sentir orgasmo e provocar prazer em seus parceiros (BARRETO, 2013, p. 304).

As coxas possibilitam experiências sexuais anterior ao seu desvirginamento; só posteriormente aprende a explorar todo o corpo. Diferentemente da mulher subjugada na Idade Média, ou das “donzelas” do período romântico, a protagonista da obra *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, narra suas aventuras sexuais de maneira livre de qualquer “amarra”, preconceito ou limitação (BARRETO, 2013, p. 306).

Em sua dissertação final, Barreto (2015) faz uma análise da narradora CLB a partir de uma releitura do mito de Lilith¹, baseando-se no fato de que a protagonista de *A casa dos budas ditosos* sempre utiliza “seu poder de sedução para atrair sexualmente suas vítimas” (BARRETO, 2015, p. 12). Entender o motivo que levou João Ubaldo a compor uma personagem feminina, supostamente próxima à morte, ao declarar estar doente, nos faz pensar em duas possibilidades, as quais Barreto analisa da seguinte maneira: o curso natural da narrativa, por se tratar de uma idosa; ou o tom moralizante, assumindo a necessidade de punir uma mulher libertina, adepta à luxúria (BARRETO, 2015, p. 22). No entanto, essa parece ser mais uma estratégia de jogo irônico, típico da escrita marcante do autor.

Podemos entender que o fato de CLB expor suas memórias sexuais em um relato transcrito não se dá porque se trata de uma mulher desprendida dos padrões ditos patriarcais, mas sim por estar em uma “situação limite”, como no final da narrativa, ao expor o real motivo de suas confissões: uma doença fatal, o que se confirma na fala de João Ubaldo em uma de suas entrevistas, também citadas por Barreto: “Para uma mulher chegar ao extremo de fazer as confissões que faz, era porque também ela se encontrava numa situação limite” (RIBEIRO, 2000).

A autora considera o romance um relato livre de amarras socioculturais, o qual trata não apenas da sexualidade, mas também da liberdade feminina, visto que “propõe uma sexualidade livre, sem importar-se com dogmas ou preconceitos” (BARRETO, 2015, p. 26). Seu esforço em analisar a protagonista do referido romance parte da hipótese de que CLB, uma mulher idosa, relata suas aventuras sexuais “de maneira livre e sem preocupação com as interdições da sociedade em que vive” (BARRETO, 2015, p. 12), tornando-se um símbolo de emancipação, liberdade sexual feminina e transgressão. Nas palavras da autora, “CLB procura ultrapassar os limites impostos por sua época e por sua sociedade, marcada por misoginia, preconceitos, limitações” (BARRETO, 2015, p. 52).

Ao associar o instinto maternal a CLB, Barreto (2013) afirma que “quando CLB impõe o seio ao irmão, fingindo amamentá-lo, torna-se detentora, imgeticamente, do sinal de adoção, (...)” (BARRETO, 2013, p. 303). Daí entende o seio como símbolo da

¹ Segundo Roberto Sicuteri (1998), Lilith foi a primeira mulher de Adão expulsa do Paraíso por exigir direitos iguais ao Criador.

maternidade. Em oposição às suas primeiras reflexões, a mesma autora retifica em sua dissertação final:

Interessante notar o distanciamento da personagem em relação à figura de uma mulher-mãe – como se CLB compactuasse com a ideia de que, ao ser mãe, a mulher perde atributos sexuais [...]. Sobre o tema sexualidade e maternidade, apoiamo-nos nas palavras de Birman e entendemos que CLB coloca a figura da mulher como o — “*oposto* da figura da mãe” (BARRETO, 2015, p. 23).

A partir dessas reflexões, podemos compreender que há, dentro da composição da personagem feminina, uma ambivalência em relação à “maternidade”. Segundo Gualberto, CLB “demonstrava verdadeira ojeriza em relação ao exercício da maternidade” (GUALBERTO, 2005, p. 07). Mas o que podemos perceber é que Barreto (2013) mostra uma associação da ação de amamentar – o que remete à maternidade – dentro da relação sexual de CLB com seu irmão Rodolfo, assumindo então uma “postura maternal”. Essa ideia se opõe à repulsa que a narradora tinha de ser mãe, como ela mesma declara: “Eu, que nunca tinha evitado filhos com a seriedade apropriada, mas tinha medo de pegar um sem querer e, pior ainda, sem ter saco para crianças, [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 123).

Durante a pesquisa, percebemos que a fortuna crítica referente à narrativa não é muito extensa. Boa parte se limita a matérias de jornais e entrevistas concedidas por João Ubaldo Ribeiro, poucos artigos e dissertações. No entanto, a seção deteve-se em apresentar apenas as contribuições pertinentes sobre CLB para a desconstrução e algumas discordâncias, as quais serão desenvolvidas no último capítulo. Por mais que tenhamos utilizado diversos autores concordantes à ideia de uma protagonista transgressora, livre de preconceitos, entre outras coisas, a intenção é analisar CLB pautando no discurso hegemônico que ela emite.

1.1 O pecado libertino: por que um manuscrito encontrado?

A criação de um romance no qual a ação dos personagens está diretamente relacionada à exposição dos corpos sexualmente envolvidos, é algo que pode render boas estratégias ao “pecador”: um manuscrito encontrado. Seguindo essa perspectiva, veremos como João Ubaldo Ribeiro se vale desse recurso em *A casa dos budas ditosos*. Tomemos como suporte teórico para sustentar a ideia de “manuscrito encontrado” dois estudos importantes: *Cervantes no romance português*, de Maria Fernanda Abreu e “Do manuscrito encontrado às pátrias imaginárias: Salman Rushdie e Milton Hatoum”, de Telma Borges. Antes de adentrarmos na ideia de manuscrito encontrado, iremos revisitar o que a fortuna crítica pensa quanto à voz autoral do referido romance.

Sim, já sabemos que CLB é a narradora-personagem; mas o que, por vezes, desperta a curiosidade de alguns pesquisadores e até mesmo do leitor é quanto à afirmação de João Ubaldo no prefácio², no qual nega a autoria e afirma ser apenas um “facilitador” ao emprestar seu nome à história revelada naquela narrativa.

Antes de fazer reflexões pertinentes à discussão de gêneros, Ana Cláudia Gualberto apresenta a narrativa como sendo componente da coleção *Plenos Pecados* e volta-se ao prefácio, onde João Ubaldo informa se tratar de um relato verídico autorizado por CLB. A estudiosa considera que o autor encontra uma saída plausível, ao revelar a transcrição de uma história que não seria de sua autoria para publicar “um romance que retrate o erotismo e beire a pornografia” (GUALBERTO, 2005, p. 01), isentando-se da “culpa” ao admitir uma autoria feminina.

Os estudos sobre a narrativa aqui apresentados, em grande parte, citam a dúvida da autoria baseados naquilo que diz o prefácio. Alguns, por sua vez, associam a literatura por encomenda ao recurso utilizado por João Ubaldo encarnado na voz de uma mulher como narradora, confidenciada apenas com as iniciais CLB. Ainda em sua análise, Gualberto afirma que a razão motivadora para João Ubaldo não ter assumido a autoria do romance seria, juntamente com ela, não assumir também o vocabulário chulo, recorrente no discurso da narradora: “[...] e se há pecados nesta obra de rima fácil, verso pobre, linguagem chula, não é do transcritor, mas sim da obscena senhora CLB. Boa saída encontrou o integrante da A.B.L!” (GUALBERTO, 2005, p. 1-2).

² Anexo.

A estudiosa utiliza alguns argumentos a partir de exemplos retirados da narrativa, o que ela considera “deslizes de gênero” cometidos por CLB. Como por exemplo, as citações em latim, o tabu da virgindade e o uso do contraceptivo evidenciam, segundo a estudiosa, a escrita de João Ubaldo. Tendo em vista esse último exemplo, a autora não admite que CLB, até então considerada uma mulher experiente e esclarecida, não saiba ou não lembre que o anticoncepcional fora uma conquista para as mulheres, no século XX. Sobre isso, Gualberto questiona “como poderia uma mulher que passou por todos os conflitos que envolvam sexo e gravidez não lembrar, ou melhor, não enaltecer este momento de glória feminina em busca da liberdade almejada?” (GUALBERTO, 2005, p. 07).

De fato, para uma mulher que revela ter superado todas as proibições e possuidora do controle de seu corpo, esse é um dos questionamentos que abre possibilidades para desconstruir o discurso dessa personagem feminina no último capítulo desta pesquisa.

Sobre a presença de uma personagem feminina livre de qualquer imposição social e/ou tabu, Gualberto faz uma breve reflexão diante do relato de CLB, em que menciona o desvirginamento como fantasia erótica, em que predomina a ação masculina, descrita como viril e brava, sobreposta à fragilidade da mulher. Nesse momento, a autora do texto afirma existir uma voz masculina no depoimento de CLB. Embora questione a verdadeira autoria da narrativa e atribua isso a um “deslize de gênero”, às vezes a análise desse e de outros textos revelam uma preocupação em evidenciar a escrita de João Ubaldo no romance, ou seja, encontrar uma “verdade” dentro do texto sem associar a “negação da autoria” a uma tradição literária.

Retornemos à ideia de “manuscrito encontrado”. Maria Fernanda Abreu (1992) defende essa ideia como um procedimento técnico utilizado pelo autor de *Dom Quixote*. Baseando-se nos escritos do romance de Cervantes, a estudiosa destaca recursos do “manuscrito encontrado”, entre eles os fatos e escrituras as quais afirmam e/ou garantem a verdade daquilo que se conta. Além disso, não deixa de frisar as características desse recurso, a pluralidade de autores e os efeitos de historicidade atribuídos à narrativa.

Em sua dissertação, Barreto (2015) considera a ideia de manuscrito encontrado no romance aqui estudado pontuando alguns argumentos, entre eles a falta de nomes,

uma vez que a narradora é apresentada apenas por uma sigla e, além disso, a ausência do nome de quem entregou a transcrição. Para isso, a autora também utiliza Maria Fernanda Abreu como suporte teórico, aqui já mencionado. Outra de suas observações importantes para essa discussão de voz autoral inclui a utilização da expressão “manuscrito” para se referir aos *originais*, termo mencionado por João Ubaldo no prefácio.

O termo “manuscrito”, derivado do latim – *manuscriptus*; *manu*: à mão; *scriptus*: escrito; significa “livro ou documento escrito à mão.”³ A partir daí, a autora se baseia em duas “situações”: os manuscritos como sendo a transcrição das fitas, desconsiderando as fitas em si; e o recebimento desses manuscritos, reconhecendo que não foram encontrados, mas doados:

É preciso observar que, apesar de dizer ter recebido a transcrição das fitas e não as fitas, João Ubaldo afirma por três vezes ter recebido os *originais*. Nesse caso, remetemos à ideia de manuscritos encontrados, apenas pelo fato de João Ubaldo considerar o que recebeu como os originais, desconsiderando que, primeiramente, as fitas existiram antes da transcrição. É preciso considerar também que o próprio João Ubaldo utiliza da expressão “manuscritos”, no caso, “emendas manuscritas”, lembrando-nos que foram recebidos os papéis da transcrição, e não as fitas gravadas (BARRETO, 2015, p. 48).

Inicialmente, Santos apresenta o romance como a edição de um depoimento entregue a João Ubaldo Ribeiro, via correios, acompanhado de um bilhete com as iniciais CLB, informando que se tratava de um relato verídico, autorizando a publicação como sendo do autor baiano (SANTOS, 2014, p. 46). Em seu texto, o autor não sustenta a ideia de veracidade desse fato, mas ressalta a possibilidade de um “jogadio” por parte de João Ubaldo, com a finalidade de tornar o livro mais atrativo. Santos não discute profundamente a questão da autoria e possível veracidade do depoimento, anteriormente apontada por ele; até porque não é o objetivo principal de seu estudo. Mas é importante notarmos que em diversos trabalhos, os quais compõem a crítica a respeito da narrativa, esse aspecto não é, de fato, devidamente analisado. Podemos então pensar em dois grandes motivos para isso: ou não há dúvida alguma quanto à autoria de João Ubaldo; ou acredita-se verdadeiramente naquilo que o autor declara no prefácio.

³MOISÉIS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

A despeito disso, não há dúvida de que *A casa do budas ditosos* foi escrito por João Ubaldo Ribeiro, assim como Machado de Assis é autor de *Dom Casmurro*, Gabriel García Márquez é autor de *Cem anos de solidão*. Todavia, muitas explicações foram levantadas para encontrar a “verdade” do texto literário; explicar o indizível.

A partir dos estudos de Maria Fernanda Abreu (1992) e de Telma Borges (2006) entendemos que Cervantes funda a tradição do manuscrito encontrado com o famoso romance de cavalaria *Dom Quixote*. João Ubaldo Ribeiro se filia a essa tradição com o propósito de dar voz a uma mulher, representando uma minoria, assim como Cervantes fez uma apologia às diferenças, atribuindo a autoria do segundo tomo de *D. Quixote* ao historiador árabe Cide Hemete Benengeli:

Ora, é aqui importante realçar a origem árabe do manuscrito e de seu tradutor, o que já é, por si, uma fratura no cânone literário de então, em função da relação que a Península Ibérica tinha com os povos de origem árabe e sua cultura. Se as histórias do cavaleiro andante figuram como origem da narrativa moderna, essa origem, como assinala Cervantes, está ligada à cultura árabe, quando de sua atuação e influência na cultura ibérica. Nessa perspectiva, pode-se promover uma viragem na história da literatura, a partir da publicação de *Dom Quixote de la Mancha* (BORGES, 2009, p. 03).

Não pretendemos aqui tentar desvendar a verdade do texto, o que não cabe à literatura, pois esta tem como um de seus principais papéis estabelecer uma ambivalência necessária ao texto literário. Partindo desse ponto de vista, não podemos desconsiderar em qual chave de leitura o leitor vai ler o texto. Sobre a importância do leitor mediante o texto, Barreto faz a seguinte afirmação: “cabe ao leitor acreditar ou não na versão encontrada pelo autor para justificar a origem do texto [...]” (BARRETO, 2015, p. 47). Porém, como pesquisadores, sabemos que o texto é escrito por João Ubaldo Ribeiro, que decidiu ficcionalizar a ficção, criando uma espécie de “encaixe literário” – uma narrativa dentro da outra”, instigando a dúvida no leitor. Por fim, Barreto utiliza diversas entrevistas concedidas às revistas e jornais pelo escritor baiano, no que diz respeito ao “mistério da relativização da autoria”. Em uma delas, concedida quatro anos após a publicação do romance, o autor declara:

Eu quis fazer ela assim, simpática, e não simplesmente uma degenerada. Ela é uma mulher culta, agradável e, na medida do possível, normal. Houve um número surpreendente de gente de quem eu esperaria um grau de sofisticação maior que acreditou que era um

manuscrito mesmo, que existia uma senhora que me mandou essa gravação. É natural que pensem que isso é autobiográfico, que eu já fiz essas coisas todas, que sou uma fera sexual de vastíssimo potencial (RIBEIRO, 2000).

Essa “façanha narrativa” é utilizada para criar uma encenação da verdade daquilo que se conta. O recurso do “manuscrito encontrado”, como estratégia de escrita, está presente no referido romance quando entendemos que o escritor ficcionalizou o ato de escrever, construindo uma autenticidade do relato narrado por CLB. Não podemos esquecer que há uma peculiaridade da narrativa: os manuscritos não foram encontrados, mas dados.

Essa técnica recorrente na tradição literária, constantemente retomada pela literatura contemporânea, foi utilizada por João Ubaldo Ribeiro na tentativa de forjar o texto literário. A partir daí, questionamos: por que um homem escreve na voz de uma mulher? Sobre isso, é impossível não levantarmos a possibilidade de o escritor baiano ter revisitado essa tradição para “fazer ouvir a voz daqueles que foram silenciados no contexto moderno” (BORGES, 2009, p. 04). É sobre essa voz silenciada por tanto tempo que iremos discorrer no tópico a seguir. A voz feminina que recebeu espaço na construção d’*A casa dos budas ditosos*.

Embora João Ubaldo Ribeiro tenha tentado construir uma autora para a narrativa, as concepções de Umberto Eco a respeito de autor-modelo e autor empírico e diante do que já foi exposto, cabe afirmar que houve uma tentativa frustrada de se criar um autor-modelo em *A casa dos budas ditosos*, uma vez que traços da escrita do autor empírico, aquele que assina a obra, fica claramente visível dentro da narrativa e nas declarações em entrevistas dadas pelo próprio escritor baiano.

Antes de esclarecer o conceito de autor-modelo, considero importante ressaltar que ele se mostrou deveras apropriado para o estudo do caso de autoria no romance aqui analisado. Durante a análise, ficou notável que para João Ubaldo o texto escrito é uma peça fundamental que deve ser respeitada pelo autor-tradutor: “Mantivemos também inúmeros ‘erros de português’, com o fito de preservar, tanto quanto possível, a oralidade dos originais” (RIBEIRO, 1999, p. 11).

Acredito que a teorização de Umberto Eco acerca do ato cooperativo da leitura ilumina a análise do trabalho do autor que traduz a própria obra. Entretanto, não intenciono apresentar uma análise crítica acerca de todos os pressupostos teóricos que

Eco apresenta e nos quais apóia em suas análises. Explicarei apenas alguns conceitos de Eco fundamentais para a discussão desta sessão. São eles o autor-modelo e o autor empírico. A definição do autor-modelo, porém, depende da compreensão de outra via desse ato cooperativo: o leitor-modelo.

O leitor-modelo, para Eco, é uma estratégia textual e não se confunde com o leitor empírico de um texto. Essa noção foi inicialmente debatida por Eco no seu livro *Lector in fabula*, de 1979. Ela nasce na ideia de que o texto é, por si só, incompleto e pressupõe uma atualização e um preenchimento por parte do leitor. Em *Os limites da interpretação*, tem-se um melhor entendimento do leitor-modelo, passível de ser apresentado se posto em seu círculo hermenêutico, a saber: “Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo” (ECO, 2010, p. 15). Eco define o autor-modelo como nada mais do que “uma estratégia textual explícita” (ECO, 2005, p. 82).

O autor-modelo é uma instância narrativa, algo que se converte em estratégia textual, cuja função é gerar um autor pressuposto pelo leitor. Essencialmente, o autor-modelo se difere do autor empírico que o produz, porque aquele está relacionado a uma determinada obra e não a todas as obras assinadas pelo autor empírico. Além disso, o autor-modelo funciona como um construto que se organiza de modo a atingir um certo leitor-modelo e, nesse aspecto, o autor empírico manipula seu autor-modelo, na medida em que o autor empírico escreve para um certo leitor-modelo a partir de um autor-modelo. No meio dessa relação entre o autor-modelo e o leitor-modelo está a intenção do texto, que os condiciona numa relação, na qual o autor empírico é suprimido.

Diante das concepções de Eco aqui apresentadas, é possível pensar na construção do autor-modelo, CLB, também como uma estratégia textual, intencionalmente criado por João Ubaldo. Para entender essa construção, vejamos algumas declarações da narradora durante seu depoimento, no qual aparece uma segunda pessoa, que faz o papel de gravar o relato de CLB e, após a gravação, transcrever para o papel. “Mas pode permanecer tranquilo, que eu não vou fazer conferência para você, afinal você está sendo pago, temos que trabalhar, vamos

trabalhar” (RIBEIRO, 1999, p. 16). “Tire isso da gravação. Aliás, não, depois você tira tudo da gravação, a gravação inicial só começa quando eu disser não tire nada agora. Deixa que eu tiro, quando você passar tudo para o papel. É melhor, vamos deixar fluir, depois eu faço a triagem, boto ordem etc” (RIBEIRO, 1999, p. 17).

A partir daí, podemos pensar que há alguns processos envolvidos na narrativa: o depoimento de CLB, a gravação, a transcrição de uma segunda pessoa: “Você transcreve as fitas aqui, deixa as fitas aqui, tudo o que vai restar é a sua palavra. Que pode vir a ser útil, nunca se sabe” (RIBEIRO, 1999, p. 18), com a qual CLB fala e a tradução de João Ubaldo, o autor-empírico ou ainda o tradutor do próprio texto, uma vez esclarecida sua autoria. O autor que traduz o próprio texto deixa marcas atribuíveis ao autor-modelo, que demonstrarão que ele aproveita o processo de tradução para aperfeiçoar ou dar valor ao texto.

A preocupação com a sofisticação do título e a recepção do público leitor são inquietações que CLB demonstra no início de seu relato: “Este depoimento *hereby* se chama *A casa dos Budas ditosos*. É bom, até porque não quer dizer nada, como todo bom título de qualidade literária” (RIBEIRO, 1999, p. 17). A intenção de que o depoimento seja lido e a reação desse público leitor fica evidente:

No começo, achei que ia deixar estas delusões – como dizia meu professor de Medicina Legal – para serem publicadas depois de minha morte. Mas num instante vi que era burrice, nada vale a pena depois da morte, eu quero é passar na rua e ver as caras das pessoas que leram, todo mundo fingindo que não é nada com eles (RIBEIRO, 1999, p. 19).

Essas lacunas existentes no discurso da narradora evidenciam a presença de um autor preocupado com a recepção do livro e, mais ainda, com o teor sofisticado dado ao título. Mas, além disso, outras marcas do autor empírico aparecem durante o depoimento de CLB e é através desse discurso que iremos desconstruir sua imagem e revelar o perfil dessa mulher que se vela através das iniciais de seu nome.

1.2 Um *ethos* discursivo

Dominique Maingueneau (2008) discute o *ethos* desde a antiguidade, sendo o termo utilizado primeiro pelo filósofo Aristóteles, que sistematizou a Retórica e a concebeu como técnica de argumentação, arte do estilo, bem como expôs os três pilares que sustentavam, na sua concepção, o discurso ou a arte de convencer; o *ethos* – que se apresentava no caráter ético ou moral que o enunciador expunha no seu discurso, o *pathos* – evidenciado no envolvimento e convencimento daquele que acolhia o discurso, e o *logos* – ancorado no discurso, era o ponto de encontro entre enunciador e enunciatário. O *ethos* estava centrado no orador (os costumes), o *pathos* centrado no ouvinte (a paixão) e o *logos* no próprio discurso (os argumentos). Na tradição retórica, o *ethos* é apresentado, com frequência, como tão eficaz ou até mais eficaz do que o *logos*, ou seja, mais importante do que os próprios argumentos. O *ethos*, segundo Aristóteles, está ligado à noção de justiça, verdade e quando um orador altera a verdade isso se deve ao comprometimento de uma ou mais razões.

Tal noção de *ethos* é chamada de *ethos* retórico, havendo outras concepções como a da Pragmática, representada por Ducrot, e a da Análise do Discurso, com os estudos de Dominique Maingueneau. Roland Barthes também fala sobre *ethos*, chamando a atenção para uma característica essencial: os traços do caráter que o orador deve mostrar ao auditório para causar boa impressão; “o orador enuncia uma informação, e ao mesmo tempo diz: eu sou isto, eu não sou aquilo” (MAINGUENEAU, 2008, p. 59).

Conforme Maingueneau (2008), “por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador”, que seria o *ethos*. Assim, o *ethos* é uma noção discursiva, uma vez que se constrói primordialmente através do enunciado proferido em conjunto com a expressão corporal do locutor. Essa expressão é o conjunto dos elementos tom, timbre e altura de voz, gestos, expressões faciais, aparência, entre outros. No entanto, o *ethos* não se limita a textos orais em que o locutor está na presença física ou visual de seus interlocutores, mas abrange também textos escritos. Quando assim, o texto possui um tom que dá autoridade e remete a uma caracterização do corpo do locutor, sendo o corpo interpretado não como o legítimo do autor, mas a imagem construída deste, que

assume a responsabilidade do que é dito e lhe é conferido um caráter, ou seja, um conjunto de traços psicológicos.

Ao afirmar a existência de CLB, João Ubaldo constrói a imagem da protagonista a partir de seu depoimento, capaz de persuadir e convencer, utilizando um jogo entre o relato oral e aquele que foi transcrito: “[...] os originais deste livro e o recorte da nota de um dos jornais em questão foram entregues por um desconhecido ao porteiro do edifício onde trabalho, acompanhados de um bilhete assinado pelas iniciais CLB (RIBEIRO, 1999, p. 10). A protagonista afirma ainda: “Depoimento oral, tatatá, tatatá, já falei isso, porque é mais fácil dizer palavrão do que escrever palavrão, há exigência de passaporte para as palavras passarem do falado ao escrito” (RIBEIRO, 1999, p. 21).

Entendemos, portanto, que o *ethos* é tido como “encarnado”. O interlocutor, por sua vez, identifica o *ethos* tendo por base as representações sociais, julgadas de forma positiva ou negativamente. Para maior eficiência, essa imagem deve estar afinada com a conjuntura ideológica do “mundo ético”. Porém, o *ethos* não se constrói única e exclusivamente no momento de enunciação, uma vez que o interlocutor já tem uma imagem formada do locutor antes mesmo de ouvi-lo/lê-lo. Então, há uma relação entre a imagem construída antes do evento e a montada no momento do evento, criando um *ethos* prévio e outro discursivo. A imagem da possível autora, autora-modelo, é construída por João Ubaldo antes mesmo de iniciar a narrativa, quando este afirma a existência de CLB no prefácio.

O *ethos* discursivo é aquele que se constrói no momento de enunciação, formado por gestos, atitudes, postura e por meio do discurso proferido, condicionado por diversos fatores, como a ocasião, se formal ou não, o gênero utilizado, o público, se um há grau mínimo de intimidade e os interesses deste, entre outros que moldarão a enunciação, levando à montagem de um *ethos*. O *ethos* prévio, ou pré-discursivo, está ligado a conhecimentos prévios sobre o evento, como o gênero que será utilizado, posicionamento ideológico e personalidade.

Há ainda a distinção que se faz entre *ethos* dito e *ethos* mostrado, devido aos *ethos* prévio e discursivo estarem incluídos no *ethos* mostrado, que é montado com o discurso proferido pelo autor, sem se referir a si mesmo. No caso do romance de João Ubaldo, o *ethos* mostrado se evidencia no discurso proferido por CLB, quando a protagonista apresenta traços do autor, a exemplo disso, esta passagem quando fala de

Itaparica, cidade onde nasceu o escritor baiano e muito presente em suas narrativas: “[...] vi inúmeros, soltos pelas ruas e terrenos baldios, em Itaparica” (RIBEIRO, 1999, p. 51).

Enquanto o *ethos* dito refere-se a fragmentos textuais em que o enunciador evoca sua própria enunciação direta ou indiretamente, tendo em vista que as fronteiras entre *ethos* dito e mostrado não são nítidas. Dessa forma, o *ethos* efetivo se constitui da interação dos *ethos* pré-discursivo, discursivo, mostrado e dito.

No discurso literário, sob a ótica da Análise do discurso, Maingueneau (2006) ressalta que, na tradição retórica, a função do *ethos* é de persuadir e conquistar a adesão do ouvinte, cancelar credibilidade ao discurso. Não se pode, no entanto, usar das mesmas medidas quando se lida com um texto literário. Para Cruz (2009), o discurso literário é também persuasivo, mas de uma natureza diversa, uma vez que não se busca convencer ninguém de que algo realmente ocorreu ou qual a melhor alternativa frente a algum problema, mas que determinado fato poderia ou poderá ocorrer.

Não é possível afirmar que o enunciador de textos literários deseja ganhar a adesão do leitor, no sentido adotado pela retórica: mas levá-lo a aceitar uma probabilidade e, de quebra, proporcionar-lhe um prazer principalmente estético, ao preço da suspensão de toda dúvida em relação ao pressuposto que torna possível a narrativa (CRUZ, 2009, p. 101).

Um elemento que implica na construção da imagem de si é o estilo. Segundo Cruz (2009) o *ethos* se define, também, pela recorrência de traços que permitem traçar um caráter, somado a um temperamento, a determinadas competências e um corpo, todos associados ao sujeito da enunciação. Esse caráter é definido em função do percurso que executa, da estratégia adotada para dizer, e não do que diz efetivamente.

Ao pensarmos nessa definição n’*A casa dos budas ditosos*, João Ubaldo constrói a própria “imagem de si”, a partir da voz de CLB; seja uma estratégia literária ou uma tentativa de persuasão com o leitor, nessa construção da protagonista, o autor deixa suas marcas, não só no depoimento de CLB, mas também nas linhas do texto (as referências da mitologia, os termos em latim e os renomados nomes da literatura nacional e estrangeira) e ao declarar a preocupação quanto à recepção do livro: “O sujeito vai ler e pergunta por que esses Budas, é capaz das explicações mais desvairadas. Quanta gente

vai ler este depoimento, como será que ele vai ficar, será que alguém vai ler?” (RIBEIRO, 1999, p. 17).

1.3 Escrever como mulher e a voz feminina

Para evidenciarmos a presença de uma voz feminina no romance aqui analisado, precisamos esclarecer três conceitos distintos: escrita feminina, voz feminina e autoria feminina. A primeira é atribuída a uma literatura de resistência; a segunda pode estar presente no romance de autoria masculina ou feminina, ou seja, não determina, obrigatoriamente, uma voz de mulher ou de homem. Sendo assim, podemos concluir que uma autoria feminina pode construir a voz no romance sem que esta seja necessariamente emitida por uma mulher.

Na Idade Média, os poemas trovadorescos promoveram a voz feminina por meio do eu lírico que cantava tristezas, solidão e emoções relacionadas ao amigo. Mesmo sendo de autoria masculina, essas cantigas de amigo contavam com o fingimento poético, aspectos da condição feminina e a estilização de sua fala em diálogos ou monólogos.

Historicamente, as mulheres sofreram com a exclusão e o silenciamento, tendo em vista que os lugares de destaque eram reservados aos homens, sujeito dotado de voz. No final do século XVIII, o movimento feminista iniciou na Inglaterra e na França. A luta pelos direitos das mulheres resultou em diversas conquistas, entre elas a criação de faculdades na Inglaterra, em 1866; o direito à propriedade, em 1880, também na Inglaterra, e o direito ao voto, que chegou no Brasil em 1932.

Em 1929, Virgínia Woolf pensava o lugar da mulher na literatura. Sem se deter em concepções de escrita feminina ou masculina, a autora de *Um teto todo seu* chama atenção para a condição social da mulher e a (im)possibilidade de se tornarem escritoras. Limitada ao ambiente doméstico e sem muito acesso aos livros, as mulheres tinham que alternar a escrita com as obrigações do lar. Sem acesso à vida pública, o impedimento para viajar e para ir às guerras, de certa forma, dificultava a escrita, por isso as temáticas mais exploradas eram o mundo do ambiente doméstico. Sendo assim, as mulheres escreviam sobre aquilo que melhor conheciam. Por essa razão fazia sentido

que não escrevessem textos de sagas, já que o cenário de guerra era um espaço desconhecido por elas, diferente do conhecimento da vida no lar e da função que a mulher tinha naquele espaço, pois era isso que lhe permitia a escrita.

No século XIX, começaram então a circular entre o público letrado os primeiros textos escritos por mulheres brasileiras. Nísia Floresta é considerada a primeira escritora feminista brasileira. Autora do livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, reivindicava direitos às mulheres, como o livre acesso à educação pública (DUARTE, 2005). Posteriormente, em 1859, Maria Firmina dos Reis publica *Úrsula*, considerado o primeiro romance de autoria feminina lançado no Brasil; já na segunda metade do século XIX, destacamos Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autora de *Intrusa* e Carolina Nabuco (1890-1981), autora de *A sucessora*.

A partir daí, as obras de autoria feminina da época expressariam, de certa forma, o conflito interior pelo qual passavam as personagens femininas; a busca pela identidade própria, por sua autonomia frente aos valores ditados pelos detentores do poder. As personagens dos romances buscavam a felicidade através da satisfação pessoal, no entanto essa realização não se daria com o casamento ou a maternidade, mas através da satisfação profissional e também sexual.

Nas décadas de 60 e 70, as lutas do movimento feminista continuaram em busca de igualdade no trabalho, incluindo a remuneração equivalente para ambos os sexos e igualdade nas relações entre homens e mulheres. Sem dúvida, esse movimento influenciou na produção literária de diversas escritoras. Aurélio Ribeiro lembra os estudos de Elaine Showalter, dividiu a escrita da mulher em: 1) feminina – aquela que se enquadra à tradição e aceita o papel da mulher definido pelo homem; 2) feminista – aquela que assume uma postura rebelde, questionando o papel da mulher; 3) de mulher – concentrada no auto-descobrimiento (RIBEIRO, 2002, p. 192).

Constância Duarte (2011) enfatiza alguns momentos significativos da história da literatura brasileira feita por mulheres. De acordo com a autora, essa literatura volta-se para a construção e desconstrução de nomes ou sistemas de identidade feminina, defendendo que este seria um dos caminhos para se ler essa produção. Desde então, surge um dos motivos pelos quais a literatura de autoria feminina permaneceu marginalizada por certo período, pois enquanto o modernismo buscava a renovação

estética, a literatura de autoria feminina do período estava voltada para questões políticas relacionadas à emancipação da mulher.

Ainda conforme a estudiosa, as escritoras brasileiras que produziram nas décadas de vinte e trinta, aquelas que se encontravam na vanguarda do pensamento contemporâneo, direcionavam suas produções artísticas e intelectuais para questões mais relevantes, sob a ótica feminina, do que as questões estéticas seguidas pelos homens da mesma época. Não podemos negar que a literatura feminina foi ganhando espaço à medida que a luta das mulheres pelos seus direitos e a entrada no espaço público ganharam relevância, deixando o confinamento da esfera doméstica e subalterna.

Elódia Xavier (1999) aponta que a ideologia patriarcal, no que diz respeito ao campo literário, regula não somente o cânone, mas também as construções das personagens femininas realizadas pelos homens. Assim, a crítica feminista propõe, além de desconstruir as leituras consagradas, desvendar o discurso preconceituoso que envolve as personagens femininas engendradas por alguns autores masculinos.

Sem dúvida, a autoria feminina iniciou colada aos moldes da produção de autoria masculina; posteriormente transmutou-se em decorrência de uma experiência particular de vida e opondo-se ao discurso patriarcalmente instaurado. O percurso responsável por trazer a singularidade do texto de autoria feminina, da marginalidade para o centro, foi iniciado por um pequeno grupo de mulheres que dispunham de condições culturais e econômicas, as quais lhes permitiam desenvolver a atividade intelectual. Alguns nomes dessas autoras pioneiras na luta pela instauração de um cânone que incluísse a escrita feminina são Virgínia Woolf, Simone Beauvoir, Ana Maria Machado, Clarice Lispector e Hilda Hilst. “Outras também romperam o silêncio e fizeram da escrita uma forma de ultrapassar os limites impostos a elas” (DUARTE, 2009, p. 12).

Ao pensarmos no espaço ocupado pela mulher dentro de uma narrativa de autoria masculina, temos como um breve exemplo do século XIX *Senhora*, de José de Alencar. O autor escreveu o romance de maneira incomum para a época, pois a heroína, Aurélia, subverteu a ordem, a qual de nenhuma forma considerava a mulher capaz de administrar nem a si mesma, nem os bens. Todavia, Alencar não sustentou essa posição durante toda a narrativa, uma vez que, no desfecho, a mulher volta ao lugar de

submissão. Essa foi a forma que o romancista encontrou para resolver os impasses da narrativa, já que havia uma tradição bastante cristalizada.

No contexto das discussões aqui apresentadas, percebemos que, em alguns casos, tanto nas obras de autoria masculina quanto nas de autoria feminina, há uma preocupação com a definição dos papéis. Enquanto os homens criavam estereótipos negativos para ratificar a submissão feminina, as mulheres buscavam romper e negar essas imagens, apontando o próprio sexo como capaz e ativo; daí podemos pensar que surge uma escrita feminina como forma de resistência.

João Ubaldo Ribeiro constrói uma personagem feminina, cuja existência é afirmada pelo autor, na tentativa de dar a ela a competência de autoria e inserindo a voz feminina, através da protagonista, dentro de uma narrativa onde o teor sexual é predominante e, sendo assim, a sexualidade exposta. Por outro lado, veremos na análise do romance em estudo, como o escritor deixa escapar marcas de um pensamento falocêntrico e de uma postura tipicamente machista presente no depoimento de CLB.

Segundo Luciana Borges, em um período no qual várias concepções patriarcais foram revistas, ainda há restrição a alguns lugares de fala da mulher. Um desses lugares seria o texto de teor erótico ou pornográfico:

O cruzamento entre autoria feminina e texto erótico ou pornográfico é responsável também por alguns complicadores os quais dizem respeito a uma construção de feminino circulante na sociedade, impregnada por expectativas em relação ao papel ou aos papéis que socialmente se associam à esfera de atuação feminina (BORGES, 2013, p. 45).

Mesmo com a circulação da mulher no espaço público, fruto das lutas e das conquistas femininas, o espaço doméstico ainda é assegurado como um espaço feminino, deixando o espaço externo resguardado aos homens. Não muito diferente, a sexualidade feminina também se configura como algo que deveria estar “confinado ao espaço privado e à propriedade masculina” (BORGES, 2013, p. 45). A narradora-personagem de João Ubaldo Ribeiro rompe com a esfera do privado à medida que se permite ter relações sexuais com várias pessoas, não se limitando a um relacionamento único, monogâmico.

Luiza Lobo (2006) afirma que as principais características da literatura de autoria feminina são a subjetividade, o sentimentalismo e o erotismo que encontramos

em formas autobiográficas ou memorialistas. A partir desse entendimento, encontramos essa última característica n'*A casa dos budas ditosos*. O teor erótico, por meio das vivências sexuais de CLB, e o tom autobiográfico e ao mesmo tempo memorialístico dentro da sua narração, ainda que seu discurso não seja carregado de subjetividade e sentimentalismo, exceto quando fala da morte do irmão Rodolfo.

Não há dúvida de que João Ubaldo deu vida a CLB para inserir a voz feminina dentro de um discurso, o qual evidencia a sexualidade. Mas vimos anteriormente que, enquanto Hilda Hilst não teve boa recepção ao publicar sua trilogia obscena⁴, a senhora Luxúria do escritor baiano foi muito bem aceita, apesar da censura do livro em Portugal e de algumas escandalosas reações no teatro. Ainda que o autor tenha escrito no prefácio um genioso “jogo autoral”, a obra é assinada por ele, ou seja, trata-se de uma autoria masculina. Como podemos perceber, enveredar pelo campo erótico ou pornográfico parece se restringir, tradicionalmente, à atuação da escrita masculina. Por outro lado, Borges defende que

a criação de personagens que conseguem perceber seu aprisionamento nas teias ideológicas e as armadilhas presentes no discurso hegemônico sobre a mulher escritora, em conjunto com a metalinguagem da escritura, funcionam como uma crítica do próprio fazer literário (BORGES, 2013, p. 96).

A autora também chama a atenção para os resultados estatísticos de uma pesquisa: “A construção do feminino no romance brasileiro contemporâneo”⁵, a qual comprova o número de protagonistas femininas inferior ao de protagonistas masculinos na ficção urbana contemporânea. De qualquer forma, há um aumento de narradoras mais ligadas à autoria feminina, uma vez que o número de mulheres narradas por homens diminuiu, a partir da eclosão do feminismo. Curiosamente, as autoras criam personagens masculinos “ao mesmo tempo em que tentam desfazer o lugar comum, segundo o qual ‘mulheres só sabem falar de mulheres’” (BORGES, 2013, p. 88).

⁴ Inicialmente, as narrativas as quais compõem a trilogia foram recebidas com muitas ressalvas, principalmente quando comparadas com as publicações anteriores da escritora, as quais mantinham um rigoroso trabalho estético.

⁵ Essa pesquisa constata a presença pouco expressiva de mulheres nos romances publicados pelas grandes editoras nacionais. Disponível no site <http://www.secom.unb.br/bcopauta/literatura.htm>. Acesso em: 12/11/2016.

Sabemos que é necessário um constante trabalho de reflexão no que diz respeito ao lugar da voz feminina na literatura, ora escrita por mulheres, as quais defendem a afirmação de sua autonomia discursiva; ora escrita por homens, alguns comprometidos em manter a figura da mulher sexualmente satisfeita e inserida no âmbito familiar feliz e consistente, mantendo a restrição da fala feminina; outros na tentativa de dar voz ao grupo silenciado, às vezes inserido em um contexto de fala “erótica”, mas ainda assim esbarrando no discurso hegemônico.

Para Vera Queiroz (1977), na perspectiva estética, a ideia de um sujeito não unitário leva o pós-modernismo feminista a trabalhar na esteira da diferença, ou seja, não específica aos sexos, mas aos gêneros. Já na perspectiva social, a recusa às dicotomias (racional/irracional, público/privado) é o enfoque do pós-modernismo feminista. Essas dicotomias herdadas do pensamento moderno e atribuídas a homens e mulheres marcam os atributos dos sujeitos hegemônicos. Além disso, uma terceira questão é problematizada pela crítica feminista pós-moderna. É a que põe em pauta o ‘eu’ e a ideia de autor. Queiroz vê nessa terceira questão a grande contradição da crítica feminista. Ela define dois problemas essenciais que têm gerado as grandes polêmicas em torno da escrita feminina. A primeira diz respeito ao fato de que não há sustentação para a defesa da ideia de uma *écriture féminine*, com marcas estilísticas e discursivas próprias. A segunda põe em xeque o argumento de que há uma especificidade da escrita inerente às obras de mulheres baseadas em experiências específicas a elas ou ainda num universo cultural próprio, fora da cultura masculina. Para Queiroz, as marcas de um estilo próprio de um autor ou de uma época não podem ser classificadas como diferenças de gênero. A crítica defende seu ponto de vista sobre o qual poderia se falar da autoria e da subjetividade: literária só pode ser enfrentada se colocada em perspectiva, ou seja, a partir de uma relação dialógica, em que um olhar interessado reconhece nos possíveis elementos da trama romanesca ‘as condições ideológicas e sociais contemporâneas que configuram as vidas de mulheres transformadas pelo feminismo (QUEIROZ, 1977, p. 131).

Mesmo com as contradições que as correntes dos grupos feministas divergentes trazem em suas ideologias; sem dúvida, a crítica feminista configura um dos mais importantes discursos do pós-modernismo. Recorremos ao pensamento de Linda Hutcheon (1991) para a afirmação da identidade por meio da diferença e da

especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno. Mesmo que essas especificidades sejam discutíveis, a crítica feminista tem o mérito de desafiar a centralização, colocando em evidência os chamados grupos ‘silenciados’, como aponta Hutcheon, pelas diferenças de raça, classe, sexo e identidades.

Elaine Showalter observa que a cultura das mulheres não está fora da cultura dominante, pois ela se localiza dentro dessa cultura. Assim não pode haver escrita totalmente fora da estrutura dominante. A escrita das mulheres seria para a crítica um discurso de duas vozes já que “[...] personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado como do dominante” (SHOWALTER, 1991, p. 50). Por isso há sempre a possibilidade de a mulher reforçar os valores patriarcais. O perigo de um discurso contraditório é sempre provável, levando ao risco de passar uma visão masculina na escrita feminina. No caso do romance aqui analisado, tem-se uma autoria masculina, que insere uma voz feminina na narrativa através da narradora personagem CLB.

Marina Colasanti (1997), em seu artigo “Por que nos perguntam se existimos”, deixa claro que a irritante pergunta: “Existe uma escrita feminina?” é um fardo que há anos atormenta as escritoras mulheres. Depois de passar 28 anos tentando argumentar sobre a presença de uma voz que, sendo de mulher, só pode ser feminina, ela conclui que na verdade nenhum argumento ou explicação atinge uma pergunta que não se altera, justamente por ser uma provocação que insiste em colocar em dúvida a existência dessa escrita.

Colasanti conta que, ao longo do tempo, as mulheres foram as grandes narradoras que mantiveram vivas as narrativas milenares que propagavam os valores patriarcais; portanto, não incomodavam a sociedade. Quando elas se tornam narradoras de seus próprios textos, as coisas mudaram de figura. Elas se tornaram uma ameaça, assim é preciso que se coloque em dúvida a autenticidade de sua criação.

Lúcia Castello Branco (1989), em “A escrita mulher”, coloca que Florbela Espanca e Gilka Machado foram poetisas que tiveram seus poemas considerados como as marcas da feminilidade nas literaturas brasileira e portuguesa. A marca de feminilidade, entretanto, não se limitava aos temas femininos. Havia algo que as diferenciava das outras escritoras, da época. Castello Branco afirma que as duas

trouxeram muita dor de cabeça à crítica porque “ousavam declarar-se no cio” (BRANCO, 1989, p. 88).

Esse “cio” mostra o rompimento com a poesia que reproduzia a submissão e, por outro lado, a construção de uma poética de rebeldia na qual aparece um olhar para o próprio universo do ser mulher. Por isso, a crítica literária, como aponta Castello Branco, caracterizou a poesia de ambas como imoral: “Ambas foram igualmente ousadas e recatadas, desbocadas e pudicas, sexuais e etéreas. Ambas transitaram entre a sensualidade insaciável e a santidade fanática, entre a paixão desenfreada e o amor fraterno-cristão” (BRANCO, 1989, p. 89). Foram pioneiras que não deixaram de pagar o ônus pela rebeldia. Abriram, entretanto, o caminho para o tom que tem marcado a produção da poesia de mulher que mostra a busca de uma identidade e a expressão de uma escrita singular revelada no âmbito da diferença entre feminino/masculino.

Para Castello Branco, a escrita dessas poetisas traz algumas singularidades que constituem marcas de uma escrita feminina. A crítica se fundamenta na observação de obras de diversas escritoras de outras épocas que também erotizaram o discurso. Outra marca dessa escrita é atribuída a uma poética internalizada: uterina. Esse fato foi razão de muitos preconceitos da crítica em relação à escrita feminina rotulada de lírica e romântica. Nessa busca de uma definição, Castello Branco coloca a presença do corpo e da voz como significantes essenciais na escrita feminina. Além disso, acrescenta a tradição oral de contar histórias como uma marca que dá à escrita um ritmo que seria mais lento e mais precipitado, próprio da oralidade. São pontos de vistas já muito questionados, porém a autora colocou a questão da escrita feminina em relevo nos meios acadêmicos. Em seu livro *O que é a escrita feminina* (1991) a crítica procura traçar uma teoria dessa escrita, na qual tenta desvincular a ideia de escrita feminina da categoria sexual: “[...] não entendo feminino como sinônimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria de textos que revelam esse tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres” (CASTELLO BRANCO, 1991, p.12). Ela aponta que a escrita relativa às mulheres não é produzida necessariamente por elas. Assim, muitos escritores são colocados pela crítica como produtores de textos femininos como Guimarães Rosa, Marcel Proust e James Joyce. O fato que justifica a aproximação desses escritores com a escrita feminina é o trabalho com a materialidade da palavra.

Esses argumentos, embora tenham o mérito de criar uma polêmica, não encontram repercussão nas linhas de pensamento que colocam a escrita feminina como produção exclusiva de mulheres. Em *Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina*, Rita Terezinha Schmidt (1995) traz o questionamento da existência da escrita feminina. Deixa evidente que a considera como produção própria de mulheres, porém rebate o argumento de que categorizar a escrita de feminina atribuiria uma categorização sexual, portanto, essencialmente biológica. Para a crítica, a expressão “escrita feminina”: “[...] quer se referir a texto de autoria feminina escrito do ponto de vista da mulher e em função de representação particularizada e especificada no eixo da diferença” (SCHMIDT, 1995, p. 189). Ao contrário da visão de Castello Branco, é exclusivamente de mulher, pois como poderia alguém ter um ponto de vista que não considera sua própria essência.

Schmidt considera a escrita feminina uma forma de contestação do caráter misógino ainda presente na avaliação dos textos literários. Ela é um ato político, já que desafia as relações de poder “[...] inscritas nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do ponto de vista normativo masculino, projetando o seu outro na imagem negativa do feminino” (SCHMIDT, 1995, p. 185). As construções socioculturais de gênero - masculino/feminino - são categorias fundamentais na nossa produção cultural, afirma a crítica. Elas formam um sistema de representação binária que produz assimetria. A autora considera que o gênero, tanto quanto raça e classe, é uma categoria da diferença, devendo ser fundamental nas discussões sobre cânone literário, critérios de valor estético e autoria feminina, fato que significa uma implosão epistemológica do sistema de referência de nossa cultura. A presença da voz masculina não é necessariamente uma prerrogativa de escritores homens. E nem uma voz feminina é de uma mulher. Diante disso, é válido pensar que n’*A casa dos budas ditosos* há uma autoria masculina, que insere no romance, além da criação de um autor-modelo, como já foi visto anteriormente, uma voz feminina, nesse caso a narradora-personagem CLB.

Capítulo 2

A MULHER VELADA

Em 1566, a palavra *erótico* foi dicionarizada na França como sendo tudo aquilo que “tiver relação com o amor ou proceder dele”. Vale lembrar que os conceitos, as palavras mudam conforme o tempo e o espaço; o que hoje pode ser considerado erótico, hoje não era para nossos avós, por exemplo. E como falar em erotismo, pornografia, sexo ou sexualidade, sem falar em repressão? Ao longo da história, a mulher pagou um alto preço por ser considerada ameaçadora e instituidora da luxúria.

Marilena Chauí (1984) define o termo repressão sexual como um sistema de normas, regras, leis que uma sociedade utiliza para estabelecer permissões e proibições quanto às práticas sexuais. Tais regras são ditadas pela religião, pela moral ou pela ciência. Michel Foucault (2001) entende a repressão como um mecanismo de legitimação do uso do corpo e dos prazeres. No caso da sociedade Ocidental, esta estabeleceu procedimentos de controle, através da articulação entre discurso, poder e saber, o qual aprisionava a sexualidade e colonizava o desejo.

Chauí afirma que a repressão sexual é tão antiga quanto a vida humana em sociedade. O conceito de repressão sexual é recente, pois foi no século XIX que a reflexão sobre a sexualidade começa a se alargar, passando assim a ser encarada como um fenômeno mais global envolvendo a existência humana. É de se notar que a repressão sexual se diferencia bastante no tempo e no espaço, ou seja, não é possível analisá-la sem considerar um contexto específico, já que cada cultura lida com o sexo articulando as formas complexas de simbolização própria.

A vinculação da ideia de sexo com pecado é uma das formas mais enraizadas de reforçar a repressão sexual nas sociedades ocidentais. Chauí examina o mito do pecado original em busca de uma explicação para a origem da repressão sexual. Perder o paraíso é tornar-se mortal. A queda, distanciar-se de Deus, significa possuir o corpo: “Ora, pelo sexo, os seres humanos não somente reafirmam sem cessar que são corpóreos e carentes, mas também não cessam de reproduzir seres finitos. O sexo é o mal porque é a perpetuação da finitude” (CHAUÍ, 1984, p. 86-87). A autora argumenta que a vinculação do sexo com a morte e com a procriação faz com que, nas religiões cristãs, a sexualidade se restrinja à função procriadora. Chauí nota que o interessante na longa discussão sobre o controle da sexualidade é que a repressão se realizou através do controle do ato sexual e, sobretudo, do corpo feminino. O papel sexual da mulher sempre foi o passivo, o que de certa forma permanece em muitas culturas. Considerando

a sexualidade feminina do ponto de vista do cristianismo, é relevante insistir na sua relação mais contundente com a proibição, a qual ainda resiste com grande força em muitas sociedades. No romance de João Ubaldo Ribeiro, CLB eleva o sexo e a luxúria à condição de criação divina:

Eu não sou a voz de Satanás, Satanás odeia a Luxúria, não é invenção dele, assim como a Bondade. Tanto uma quanto a outra, Satanás usa solertemente para seus fins malévolos. Eu sou a voz de Deus, sou uma das vozes de Deus, e não estou maluca (RIBEIRO, 1999, p. 161).

Na concepção cristã, a luxúria e a nudez provocavam castigos divinos; as pecadoras que usavam decotes eram ameaçadas; nas igrejas havia pinturas que exibiam o diabo recebendo as almas pecadoras e nuas. O justo morria de camisola, o pecador morria despido. Mas havia diferença entre a nudez e o nu. A nudez fazia referências àqueles sem suas vestes; o nu não fazia referência à imagem do “corpo equilibrado e seguro de si mesmo”, porque as academias de artes do século XVIII usavam o nu, na pintura e na escultura, como peça essencial das obras.

No século XVII e XVIII, a preocupação com a aparência feminina também não fugia ao controle da Igreja. A mulher era vista como perigosa, uma das formas do mal presente na terra, “um ninho de pecados” e teve o corpo considerado impuro, associado ao instrumento do pecado pela sua beleza e sexualidade. Por esse motivo, “era preciso enfear o corpo para castigá-lo” (DEL PRIORE, 2011, p. 29). Segundo Mary Del Priore,

Venenosa e traiçoeira, a mulher era acusada pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte. Eva cometera o pecado original ao comer o fruto proibido. O homem procurava uma responsável pelo sofrimento, o fracasso, o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher (DEL PRIORE, 2011, p. 35).

Em Bocage, a poesia satírica afrontava a repressão, contemplando o sexo e o corpo com um vocabulário sem pudor, conforme se lê: “Enquanto houver tesões, e enquanto o cono / For de arreitadas⁶ picas lenitivo, / Sempre hei de recordar-me, alto patrono [...]” (BUENO, 2004, p. 110). Por outro lado, as práticas amorosas, incluindo

⁶ Arreitar: excitar, dar tesão.

relações sexuais extraconjugais ou aquelas que não tinham a procriação como fim, eram rigidamente controladas. Qualquer relação que fugisse disso era entendida como prostituição. E é claro que as formas contraceptivas ou abortos eram absolutamente condenáveis.

Enquanto o prazer era proibido às mulheres, para os homens era obrigatório. Durante “o coito”, a mulher não deveria, de forma alguma, demonstrar qualquer conhecimento sobre sexo, pois somente as puras e castas seriam desejadas. “Sua ingenuidade seria prova de sua honradez” (DEL PRIORE, 2011, p. 42). Em seu depoimento, CLB fala dos namorados e dos noivos que acreditavam na virgindade da personagem e, ao mesmo tempo, afirmavam que só se casariam com virgens. A protagonista tinha o cuidado de manter uma postura recatada dentro do jogo de sedução, um dos ensinamentos de Norma Lúcia: “Minha postura era também muito recatada [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 63); “[...] tinha que fingir que não sabia chupar com o vigor e a categoria que sempre tive [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 73).

As regras da Igreja controlavam tudo. Desde as perseguições das preliminares do ato até as posições determinadas como corretas. A mulher era proibida de colocar-se por cima do homem; caso contrário, estaria infringindo a lei natural, uma vez que só o homem tinha o domínio. O sexo admitido era somente destinado à procriação, nunca ao prazer. O mínimo gesto de afeto, como o beijo, era considerado pecado, indecente e perigoso. De modo geral, a concepção de sexo como pecado proibia tudo que levasse ao prazer.

Del Priore afirma que, no século XVIII, alguns casais incorporaram as regras da Igreja. No matrimônio, os homens deveriam ser dominadores, insensíveis e egoístas. Por sua vez, a mulher mantinha-se submissa, fiel e recolhida, tendo como principal função procriar. “A obediência da esposa era lei” (DEL PRIORE, 2011, p. 45). O ascetismo era supremo e a pureza feminina era comparada à da Virgem Maria. A mulher, então, assume diferentes formas. Uma dupla imagem que aponta para o ambíguo: anjo ou demônio, fiel ou adúltera, santa ou puta.

Por volta do século XIX, já aparecia um alto nível de violência nas relações conjugais. A estudiosa enfatiza não só a violência física, mas o abandono e o desprezo. Como os fatores políticos e econômicos deliberavam o matrimônio, não havia nenhum espaço para o afeto. Sendo assim, a mulher deveria ser apenas uma “mulher casada”,

vestir-se de preto, sem perfume, sem laços nos cabelos, muito menos usar vestidos novos. O casamento, para a mulher, parecia mais com o fim da vida do que o início de uma nova. Como o prazer era permitido ao homem, também eram toleradas as recorrentes relações extraconjugais, mesmo após o casamento. A fidelidade no casamento era apenas tarefa da esposa, uma vez que a infidelidade masculina era vista como algo inevitável e que deveria ser suportado.

Surgiu então o domínio da sexualidade. A medicina, em 1879, consagrou o bom e o mal comportamento sexual e começaram a traçar o perfil da “mulher histérica”:

A mulher tinha que ser naturalmente frágil, bonita, sedutora, boa mãe, submissa e doce. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Partia-se do princípio de que graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal. “Aquilo que os homens sentiam”, no entender do dr. William Acton, defensor da anestesia sexual feminina, só raras vezes atingiria as mulheres, transformando-as em ninfomaníacas. Ou, na opinião do renomado Esquirol, que tanto influenciou nossos doutores: ‘Toda a mulher é feita para sentir, e sentir é quase uma histeria’. O destino de tais aberrações? O hospício. Direto! (DEL PRIORE, 2011, p. 90-91).

No século XIX, a sexualidade se dividiu entre o sexo legítimo, dentro da união legal e o sexo ilegítimo, do adultério e da prostituição. Marilena Chauí entende que, mesmo condenada, a prostituição também é tolerada em algumas sociedades, as quais defendem a virgindade das solteiras, mas precisam resolver as necessidades sexuais “dos jovens solteiros e dos homens que se consideram mal casados ou que foram educados para jamais confundirem suas honestas esposas com amantes voluptuosas e desavergonhadas” (CHAUÍ, 1984, p. 80).

O sexo ilícito foi consolidado pelos bordéis, que tinham como função iniciar os jovens e estimular os adultos “carentes” de excitação. Ao mesmo tempo em que as proibições vigoravam, também começaram dar margens à fantasia, ao *fetichê*. “A dissimulação do corpo feminino inaugurava o prazer perverso de olhar pela porta entreaberta. O jogo de esconde-esconde e as proibições que se abatiam sobre a sociedade se tornaram um trampolim para todo tipo de fantasia erótica” (DEL PRIORE, 2011, p. 101).

Silvia Alexim Nunes (1998) atenta para a dupla imagem feminina, no século XIX, presente nos discursos médicos filosóficos. De um lado, o enaltecimento da mulher maternal e assexuada, impondo às mulheres tal papel. Do outro lado, aquelas que não se encaixam nesse modelo passam a ser vistas como perigosas. Daí por diante, a sexualidade da mulher foi sendo, cada vez mais, associada e limitada ao casamento e à maternidade, ansiando-se a “dessexualização”. Substituiu-se o instinto sexual pelo instinto materno, ou seja, neutralizou-se a sexualidade feminina deslocando-a para a relação mãe e filho.

Com CLB ocorre o contrário: o instinto materno foi substituído pelo instinto sexual, contrariando os argumentos de que não existe instinto. A narradora-personagem afirma sua falta de vocação para a maternidade: “Eu, que nunca tinha evitado filhos com a seriedade apropriada, mas tinha medo de pegar um sem querer e, pior ainda, sem ter saco para crianças [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 123); mais tarde, descobre que é estéril. No entanto, o instinto maternal da protagonista é explorado nas relações sexuais, principalmente naquelas mantidas com o irmão Rodolfo. Sobre isso, CLB declara: “Eu dava de mamar a ele nos peitos [...]. quando ele mamava entre minhas pernas, quase sempre com a cabeça recostada na parte interna de minha coxa, eu me sentia a mais completa das mulheres, me sentia a Grande Mãe, [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 100).

Em meados do século XIX, descobriu-se que a ovulação ocorre sem o coito. A partir daí surgem duas concepções: a primeira, a figura da mulher frígida; a segunda é que essas características biológicas seriam a confirmação da vocação materna. Nunes (1998) enfatiza que, além disso, a mulher foi marcada pela relação de subserviência para com o marido, já que acreditavam existir nela um desejo inato de submissão e maior capacidade de sacrifício: o casamento e a maternidade.

As mais diversas civilizações parecem temer a sexualidade e, por isso, constroem regras para reprimi-la. No Ocidente, o cristianismo estigmatizou a sexualidade humana como pecadora, aceitando apenas as leis da natureza, ou seja, a procriação. Já em algumas civilizações do Oriente, especificamente na Índia, a religiosidade e o erotismo estão presentes nos templos ornamentados com esculturas em posições sexuais. No entanto, isso não significa que não haja marcas da repressão sexual em algumas culturas do Oriente. Por mais que o *Kama Sutra* seja o manual sobre a arte hindu do amor, nele também há rígidas proibições, sobretudo no que se refere à mulher,

a qual deve se manter submissa ao seu senhor, ser boa esposa, amar o marido e evitar a convivência com mulheres de má conduta. De acordo com Lúcia Castello Branco,

é somente com a exaustão do corpo, através do trabalho, que a energia sexual é desviada e os perigos de Eros são controlados. Fragmentado e reprimido, o corpo do trabalhador funcionará como peça de uma grande engrenagem, cujos mecanismos ele mesmo desconhece (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 48).

Não somente a religião e as práticas sociais determinam as formas de repressão. Michel Foucault (2001) chama a atenção para uma outra forma de repressão tão moralizante quanto a igreja: a ciência sexual. A ideologia científica apenas reforçou a ideologia cristã no século XIX, no Ocidente.

Nunca se falou tanto em aberrações sexuais, em amores “contra a natureza”, em maníacos, perversos e doentes de todo tipo como na segunda metade do século XIX. Interessava à ciência da época analisar esses fenômenos marginais exatamente para mantê-los à margem, para melhor conservar a integridade e a saúde dos indivíduos “normais” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 49).

É claro que nessa época todas as opções sexuais que não tivessem como finalidade a procriação eram consideradas perversões, assim como o sadismo, o masoquismo e a loucura, que eram tidos como anomalias causadas pelo excesso de masturbação ou longos períodos de abstinência forçada. Até porque o sexo só era aceito como meio para reprodução da espécie. Essas ideias científicas foram lançadas para além da biologia e da medicina, invadindo o discurso literário. Temos como exemplo do estilo da época o Naturalismo, quando era comum personagens dotados das anomalias do século XIX: a histeria, o alcoolismo, a prostituição, a homossexualidade. Nesse mesmo contexto, surgiu o romance experimental, realizando “verdadeiros diagnósticos da sociedade da época” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 51). Através da dissecação dos corpos doentes do naturalismo, mantinha-se a ordem social, afastando os comportamentos indesejáveis, lançando mão do caráter estético da literatura.

Castello Branco conceitua o século XIX como o período da sexualidade encarcerada, muda e hipócrita, apesar da exibição de corpos nus, permitida apenas para “defender a normalidade e a ordem” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 53). O tempo passou e com as mudanças políticas, sociais e culturais chegadas após a República, “as

mulheres começaram a abandonar a couraça que as tinha simbolicamente protegido do desejo masculino” (DEL PRIORE, 2011, p. 105). As mulheres começaram a dançar, a praticar esportes e tiveram uma aliada importante: *a lingerie*. O século XX também quebrou o tabu da menstruação, antes vista como doença, agora era algo ocasional, ligado à reprodução. Com esses dois fatores importantes, o corpo passou a ser não só objeto de desejo, mas também estético e digno de contemplação.

Nos anos 60 e 70 eclodiu a tão sonhada revolução sexual. Essa liberação trouxe consigo o direito ao prazer, a democratização da beleza, a pílula anticoncepcional, a batida da música *rock and roll*, o movimento *hippie* e os cabelos compridos. Outras evoluções e concepções foram aparecendo com o passar dos anos. Algumas bem aceitas; outras, nem tanto. A sociedade evoluía. Casamento sem amor já não era válido, as mulheres tiveram acesso ao trabalho assalariado.

Michel Foucault destaca um discurso bastante difundido da repressão sexual, suposto modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade na sociedade ocidental, repressão que só poderia ser transposta por transgressão das leis, suspensão das interdições, irrupção da palavra, restituição do prazer ao real e toda uma nova economia dos mecanismos de poder. De acordo com tal discurso, a origem da Idade da Repressão se coloca no século XVII, coincidindo com o início da ordem capitalista e fazendo parte, dessa forma, da ordem burguesa. A explicação disso seria que o sexo foi e é reprimido para que a força de trabalho não se dissipe nos prazeres, reduzindo-o a um mínimo para reprodução. Acompanhando a suposta repressão moderna está a ênfase em um discurso destinado a dizer a verdade sobre o sexo e, dessa forma, subverter a lei que o rege. A originalidade do pensamento de Foucault no que diz respeito à sexualidade pode ser evidenciada a partir de uma de suas constatações fundamentais de que, ao longo da história do homem ocidental, o discurso sobre o sexo não esteve estritamente vinculado ao segredo, ao silêncio e, nem ao menos à repressão.

A sexualidade vista sob a ótica foucaultiana ultrapassa os moldes da hipótese repressiva, que se caracteriza por investigar por qual determinante ou causa somos reprimidos sexualmente. É necessário esclarecer e ressaltar que, apesar de Foucault refutar a ideia de uma repressão, que fundamenta e permeia a sexualidade, este autor, acredita, sim, numa depuração dos discursos quando a questão é a nossa sexualidade. Ou seja, segundo Foucault, quando se percorre e analisa a história da sexualidade, o que

se pode perceber é que o discurso que a envolve, num primeiro momento, não foi reprimido, mas provavelmente sofreu uma aparente remoção ao nível social para que do sexo se fale somente em determinadas circunstâncias e para determinados ouvintes. O que se enuncia sobre sexualidade, a partir de então, passa pelo crivo da família, da escola e da ciência, e uma série de normas e regras são instauradas, a fim de que o sexo seja encerrado da circulação social. Porém, todo esse cerceamento em torno do sexo não passa de um mecanismo aparente, pois ao nível dos discursos o sexo é constantemente incitado. Isso significa que há cerca de três séculos, como nos aponta o filósofo, somos incitados a falar das nossas práticas sexuais e dos nossos desejos mais íntimos, ao invés de calá-los.

Houve, de fato, uma mudança importante a respeito da sexualidade. Mas, diante desse panorama, vimos como a mulher teve seu corpo e seu desejo sob controle da repressão, ditada ora pela Igreja, ora pela própria sociedade. Por outro lado, o controle disciplinar e repressivo despertou o desejo de tornar a sexualidade mais livre. O que era considerado perversão se transformou em ciência: a sexologia. O sexo, antes reprimido e normatizado, transformou-se em instrumento de igualdade; mesmo em contextos repressores, o erotismo consegue se expressar, burlando a moral vigente.

2.1 Mulher, gênero e corpo

Por volta do século XX, as reflexões centradas na mulher tornaram-se objeto de estudo em diversos campos de pesquisa e uma das principais questões relacionadas à teoria feminista é acerca das relações de gênero. A partir dessas relações tem-se: homem e mulher que, por pertencerem a uma dessas categorias acabam por excluir a possibilidade de pertencer a outra, obedecendo, portanto, a rígidos limites, como classe, tempo, raça, cultura, idade, todos sob dominação do homem, um dos aspectos inter-relacionados do gênero.

O gênero é situado como o tema central da teoria feminista. A crítica revela que o gênero não pode mais ser tratado como fato simples e natural, já que “a assunção de que as relações de gênero são naturais, [...] surgiu de duas circunstâncias coincidentes: a

não examinada identificação e confusão de diferenças sexuais com as relações de gênero e a ausência de movimentos feministas ativos” (FLEX, 1992, p. 226).

A crítica feminista assumiu um caráter desconstrutivo que desestabilizou definições únicas relacionadas à biologia, sexo, gênero e natureza. Com isso, os conceitos do homem, masculino, mulher e feminino passaram a ser desconstruídos e ao mesmo tempo questionados. É importante considerar que tais questionamentos vão além do “gênero”, chegando a diversas fundamentações e desigualdades. A noção de mulher precisou ser ampliada, a partir do momento que passou a ser utilizada como pressuposto teórico. Tal ampliação se deu ao pensar essa categoria como gênero, o que representou uma teoria que revolucionou a percepção e a compreensão quanto à relação entre homens e mulheres na sociedade, repercutindo em diversas áreas do pensamento.

Luciana Borges (2013) chama a atenção para os estudos feministas, nos quais há controvérsias que surgem com o desejo de romper com o estabelecido e reinventar os comportamentos sexuais e de gênero, uma vez que refletem diretamente na organização social ao fundar hierarquias entre os sexos. A partir do século XX, o feminismo ajuda a deslocar e a ampliar o questionamento da ideia de sujeito *uno* para problematizar a ideia de sujeito-mulher e a composição desse sujeito na produção de um discurso referente à diferença sexual como traço identitário primordial. Ao mesmo tempo, pensar a identidade de gênero por meio de uma desconstrução é, na verdade, um esforço de descentralizar essa categoria e problematizar termos como mulher, homem, lésbica, gay. Sendo assim, considera-se que nenhuma identidade é fixa, tendo em vista que a identidade de gênero se constrói através das formulações discursivas constituintes da coletividade humana.

Existe uma relação de poder entre tais categorias, fundamental para compreensão do gênero, uma vez que fragilidade/força, ação/passividade, quando associados ao masculino/feminino, designam posições para homens e mulheres “em esferas de exercício de poder nítidas ou mascaradas simbolicamente” (BORGES, 2013, p. 56).

Certas formulações foram generalizadas e, posteriormente questionadas, para defender a posição das mulheres. Uma delas foi afirmar existir um patriarcado universal, responsável por colocar todas as mulheres numa posição de subordinação. Judith Butler (2015) aponta um complicador quanto a isso: o termo mulher como

englobador de um conjunto de indivíduos com características comuns levaria à ideia de um grupo homogêneo. No entanto, essa suposta homogeneidade pode ser contestada se considerarmos os diversos contextos culturais. O problema ao utilizar o termo mulher de forma universal acaba por considerar o pressuposto de que o indivíduo é mulher por ter nascido com a genitália feminina. Sendo assim, o corpo passa a ser posicionado como algo pré-discursivo, isolado culturalmente, apenas como dado biológico. Mas essa formulação foi desconstruída pelas feministas dos segundo e terceiro momentos.

A categoria sexo se mantém como índice de diferença apenas no sentido de que o sexo do indivíduo provê o lugar onde o gênero seria construído. Esta foi a primeira formulação do gênero como “construção cultural do sexo”, a qual se tornou palavra de ordem nas teorias feministas dos anos 70 e que, posteriormente, foi questionada e desconstruída a partir dos anos 80 e 90. Butler argumenta que o corpo é o lugar onde se constroem os discursos e práticas, não sendo apenas um depósito do sexo e do gênero.

A autora aponta o feminismo, o patriarcado e a psicanálise como narrativas fundacionais, as quais devem ser desconstruídas. Sendo assim, em *Problemas de gênero*, Butler levanta a questão de problemas de gênero capazes de entender a complexidade das relações. É necessário pensar na teoria de gênero além da noção de mulheres como sujeitos femininos. A estudiosa defende a categoria mulher, no sentido de que esta não deve ser entendida como permanente ou estável, mas sim como um efeito discursivo. Nesse caso, a categoria mulher como sujeito só ganha coerência e estabilidade num contexto, o qual Butler chama de “matriz heterossexual”. Isso porque nas primeiras formulações de gênero como inscrição cultural do sexo fez com que um gênero correspondesse a um sexo; dessa forma, a relação se dava de modo que o corpo biologicamente sexuado seria o destino de um gênero, ou seja, uma forma unívoca. Butler minou essa relação dita como direta, a partir do momento em que afirmou:

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição da cultura de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo está para natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual a “natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, [...] (BUTLER, 2015, p. 27).

Quando iniciou o questionamento a respeito do dualismo entre corpo e mente, consequentemente, corpo biológico e natureza em oposição à ideia de construção cultural, a diferença entre sexo e gênero tornou-se bastante difundida, uma vez que ao quebrar o binômio natureza/cultura, o corpo não poderia ser algo fora da cultura, muito menos o sexo como algo exclusivo do biológico.

Além de problematizar as principais teorias sobre o sujeito feminino nos âmbitos filosófico, psicanalítica, sociológico, literário e as teorias feministas que tentam definir o sujeito feminino como essencialista, Butler (2015) realiza uma discussão em que concebe sexo, gênero e desejo a partir das relações de poder, até chegar ao conceito de gênero enquanto *performance*, desconstruindo a noção essencialista de que existiria uma característica própria a determinado gênero.

Não se pode negar que o conceito de gênero ganhou força com os movimentos feministas, tendo como instrumentos de análise os papéis sociais construídos entre homens e mulheres, a partir das relações de poder. Dialogando com Simone de Beauvoir (2009), pensadora sempre atual, dentro dessa relação de gênero há uma estruturação hierárquica de dominação social, na qual o homem é o *Sujeito* e a mulher o *Outro*. Em *O segundo sexo* (1949), Beauvoir, além de problematizar a mulher na sociedade e a relação entre os sexos, aborda a opressão feminina, questionamentos fundamentais para refletir sobre uma abordagem importante para este estudo.

Simone de Beauvoir influenciou fortemente o pensamento feminista, a partir do século XX, ao assumir um posicionamento existencialista para o estudo do sujeito feminino, envolvendo um sistema de valores no qual destaca-se um importante argumento citado no livro: “não se nasce mulher, mas torna-se mulher.” Conforme Butler (1987), essa reflexão de Beauvoir permite afirmar que o gênero possui um caráter duplo, pois além de ser uma questão de escolha é também uma construção cultural, uma vez que o “gênero é desalojado do sexo; a interpretação dos atributos sexuais é distinguida da facticidade ou simples existência desses atributos” (BUTLER, 1987, p. 139).

As concepções de Butler afirmam o indivíduo como um corpo que se torna gênero por meio de um processo incessante, de modo que o gênero passa a ser compreendido como “um estilo ativo de viver nosso corpo no mundo” (BUTLER, 1987, p. 142). Diante dessa reflexão, pode-se compreender que se tornar mulher ou se tornar

gênero é algo que perpassa por um processo cultural contínuo. A partir daí, não se pode considerar que o gênero seja exclusivamente determinado por aspectos naturais.

Outro questionamento importante apresentado por Beauvoir (2009) é acerca do significado de ser mulher, uma vez que resta ao sexo feminino a condição singular de diferenciar-se do homem, já que este é “o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 2009, p. 17). A pensadora reflete sobre o papel da mulher na sociedade e sobre a construção da “natureza inferior” da mulher como sendo um determinante de sua condição de segundo sexo. Para além disso, elucida a preocupação das feministas em mostrar as circunstâncias sócio-históricas determinantes da opressão feminina. Um dos pontos cruciais a respeito dos questionamentos e reflexões sobre gênero revela a hegemonia do masculino sobre o feminino, evidenciando a distribuição de poder desigual entre os sexos.

De acordo com Joel Birman (2001), a hierarquia e a relação de poder entre os sexos foi mantida conforme a concepção da *diferença sexual*. Ao homem foi atribuído o registro dos direitos e às mulheres os costumes. Segundo o autor, às mulheres estaria delegado o papel fundamental para realização do projeto de modernização social e, por sua natureza, a demanda sexual sem mesura colocaria a figura da mulher numa posição anticivilizatória e anti-social, conforme formulação de Freud. Entre a ordem e a desordem, estaria o desejo da mulher, polarizada entre a maternidade e o erotismo: “o prazer e o desejo seriam finalidades outras da sexualidade que poderiam desviá-la do reto caminho reprodutivo” (BIRMAN, 2001, p. 63). Conforme o autor, essa oposição radical formulada no século XIX, entre maternidade e desejo, foi a pedra de toque do cristianismo entre os registros da reprodução e do prazer, delimitando os limites entre o necessário e o pecado, que tornaria a figura da mulher diabólica.

Não há dúvida de que uma das principais bases sustentadoras das reivindicações do feminismo é a ideia de gênero. No entanto, essa noção vem sendo reformulada, desde os anos 60/70, e repensada pela teoria feminista. A questão de gênero em função do discurso e do sujeito contemporâneo tem, além das valiosas contribuições de Judith Butler, as de Teresa de Lauretis, a qual discute algumas ênfases dadas pela teoria feminista, principalmente aquelas fundamentadas na diferença sexual, que acabou se tornando uma limitação, como se fosse uma deficiência do pensamento (LAURETIS,

1994, p. 206). A autora defende que a sexualidade feminina deve ser pensada de maneira autônoma, sendo a identidade sexual da mulher desvinculada da masculina.

Lauretis (1994) afirma que a mulher, enquanto sujeito, é contraditória, sendo, por um lado, objeto e a própria representação e, por outro, sujeito histórico das relações sociais. Butler defende a ideia de sujeito enquanto um construto performativo, ou seja, entende a mulher como um termo em processo, sem origem ou fim, aberto a intervenções e ressignificações e, portanto, construindo uma prática discursiva. Em síntese, o gênero é um construto discursivo, algo produzido, e não uma realidade natural. Sendo assim, a distinção sexo/gênero supõe uma descontinuidade entre corpos sexuados, determinando que a categoria homem não se aplica exclusivamente ao corpo e aos conceitos do masculino, assim como a mulher também não se refere apenas ao corpo feminino e aos conceitos determinados por uma sociedade patriarcal.

Os movimentos feministas fizeram nascer uma mulher que não se opõe ao silêncio imposto pela autoridade do homem e pela repressão da sexualidade, promovida por uma política patriarcal. Por muito tempo, o discurso da mulher foi desprezado e submisso ao discurso masculino. Foucault (2001) aponta procedimentos de exclusão, por meio dos quais a sociedade controla o discurso, entre os quais o teórico destacou um princípio dito como a “vontade de verdade”, o qual exerce poder e é definido como sendo um discurso forte, valorizado e respeitado, ao qual o indivíduo se submete. Sendo assim, a ordem do discurso impede novas possibilidades de dizer coisas diferentes dos discursos controladores.

Ao questionar os termos identidade, gênero e identidade sexual os estudos feministas deslocaram o olhar do discurso hegemônico patriarcal para a situação da mulher, a qual ocupa uma posição hierarquicamente inferior ao homem, segundo a escala de valores estabelecidos durante séculos. Quanto a isso, é impossível não pensar que a autonomia do sujeito feminino e o reconhecimento de sua identidade sexual estão diretamente ligados à subjetividade e à liberdade do corpo. Por isso o dualismo em relação ao corpo, quase sempre, representou um problema para a teoria feminista, já que por muito tempo o corpo feminino foi associado ao desregramento e à irracionalidade. A redução da mulher ao corpo, sendo este sua marca no mundo, fez com que Beauvoir pensasse no corpo como uma barreira a ser vencida pelas mulheres na trajetória rumo à autonomia. Com isso, a anulação do corpo seria o início da emancipação.

De acordo com Elódia Xavier, “levando em conta a época em que a autora viveu, faz sentido o conceito de corpo feminino como obstáculo a ser superado para se chegar à igualdade” (XAVIER, 2007, p. 21). No entanto, não é anulando o corpo que se irá percebê-lo como parte da experiência do ser e de ser (BORGES, 2013, p. 169). A compreensão do corpo de forma não essencial é fundamental para a desconstrução do entendimento do corpo feminino como sendo seu principal atributo identitário. No caso da mulher, sexualmente construída como objeto do desejo masculino, sua performance deveria manifestar submissão e dependência afetiva, econômica e física. Grande parte da hierarquia entre feminino e masculino nasce da pressuposição de que o corpo da mulher está mais suscetível às determinações da natureza e, por isso, mais ligado aos aspectos irracionais; daí a mente ser associada ao masculino e o corpo associado às mulheres, estas relegadas à corporificação dos indivíduos.

De acordo com Luciana Borges, o pensamento misógino associa a mente ao masculino e o corpo às mulheres, que ficam relegadas à corporificação dos indivíduos, enquanto aos homens fica atribuída a construção das mentalidades. A ginecologia da Antiguidade também foi responsável por reduzir a mulher ao seu corpo, quando afirmou que o corpo feminino seria uma variação imperfeita do masculino. Sendo assim, essa linha de raciocínio colocou a mulher em uma posição social secundária; “como violência simbólica circulante na sociedade, a primazia do masculino sobre o feminino é decorrente de uma associação direta entre diferença anatômica e diferença social, hierarquia entre homens e mulheres” (BORGES, 2013, p. 67).

Em linhas gerais, Claudia Maia (2011) resume muito bem as questões aqui expostas. O primeiro uso do gênero se opõe ao sexo, uma vez que o primeiro é socialmente construído, enquanto o segundo é biologicamente dado. Sendo assim, essas duas ideias são entendidas de maneira distinta uma da outra, já que o gênero compreende o comportamento e o sexo, a natureza, “como se o corpo também não fosse construído socialmente” (MAIA, 2011, p. 42). Ainda conforme a autora, o segundo uso do gênero entende qualquer construção social referente às diferenças entre masculino e feminino, incluindo corpo feminino e corpo masculino, ou seja, o sexo deixa de ser independente do gênero.

Beauvoir sugeriu o corpo como uma barreira a ser ultrapassada pela mulher durante a busca pela autonomia; dessa forma, rejeitou a redução da mulher ao corpo,

apontando o caminho para a emancipação. Xavier (2007) leva em consideração a época em que Beauvoir formulou esse conceito dado ao corpo, visto como um obstáculo a ser superado em busca da igualdade. No entanto, a anulação do corpo ou a associação a um obstáculo não coloca o problema e os modos de entendê-lo na atual teoria feminista.

Elizabeth Grosz (2000) pensa a questão da corporeidade de modo distinto ao que Beauvoir afirmou na época. A autora propõe uma subjetividade corporificada. O corpo passa a ser parte de uma experiência do ser e de ser; um lugar de demarcações culturais e sociais e de experiência subjetiva. Tendo em vista que o corpo da mulher foi marcado, ora por ser considerado a imperfeição do masculino, ora pelas determinações biológicas, essa experiência subjetiva pode se dar de forma traumática.

O entendimento do corpo como forma não essencial se torna importante, uma vez que contribui para a desconstrução de que é o principal atributo identitário da mulher. Isso significa que novas formas de pensar e perceber o corpo ajuda a desfazer a própria percepção da mulher em relação a si. No contexto das discussões aqui apresentadas, equivale pensarmos no gênero a partir do movimento para dentro e para fora do corpo, o qual sugere como sendo uma permutação, *eu tenho um corpo para eu sou um corpo* (BORGES, 2013, p. 171). Um corpo que ousa e transgride.

2.2 Pornográfico ou erótico: limites e deslimites

Diante da proposta de analisar uma narrativa, cuja sexo se faz extremamente presente nas memórias da narradora-personagem, a discussão sobre pornografia e erotismo instiga desvelar os limites entre esses dois movimentos, principalmente quando pensamos em transgressão, uma vez que a literatura é apontada por Georges Bataille (2014) como transgressora pela sua própria natureza.

Constantemente a pornografia é contraposta ao erotismo. Enquanto há a valorização do erotismo, há a condenação da pornografia; sendo assim, o primeiro demonstra certa superioridade, enquanto a segunda “se situa como um discurso de verdade que se recusa hipocritamente a ‘tapar o sol com a peneira’” (MAINGUENEAU, 2010, p. 31). Segundo Dominique Maingueneau, a ambivalência do erotismo se dá da

seguinte maneira: ora como uma pornografia envergonhada, ora como aquilo em que a pornografia não consegue se transformar.

Há uma série de oposições quanto à distinção entre erotismo e pornografia; cada uma possuidora de seus critérios e qualidades específicas. Em *O olhar pornô*, Nuno Cesar Abreu (1996) não faz distinção entre um termo e outro, uma vez que ambos se referem à sexualidade, às interdições sociais e se expressam por meio da transgressão. Cada um do seu modo, ambos os movimentos são expressões do desejo, os quais triunfam sobre as proibições, de acordo com o autor.

Abreu (1996) ressalta que as tentativas de separar – erotismo e pornografia – são inúteis, pois ambos se projetam num círculo de ambiguidades e contradições. Portanto, se há de fato uma fronteira, um limite entre eles, é impreciso, pois não só depende da natureza, mas também da recepção de cada um. Apesar de inicialmente não fazer distinção entre os termos, Abreu acaba por diferenciar o erotismo como sendo algo que deixa a porta aberta para o sentimento amoroso; já a pornografia é possuidora da “capacidade de excitar os apetites sexuais de seus consumidores” (ABREU, 1996, p. 18). Na concepção do autor, a pornografia, além de ser obscena, é transgressiva por definição e exhibe aquilo que está oculto; um espaço proibido e interdito.

Quanto mais pornô é o pornô, menos erótico ele é, porque ele exclui os elementos constitutivos (a tensão entre o nu e o vestido, a sedução, a satisfação do desejo na contemplação, as preliminares do ato etc. (FOLSCHEID, p. 373 in Maingueneau, 2010, p. 32)

O erotismo é um modo de representação da sexualidade, dentro de certos limites. O que não é o caso da pornografia; esta não vela suas tendências sexuais agressivas. (MAINGUENEAU, 2010, p. 32). Maingueneau admite que a literatura mantém uma relação privilegiada com o erotismo que, com ela, joga com o deslocamento e o embelezamento para seduzir o leitor. O texto erótico é sempre tomado pela tentação do esteticismo, tentado a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras (MAINGUENEAU, 2010, p. 33).

Octávio Paz (1994) trouxe ao mundo da literatura uma das mais poéticas relações entre o erotismo e a poesia, declarando: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (1994, p. 12). A metáfora, então, seria a sexualidade transfigurada em

erotismo. E como assevera o estudioso, o sexo tem como sentido primeiro a procriação, mas o erotismo não, pois ele não alcança a funcionalidade procriadora, é sexo em ação e tem o fim em si mesmo.

De acordo com Alexandrian, “a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 08). O autor rejeita a diferença entre os termos ao afirmar “Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico” (1993, p. 08). Por outro lado, ao considerar o efeito de excitação como principal característica do texto pornográfico, José Paulo Paes (1990) argumenta que o texto erótico não tem a intenção de “proporcionar o mesmo tipo de satisfação que a experiência da carne” (PAES, 1990, p. 13). Sendo assim, podemos entender que a preocupação estética presente nos textos de cunho erótico gera um efeito oposto à excitação sexual, sendo esta uma diferença entre os dois movimentos. Paes não referencia Bataille, mas apresenta uma concepção muito semelhante no que diz respeito ao erotismo como experiência subjetiva.

Francesco Alberoni (1986) considera a pornografia eminentemente masculina e o erotismo feminino, partindo da noção de um erotismo diferente, entre o erotismo masculino e feminino, pois distingue-se do erotismo das mulheres. Para o autor, na pornografia masculina, as mulheres são imaginadas como seres sensuais, dotadas dos mesmos impulsos masculinos, por isso trata-se de uma “figura do imaginário masculino” (ALBERONI, 1986, p. 12). O erotismo também é entendido como “um processo dialético entre o contínuo e o descontínuo” (ALBERONI, 1986, p. 12).

O erotismo é uma ameaça ao poder, na medida em que se dirige à liberação. Estruturalmente, a sociedade está baseada na repressão, fruto do poder como dominação e, por isso o erotismo surge como liberdade subvertedora da ordem; daí entendermos erotismo e poder como forças antagônicas (FRANCONI, 1997, p. 71). O erótico nasce de impulsos sexuais, mas é capaz de ultrapassá-los, se revelando em meios onde há repressão à sexualidade; “onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa de resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus” (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 14).

Certamente, a diferença entre pornografia e erotismo é determinada por uma questão muito mais moral do que estética, tendo como ponto de partida a ideia de que

expor o ato sexual é “algo feio e sujo e, portanto, condenável” (BORGES, 2013, p. 133). A fronteira entre pornografia e erotismo obedece a uma hierarquia de valores, a qual determina entre grosseiro/refinado, baixo/alto, comercial/artístico. Lúcia Castello Branco (2004) sustenta essa diferença com base em um aspecto, o qual a autora considera veiculado à pornografia: o mercado consumidor, visando à comercialização e o lucro por meio dos materiais distribuídos em bancas de revistas e em filmes. Há outro ponto de distinção entre esses dois termos; seguindo a concepção do mito platônico⁷, “o erotismo é um fenômeno poderoso e subversivo exatamente porque caminha em direção à reunião dos seres”, enquanto a pornografia insiste no gozo parcial, superficial e solitário (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 26).

Ao recuperar as ideias de Eliane Robert de Moraes, Luciana Borges (2013) defende que a obra pornográfica recupera sua força transgressora quando se nega respeitar as normas estabelecidas. Obviamente a pornografia é uma ameaça à ordem social, através da simulação de atos sexuais. Ao afirmar a pornografia e o erotismo como formas de resgatar o sexo da reclusão, tendo em vista suas vastas vertentes, transgressoras e excessivas, normativas e canônicas, também podemos considerar que essas formulações, ou movimentos, acabam se acomodando em um lugar social e tolerado, provavelmente com certa distância da moral e dos bons costumes. Sob o confinamento da alcova, o erotismo é tolerado, desde que não ultrapasse a esfera a ele estabelecido; caso rompa a “zona de interdição”, surgem os problemas. Isso equivale dizer que, mostrável ou escondido, dito ou interdito, velado ou desvelado, os assuntos relacionados ao ato sexual estão sempre em uma tensão constante entre o limite e o deslimite entre erotismo e pornografia.

Não há, portanto, proibição que não possa ser transgredida: “Proibição e transgressão correspondem a dois movimentos contraditórios: a proibição rejeita, mas o fascínio introduz a transgressão” (BATAILLE, 2014, p. 60). No erotismo, há uma irresistível atração pelo proibido, diferente da atração animal. O desejo pelo proibido não recai sobre o objeto. É justamente a proibição que pesa sobre o objeto que o torna desejável.

⁷ N^o *Banquete*, de Platão, Aristófanes, um dos convidados, fala sobre o surgimento de Eros, a partir da bipartição dos seres andróginos que, ao desafiarem Zeus, foram bipartidos e mutilados. Daí nasceu Eros, como impulso de recompor a antiga natureza; a busca pela completude.

Para Herbert Marcuse (1981), a repressão é uma forma de a civilização manter os instintos sexuais sob controle: “[...] a organização social do instinto sexual *interdita* como *perversões* praticamente todas as manifestações que não servem ou preparam a função procriadora” (MARCUSE, 1981, p. 61). As perversões se constituem como transgressões à sexualidade considerada normal, já que se opõe à continuidade da função reprodutiva do ato sexual e, por consequência, à dominação paterna: “as perversões parecem rejeitar a escravidão total do ego do prazer pelo ego da realidade” (MARCUSE, 1981, p. 62). As perversões mantêm uma profunda afinidade com a fantasia que é designada pelo princípio de prazer.

Octávio Paz afirma que “o erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte” (PAZ, 1994, p. 18). Negar a função reprodutiva é transgredir a ordem repressiva, o que, na visão de Marcuse, dá uma finalidade útil à sexualidade. Assim, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesma. Marcuse coloca que as perversões “estabelecem relações libidinais que a sociedade tem de votar ao ostracismo, porque elas ameaçam inverter o processo de civilização que faz do organismo um instrumento de trabalho” (MARCUSE, 1981, p. 62). Segundo Bataille, a proibição importa à liberdade sexual, sendo geral e universal. O que é variável são os aspectos particulares que variam no tempo e no espaço; o erotismo, como atividade humana, é infração às regras de proibição.

2.3 Dispositivo da sexualidade e a confissão de CLB

O filósofo francês Michel Foucault (2001) analisou o lugar da sexualidade como campo de experiência e produção discursiva própria ao Ocidente Moderno. Foucault questionou o porquê de se falar tanto de sexo e como essa falação delimitou um campo de experiência atravessado por práticas e discursos diversos, associados à emergência de comportamentos e de novas relações do sujeito com seu corpo e com os outros. Segundo Foucault, a sexualidade, antes de ser condenada ao mutismo ou ao silêncio por uma suposta repressão, foi produzida por práticas sociais que, por sua vez, se sustentaram em uma formação discursiva da modernidade denominada *scientia sexualis*.

Nesse sentido, a existência de uma Ciência Sexual foi o contraponto necessário de práticas educativas, médicas, psicológicas, entre outras.

Foucault aborda a sexualidade como um efeito de relações de força materializadas em discursos e práticas sociais ou em formas de poder e saber. Poder, nesse sentido, seria um investimento espacial, discursivo, moral sobre os corpos, resultando na sua identificação como sujeito de suas ações, de seus pensamentos, de seus desejos e de suas verdades: “[...] o que há de essencial em todo poder é que seu ponto de aplicação é sempre, em última instância, o corpo” (FOUCAULT, 2001, p. 19).

CLB explorou a relação entre sexualidade e poder, por meio do corpo, em suas experiências sexuais, perceptíveis no modo como conduzia o jogo erótico com o tio Afonso, numa simetria entre dominadora e subordinado: “Ele não valia nada, de qualquer jeito, comia a mulher do irmão, minha mãe” (RIBEIRO, 1999, p. 82). As relações com o tio possibilitaram à protagonista dar vazão à sua energia sexual compulsiva, mas, ao mesmo tempo, certa “vingança” por saber que sua mãe mantinha um caso extraconjugal com ele: “Eu sei que achava meu pai a maior tesão e tinha ciúmes dele e raiva dela e talvez tenha sido por isso que eu tenha feito aquilo com meu tio Afonso e de certa forma tenha me vingado de tio Afonso, ou dela com meu tio, uma confusão [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 75).

O corpo, suas sensações, prazeres, anatomia, disposições, tudo foi devidamente colocado em análise pelas instâncias discursivas e de poder, entre elas a igreja, as instituições disciplinares, a ciência e a medicina. Instâncias que teriam como invariante a regra fundamental de posicionar os indivíduos em um esquema confessional, no qual o que era dito poderia ser usado contra ou favor dele, pois o que ele dizia tinha um estatuto de verdade sobre si.

Assim, Foucault caracterizou a sexualidade como uma experiência discursiva, como algo que, para se tornar real e ser reconhecido, teria que passar pelo crivo da palavra. “Coloca-se um imperativo: não somente confessar os atos contrários à lei, mas procurar fazer de seu desejo, de todo o seu desejo, um discurso” (FOUCAULT, 2001, p. 27). CLB relata suas experiências sexuais em tom confessional, expondo ao leitor suas práticas incomuns e exploradas de todas as formas: “de modo geral era um barato brincar com a hipocrisia e driblá-la criativamente” (RIBEIRO, 1999, p. 33).

Não há discursos sem dispositivos de poder, sem práticas sociais que materializam relações de poder, na qual um corpo é posto em um determinado lugar, é tornado objeto de investimento de poderes. Dispositivo é o que opera na articulação entre poder e saber, entre as esferas da práxis e do discurso. Representa uma ampliação da arqueologia foucaultiana, visto que o dispositivo não só produz objetos, mas também estabelece domínios de intervenção. Com a concepção de *dispositivo da sexualidade*, os prazeres e as sensações corporais se tornaram objetos das técnicas de poder disciplinar e biopolítico.

Na genealogia da sexualidade, esse lugar é um lugar confessional, no qual os indivíduos são identificados como portadores de uma verdade relativa ao seu sexo. “A confissão foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo” (FOUCAULT, 2001, p. 72). A confissão seria a técnica, o esquema no qual o poder investe nos corpos para extrair deles o conhecimento necessário. Portanto, não se confessa uma verdade acerca de si se o sujeito não for disposto em determinada posição de reconhecimento de si. A produção de um saber está relacionada à disposição dos corpos.

Sobre a veracidade de sua confissão, em um momento de seu depoimento, CLB instaura a dúvida quanto àquilo que está sendo dito:

Minto, dizia eu. Minto quanto a Marina, minha aeromoça, que faço parecer a melhor transa de minha vida depois de Rodolfo, mas não é nada disso, não existe essa transa. Não existe a foda, só existem fodas. Minto, mente-se, eu minto, tu mentes, ele mente, nós mentimos, vós mentis, eles mentem. Sempre tive problemas com a mentira, mas também sou mentirosa, não há como escapar, *all the world* etc. Quantas mentiras, embora a maior parte, felizmente, apenas interpretativa, já não contei aqui e vou continuar a contar? Vão à merda, vocês todos mentirosos, mentirosos, a esmagadora maioria hipócrita e santarrona (RIBEIRO, 1999, p. 143-144).

Retornando às concepções de Foucault, não haveria sexualidade sem relação entre poder e saber, entre prática social e prática discursiva. Nesse sentido, a psicanálise teria como condição de possibilidade essa vontade de saber, que toma o sexual como objeto de conhecimento e intervenção, por isso se insere no campo da *scientia sexualis*, ao mesmo tempo em que é considerada como um dispositivo de poder e saber. Instrumento e efeito do dispositivo de sexualidade, a psicanálise só se tornou possível

devido a tal forma de experiência do sexual ligada a um saber de si para além do encontro entre corpos na relação sexual.

O estudioso estabelece algumas categorias de contextualização histórica da sexualidade, como as de dispositivo de sexualidade e de aliança, técnica da confissão, biopolítica, ciência sexual e sujeito. Pode-se depreender que existem duas matrizes principais e interdependentes que ajudam na produção do sujeito moderno: a confissão e a sexualidade. Entre confissão e sexualidade, há a produção de discursos sobre o sexo, que busca a verdade do sujeito, um saber sobre ele que, segundo Foucault, serve a estratégias de poder. Por essa imbricação entre poder, discursos, estratégias e saber, é que se fala em *técnica da confissão* e *dispositivo de sexualidade*.

Segundo Foucault, a partir do século XVI, com a pastoral cristã e a prática da confissão, a colocação do sexo em discurso passou a sofrer uma incitação ao invés de uma restrição. Inicialmente, tratava-se na confissão de descrever o ato sexual em si, o que oscilava entre práticas lícitas e ilícitas. A partir da Contra-Reforma, a confissão não só passou a ser mais frequente como progressivamente foi mudando sua temática, passando a impor regras meticulosas de exame de si mesmo e a atribuir maior importância a pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, devendo tudo isso ser examinado em detalhe (FOUCAULT, 2001). O sexo devia ser investigado até suas mínimas ramificações; tudo devia ser dito. Houve um deslocamento da descrição da experiência para a inquietação do desejo, as reverberações na alma, ou seja, da relação com o outro para a relação consigo mesmo.

Em seu depoimento, CLB afirma: “Eu já falei muito com Deus aqui, fica difícil dizer que alguém acredita tanto em Deus e fala tanto em sacanagem” (RIBEIRO, 1999, p. 161). Podemos inferir que “falar com Deus” seria sua confissão declarada. De acordo com Foucault, o sujeito não só é decifrado na confissão, como também se constitui, já que a confissão é uma técnica de si, um modo pelo qual o sujeito se constitui ao realizar um exame de si, modificando-se nesse ato de contar suas intimidades a alguém. Não existiria, pois, um sujeito a priori que devesse ser decifrado, mas uma produção no próprio ato discursivo.

Foucault denominou *scientia sexualis* - em oposição a *ars erótica*⁸ grega - como sendo marcada pelo uso da confissão em moldes científicos, o que se torna visível através do imperativo clínico do fazer falar ao médico, substituto do padre. Não mais apenas a religião ocupava-se do sexo, como também a medicina, a psiquiatria, a pedagogia, a psicanálise numa tentativa de erigir um saber sobre o sexo e sobre o sujeito.

Michel Foucault aponta as adaptações do modelo da confissão ao contexto de uma ciência sexual: o imperativo clínico do fazer falar; o sexo como causa das doenças ou distúrbios; o princípio de um conteúdo sexual latente que se esconde ao próprio sujeito. Escapar à enunciação faz parte da essência do sexo, por isso que é preciso arrancá-lo através da confissão. A confissão não mais trata apenas do que o sujeito gostaria de esconder, mas do que se esconde a ele próprio, necessitando, pois, da figura do médico; a) o método da interpretação: o interlocutor está ali não mais para perdoar, mas para validar cientificamente aquela verdade através da interpretação. “Aquele que escuta [...] será o dono da verdade” (FOUCAULT, 2001, p. 76). O indivíduo é destituído do saber de si; b) a medicalização dos efeitos da confissão: coloca-se o conteúdo da confissão em termos não mais de pecado e culpa, mas de normal e patológico, o que dá margem a intervenções médicas.

Já no início do depoimento, CLB confessa ter uma doença que a qualquer momento pode matá-la: “A doença, esta doença que vai me matar, também contribui para meu atual estado de espírito” (RIBEIRO, 1999, p. 15). Assim, compreendemos que ao declarar sua sexualidade compulsiva a protagonista busca, a tempo, encontrar a cura através da verdade dita. Pois, segundo Foucault, a confissão é necessária para o diagnóstico e para o tratamento pela fala. A verdade cura quando dita a tempo e a quem é devido. Essas verdades buscadas pela confissão são sempre de ordem sexual.

A sexualidade é tema privilegiado por ser a porta de acesso à vida do corpo e à vida da espécie, constituindo-se como objeto e instrumento do biopoder. O filósofo aponta que, a partir do séc. XVIII, é possível distinguir quatro grupos estratégicos que desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo: *histerização*

⁸ Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, ele é sentido segundo sua qualidade, intensidade, é um modo de experienciar o sexo que tinha lugar nas sociedades da China, Índia, Roma, Japão e nações árabe-muçulmanas (FOUCAULT, 2001). Não se leva em consideração a utilidade do prazer, mas a ampliação de seus efeitos, trabalhando-o de fora para dentro. O mestre é aquele que transmite os segredos, que orienta.

do corpo da mulher - o corpo da mulher é saturado de sexualidade e dotado de uma predisposição a uma patologia: a histeria; *pedagogização do sexo da criança* - todas as crianças são suscetíveis a exercer atividades sexuais que, embora seja visto como algo natural, se forem indevidas, podem gerar perigos físicos e morais, coletivos e individuais; *psiquiatrização do prazer perverso* - sobre as anomalias do instinto sexual recaem a normalização e a patologização; e *socialização das condutas de procriação* - incitação ou freios à fecundidade dos casais, efeitos patogênicos atribuídos às práticas de controle de nascimentos com relação ao indivíduo e à espécie.

Foucault contrapõe o dispositivo de sexualidade ao *sistema de aliança*, que lhe era anterior, o que não significa que tenha desaparecido com o advento da sexualidade. A aliança caracteriza-se pelo matrimônio, fixação e desenvolvimento dos parentescos, transmissão dos nomes e bens. Esse dispositivo, marcado pela constrição, foi perdendo importância à medida que foi se tornando insuficiente para dar conta das estruturas econômicas e políticas, permitindo a emergência do dispositivo de sexualidade.

Enquanto o de aliança define-se em termos das práticas lícitas e ilícitas, o de sexualidade utiliza técnicas móveis e polimorfos. O primeiro tem por objetivo reproduzir a trama das relações e manter a lei que as rege; o segundo tenta estender permanentemente seus domínios e formas de controle. Por isso, a reprodução é alvo do poder na aliança, enquanto o dispositivo de sexualidade está preocupado em inventar, proliferar, entrar nos corpos de forma cada vez mais detalhada, através do sexo, do desejo, do prazer (FOUCAULT, 2001).

Em relação à superposição entre o sistema de aliança e dispositivo de sexualidade, Foucault argumenta que se deu a partir da prática da penitência, do exame de consciência, operando modificações como o tema das confissões, que passou do sexo, como suporte das relações (ilícito/lícito), para a problemática da carne, do corpo, das sensações. A sexualidade começava a nascer de uma técnica de poder originária da aliança. De acordo com Foucault, a família também realiza uma permuta entre os dois dispositivos: transporta a dimensão do jurídico para a sexualidade e a sexualidade para o regime de aliança. Essas manobras permitem entender o porquê de a família do século XVIII ser sede obrigatória de afetos e a origem da eclosão da sexualidade. O incesto era lei essencial na família de aliança, mas na família recente, ele tem outro papel: é

continuamente interdito (herança da aliança) e solicitado como foco de sexualidade (família da sexualidade).

Enquanto Foucault afirma que o dispositivo de sexualidade produz efeitos “nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais” (FOUCAULT, 2001, p. 139), Ernani Chaves (1988) diz que Freud destacaria a dimensão simbólica do corpo, o corpo fantasiado, que está na esfera do psíquico, do inconsciente (MEZAN *apud* CHAVES, 1988). É um corpo dotado de intensidades, onde circulam afetos. A pulsão sexual, inclusive, vai de encontro, muitas vezes, ao que seria bom para o organismo, pervertendo sua função orgânica vital.

O erotismo seria, portanto, a marca da resistência de Freud à racionalização e qualificação do corpo para fins produtivos e melhoria da espécie, característicos do registro do biopoder e da biopolítica na genealogia em que o dispositivo de sexualidade se insere. O movimento desejanste, que nos leva a ligar-se ao outro, é priorizado pela psicanálise, sendo o sofrimento a marca de que esse movimento emperrou. Levar isto em conta significa se contrapor ao movimento que tende a ver o corpo cada vez mais num plano orgânico e concreto, um corpo solitário.

Foucault interroga a sociedade que fala prolixamente de seu próprio silêncio e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar. O filósofo busca, dessa forma, determinar o regime de saber-poder-prazer que sustenta entre nós o discurso da sexualidade humana. Para ele, todos os elementos negativos da interdição do sexo - proibições, censuras - são somente algumas peças entre outras que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder.

Ainda hoje se mantém uma concepção de poder ligada ao direito, à lei e à soberania. O autor não adere a essa conceituação de poder em que é compreendido como externo, assume uma forma geral, homogênea e possui uma relação negativa com o sexo. Critica a concepção de que o poder somente coloca ao sexo regras de interdição e censura, acreditando na existência de uma verdadeira tecnologia do sexo, complexa e positiva. Para ele, o poder mascara uma parte importante de si mesmo - seu poder produtivo - para ser tolerado, aceito. Foucault compreende o poder como correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; forças que encontram apoio entre si formam cadeias ou contradições e se cristalizam nos aparelhos estatais e na formulação da lei. Essas forças induzem continuamente estados

de poder, sempre localizados e instáveis. Pode-se dizer que o poder é onipresente, pois se produz a cada instante em todas as relações entre um ponto e outro. Infere-se que sempre onde há poder, há resistência, mas esta nunca se encontra em posição de exterioridade, sendo o outro termo da relação de poder, representando o papel de adversário, na forma de pontos móveis e transitórios.

A partir desta conceituação de poder, Foucault questiona a hipótese repressiva e propõe uma análise positiva das formas de produção da sexualidade na história da sociedade ocidental, nos últimos séculos, e aborda diversos discursos e diferentes formas de articulação que marcaram essa história. Os discursos sobre o sexo são múltiplos, entrecruzados, sutilmente hierarquizados e estreitamente articulados em torno de um feixe de relações de poder. Outros focos que, a partir do século XVIII, suscitaram discursos sobre o sexo, principalmente ao intensificar a consciência de um perigo incessante, foram a medicina e a justiça penal. O sexo é exibido como o segredo que é indispensável desencavar sendo, dessa forma, sempre necessário recomeçar a falar desse tema, sendo próprio das sociedades modernas terem se dedicado a falar dele sempre.

Além da incitação ao discurso, ocorreu também a implantação perversa; a multiplicação de formas singulares de sexualidade, como o sexo das crianças, dos invertidos, o incesto, entre outras formas de sexualidade não-conjugal, não-heterossexual, não-monogâmicas. O poder provoca diversas formas de sexualidade, seguindo-as através de linhas de penetração infinitas, e as incluindo nos corpos dos indivíduos à guiza de modos de especificação. A partir dessas sexualidades periféricas, as relações do poder com o sexo e com o prazer se ramificam e multiplicam, penetrando nas condutas e possibilitando a majoração desse poder.

Em torno do sexo e a propósito dele foi construído um imenso aparelho para produzir a verdade, mesmo que para mascará-la em um último momento. Historicamente, existiram dois grandes procedimentos para produzir a verdade do sexo: a *ars erótica*, oriental, na qual a verdade é extraída do próprio prazer, e busca-se domínio absoluto do corpo e o gozo excepcional; e a *scientia sexualis*, ocidental, através da qual o procedimento da confissão foi inscrito num campo de observações cientificamente aceitáveis; o sexo foi dotado de um poder causal inesgotável e polimorfo e foi responsabilizado por perigos ilimitados que justificam a inquisição exaustiva a que é submetido. Em uma representação muito invertida de poder,

acreditamos que estamos exercendo nossa liberdade quando respondemos às diversas vozes que nos fazem dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido e que produz dessa forma a sujeição dos homens, isto é, sua constituição como sujeitos, nos dois sentidos da palavra.

O discurso sobre o sexo articula poder e saber em uma série de segmentos descontínuos, cuja função tática não é uniforme nem estável, existindo uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes, podendo haver deslocamentos e reutilizações de fórmulas idênticas para objetivos opostos. Em um jogo complexo, o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder.

Nas relações de poder, a sexualidade é um dos elementos dotados de maior instrumentalidade, utilizável no maior número de manobras e servindo de articulação às mais variadas estratégias, funcionando de acordo com técnicas móveis, polimorfas e conjunturais de poder. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico, em que se encadeiam, segundo estratégias de saber e poder, a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos e o reforço dos controles e das resistências.

Para entendermos o dispositivo da sexualidade atentaremos primeiro à definição que Foucault traz do termo *dispositivo* em *Microfísica do Poder*. O filósofo francês o define como um agrupamento heterogêneo que abarca desde discursos, sejam estes científicos, morais, filosóficos, religiosos, passando por organizações arquitetônicas, até decisões regulamentares, leis. Ou seja, do dito ao não dito há elementos do dispositivo. É por meio do dispositivo que há a possibilidade de estabelecer relações entre esses elementos constitutivos do mesmo. Torna-se relevante evidenciar o caráter de uso contextual do dispositivo, haja vista que em determinado período histórico houve como imperativo “responder a uma urgência”, isto é, destaca-se aí a função estratégica do dispositivo, evidenciando a manipulação, a manobra e a tática.

Ao usar o termo dispositivo acoplado ao uso de estratégias, evidencia-se a presença do poder. Este possibilitará um saber, o qual será suposto como autêntico. Ou seja, por meio do poder haverá a fabricação de saberes enquanto verdades; para isso, far-se-á uso de discursos. A partir dessa breve exposição pode-se observar que “o dispositivo [...] está sempre inscrito em um jogo de poder” (FOUCAULT, 2001, p. 139).

Antes da instalação do dispositivo de sexualidade no século XVIII, o que imperava era o dispositivo de aliança, que valoriza o matrimônio, as relações de parentesco e a transmissão de nomes e bens, estruturando-se em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido. Não se pode dizer que o dispositivo de sexualidade tenha substituído o dispositivo de aliança, mas que foi em torno deste que aquele se instalou e que hoje é o dispositivo de sexualidade que tende a sustentar o velho dispositivo de aliança. O dispositivo de sexualidade está ligado à economia através dos corpos, que são valorizados como objetos de saber e como elementos nas relações de poder, pois, ao penetrar neles, o poder controla as populações de modo cada vez mais global. A sexualidade torna-se então “um dispositivo de sujeição milenar”.

Michel Foucault mostra que a primeira personagem investida pelo dispositivo de sexualidade foi a mulher histérica, burguesa e ociosa, e que durante muito tempo as camadas populares escaparam ao dispositivo de sexualidade, mantendo-se submetidas ao dispositivo de aliança. O dispositivo de sexualidade foi elaborado para e pelas classes privilegiadas, que buscavam auto-afirmar-se através da verdade sobre seu sexo e do cuidado com seu corpo; difundindo-se, depois, pelo resto do corpo social, para controle de natalidade e moralização das classes populares, a partir de instrumentos diferentes, de outra política sexual.

Tal dispositivo irá se afirmar e ganhar força ao longo dos séculos XVII e XVIII com o desenvolvimento das relações de poder na sociedade ocidental. São dois os eixos em que se deu o desenvolvimento destas relações, o micro – individual – e o macro – social. No primeiro nível estão as relações que se estabelecem e agem sobre o corpo individual, sobre o organismo, sobre o corpo enquanto máquina. No segundo nível estão as estratégias dirigidas ao corpo social, à população, constituindo-se em uma *bio-política da população*. Ambos os eixos não se opõem, mas se entrelaçam e apoiam mutuamente. Está justamente nisso a relevância do dispositivo de sexualidade, pois segundo Foucault a articulação entre os eixos “não será feita no nível de um discurso especulativo, mas na forma de agenciamentos concretos que constituirão a grande tecnologia do poder no século XIX: o dispositivo de sexualidade será um deles, e dos mais importantes” (FOUCAULT, 2001, p. 153).

Contrariando a hipótese repressiva, o autor diz que o que está acontecendo hoje, ao invés de uma revolução do sexo, resultado de uma luta anti-repressiva, é apenas um

deslocamento e uma reversão tática no grande dispositivo da sexualidade. Ao pensarmos no termo dispositivo, aplicado à instância da sexualidade e, como sempre, ligado ao poder, obteremos, segundo nos orienta Foucault, a produção de um objeto: o sexo. O discurso que permeia a sexualidade se deu primeiramente no âmbito do corpo, nos órgãos, da sexualidade. Apenas posteriormente discursou-se sobre o sexo, mais especificamente depois do século XVIII. Segundo o autor, “a noção de “sexo” permitiu agrupar, de acordo com uma unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres e permitiu fazer funcionar esta unidade fictícia como princípio causal” (FOUCAULT, 2001, p. 168).

O conceito de dispositivo trazido por Foucault em sua obra, e trabalhado posteriormente por outros autores, pode ser compreendido como um emaranhado de linhas que atravessa o indivíduo e a sociedade. Ele comporta linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação e linhas de ruptura que se entrelaçam, se misturam, se modificam e modificam o dispositivo. Este não é estável; está em movimento, transformação. Para Deleuze, desta compreensão decorrem duas consequências importantes. A primeira delas é o repúdio ao universal. A verdade, o objeto, o real são constituídos no interior dos dispositivos e o conhecimento é localizado. A segunda consequência é o abandono da busca pelo eterno em função da busca pelo novo. Para o autor, o dispositivo se define pelo seu teor de novidade e criatividade e suas linhas dividem-se em de sedimentação e de atualização. Em qualquer dispositivo é possível notar duas dimensões distintas, mas interdependentes: aquilo que somos e aquilo que estamos nos tornando.

2.4 O jogo erótico da mulher fatal

A memória é o processo de reconstrução de informações que ocorrem no percurso da vida de cada indivíduo e são recuperadas quando é necessário. Por exemplo, quando queremos lembrar de algo que aconteceu no passado distante ou próximo, recorreremos à memória que nos leva a um movimento de idas ao passado e vindas ao presente, trazendo de volta um turbilhão de sensações e experiências vividas em

determinados períodos da vida para, através dela, repensarmos os nossos conceitos e práticas ante as várias faces da vida.

Em *A casa dos budas ditosos*, CLB é uma mulher de 68 anos, que narra suas memórias sexuais com homens, mulheres, velhos, escravos, familiares, sem poupar qualquer detalhe ou vocabulário chulo, de maneira saudosa: “eu cheguei a dizer que não tenho saudades de nada, mas tenho algumas. Muitas, até. É natural, não seria normal não tê-las” (RIBEIRO, 1999, p. 39); sem qualquer sentimento de culpa, limitações ou o peso do pecado: “não quero saber de limitações. Eu não pequei contra a luxúria. Quem peca é aquele que não faz o que foi criado para fazer” (RIBEIRO, 1999, p. 163).

O tom crítico no discurso da protagonista é recorrente. Ao falar do catolicismo e assumir sua criação dentro dos ditames religiosos, afirma: “Os católicos são politeístas [...] Além de tudo, não há nada de mais em ser politeísta, de certa forma é muito melhor do que ficar acreditando somente num Deus impossível de compreender” (RIBEIRO, 1999, p. 14-15).

Apesar de se declarar “uma feminista esclarecida-progressista” (RIBEIRO, 1999, p. 67), ao mesmo tempo a narradora confessa estar presa a determinados ditames: [...] ainda estou amarrada a uma porção de penduricalhos absurdos (RIBEIRO, 1999, p. 18); algo que se mostra cada vez mais visível durante suas revelações sexuais. CLB também se revela uma típica Narcisista - “Narcisa, não é verdade? *Oh well*” (RIBEIRO, 1999, p. 88), admirava-se durante horas em frente ao espelho, fala de sua beleza durante a juventude em tom de elogio – “Eu era linda de arrepiar, até hoje sou bonita, mas claro que não tenho o viço da juventude e sei que não tenho o mesmo olhar; [...] passava horas diante do espelho, às vezes nua, me admirando e ensaiando tudo, do riso ao andar” (RIBEIRO, 1999, p. 70); e não deixa de ressaltar sua capacidade de sedução de mulher fatal: “Meu cheiro, minhas curvas, minhas harmonias, meus trejeitos, eu sempre enlouqueci os homens que quis enlouquecer, decifro todos” (RIBEIRO, 1999, p. 70).

A tensão entre erotismo e pornografia n’*A casa dos budas ditosos* desconstrói a ideia de que a mulher não está autorizada para falar “obscenidades”, rompendo com o tabu da sexualidade. Por outro lado, apesar do esforço do autor em inserir a voz feminina dentro da narrativa, em muitos momentos a protagonista emite uma visão masculina, seguindo a lógica falocêntrica, mantendo-se atrelada ao seu discurso:

Usava-se camisa-de-vênus, mas os próprios homens tinham vergonha de comprar camisinha nas farmácias, para não falar que é um recurso insuportável e grande parte dos homens fica tão concentrada ao tentar enfiá-las, que acaba broxando. A ereção não foi planejada para acontecer quando se está concentrado num problema técnico. É uma operação esquisita e desajeitada (RIBEIRO, 1999, p. 52).

A narradora-personagem transita num círculo de transgressão. CLB, através de seus relatos de experiências sexuais, tenta convencer o leitor que superou os limites da tradição patriarcal, embora tenha sido criada por uma família a qual mantinha determinados valores, incluindo aí o religioso. Embora escreva as linhas de sua vida, de maneira independente, a perspectiva masculina domina o seu discurso: “Para mim, sem esperma derramado, não existe sexo com homem, a camisinha é uma castração fundíssima, é uma privação cruel para as mulheres” (RIBEIRO, 1999, p. 156).

CLB viveu a juventude de forma intensa, experimentando vivências num meio social de limitações impostas a elas. A narradora-personagem revela brevemente o cenário de valores da época de sua juventude:

Eles ficavam assim indignados porque sabiam que a gente dava para os americanos e não dava para eles. Quer dizer, a maior parte não dava propriamente, pela razão de sempre, a necessidade de permanecer tecnicamente virgem, mas dava, em última análise. [...] Era a honra da mulher, que horror. [...] viver numa sociedade em que a honra feminina é portada entre as pernas, que coisa mais besta, meu Deus do céu (RIBEIRO, 1999, p. 39-40).

Ao longo dos anos 70, os movimentos pela valorização das minorias, as questões que envolviam a mulher começaram a mudar. A sexualidade deixou de ser considerada algo misterioso, longe do entendimento da medicina e dos progressos técnicos e o anticoncepcional surgiu bem aceito por homens e mulheres, principalmente por ser confortável. A pílula significou uma reviravolta na sexualidade feminina, por permitir prazer à mulher, sem risco de gravidez, desconstruindo um processo cultural - casamento-sexo-reprodução - que se instaurou ao longo do tempo, marcando o início da liberdade sexual. Daí poder afirmar que a sexualidade assume a libertação e a violação das normas taxadas. Além disso, o orgasmo simultâneo passou a ser uma espécie de “medidor” para a qualidade das relações e reconhecendo-se, por fim, a capacidade da mulher de gozar assim como o homem.

Apesar de parecer romper com todos os limites e proibições, CLB deixa pistas de um discurso hegemônico, principalmente quanto à questão da virgindade ligada ao hímen, e revela um olhar romântico diante do desvirginamento:

E por que não deixei que ele me comesse na frente também? Bem, primeiro achei que não estava pronta ainda, embora me sentisse profundamente lesada em meus direitos elementares, por não poder dar tudo o que era meu e de mais ninguém. [...] Segundo, e mais relevante, é que eu tinha uma fantasia de meu desvirginamento, que eu acho que tirei da biblioteca de meu avô, um livro grossão sobre a vida sexual, que trazia fotografias de um homem e uma mulher, [...] ‘E então chega o momento tão ansioso. Sem pronunciar uma palavra, ele fecha a boca da donzela com um beijo decidido entre seus bigodes másculos, insinua seus quadris, delicada mas firmemente, entre as coxas dela e dirige a glândula inturgesciente para o hímen, [...] (RIBEIRO, 1999, p. 57-58).

Judith Butler afirma que “esta associação do corpo com o feminino funciona sobre relações mágicas de reciprocidade, mediante as quais o sexo feminino se restringe a seu corpo, e o corpo masculino, totalmente negado, paradoxalmente se converte em um instrumento incorpóreo de uma liberdade supostamente radical” (BUTLER, 1987, p. 143).

CLB não mede esforços ao engrandecer a imagem do irmão Rodolfo, por quem declara “Eu era louca por meu irmão, ensandecida, fanática, [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 93) e com quem teve relações sexuais. “Ele tinha uma inteligência acachapante, umas virilhas de cheiro inebriante, [...] ele era minha referência e meu parceiro básico, meu macho e minha fêmea, [...] o pau dele pulsava em minha boca antes de ele gozar, [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 93-94). A protagonista considera natural a relação incestuosa com o irmão:

mas sempre me indignou ter que esconder o que para mim é a coisa mais natural do mundo [...]. Incesto era normal no Egito antigo, Juno era irmã e mulher de Júpiter, todo mundo comia todo mundo, é natural, artificial é a noção de incesto como um mal em si, não tem nada de intrinsecamente mau no incesto, antes muito pelo contrário, é uma força da Natureza, é natural! (RIBEIRO, 1999, p. 100 - 101).

O Complexo de Édipo remete a essa manobra, por articular o desejo incestuoso dos filhos em relação aos pais e da sua interdição. Foucault (2001) aponta que a permanência dessa interdição ao incesto pode ser entendida como uma espécie de

defesa, não contra o desejo incestuoso, mas contra a extensão desse dispositivo de sexualidade, cujo inconveniente era o de ignorar as formas jurídicas da aliança. Assim, manter a interdição ao incesto tornaria o poder mais aceitável. Pela sua penetrabilidade e sua repercussão no exterior, a família é um dos elementos táticos mais preciosos para o dispositivo de sexualidade.

CLB sentia-se parte de Rodolfo, mantendo uma relação de completude: “Ele era minha referência e meu parceiro, meu macho e minha fêmea” (RIBEIRO, 1999, p. 94); e exaltação do irmão:

tinha um saco que dava imediata vontade de beijar e lambe e que me fazia gozar quando esfregava a cara nele, tinha um jeito de bater punheta para gozar na minha boca só na última hora que até agora me deixa endoidecida, tinha uma maneira de me penetrar por trás que eu nunca esqueço, oferecendo lindo seu pau ereto para que eu chupasse e molhasse e depois metendo tudo dentro de mim, [...] fazendo questão de puxar o pau para meter de novo devagar até o fundo e mordendo meu pescoço e me puxando pelos quadris e eu abrindo a bunda com as mãos para ele me meter ainda mais fundo, ele tinha tudo, tudo, tudo, ele me comeu de todas as formas que ele quis, e eu também comi ele, eu adoro meu irmão, [...] (RIBEIRO, 1999, p. 94).

No transcorrer do seu relato, a narradora-personagem mantém a presença constante de figuras masculinas nas suas referências, de forma a enaltecê-las. Insere nomes canonizados nas artes e na filosofia: Castro Alves, José de Alencar, Shakespeare, Voltaire, José Saramago, Henry Miller, Sartre, Euclides da Cunha, Goethe e Freud, a quem se refere da seguinte maneira: “além de mau-caráter, o gênio mais desperdiçado da História depois de Platão” (RIBEIRO, 1999, p. 142).

Há no depoimento de CLB uma supervalorização do órgão sexual masculino, o que é claramente notável desde o início e em diversos momentos da narrativa. O primeiro deles é quando CLB inicia falando da glândula de Príapo, depois da imagem de São Gonçalo. Vejamos o fragmento:

Em Roma antiga, houve um tempo em que as noivas acariciavam a glândula de Príapo, ou se sentava nela. Pelo que eu li, a glândula mais usada, a glândula mais pública, por assim dizer, devia ser uma verdadeira poltrona. Príapo foi substituído por São Gonçalo, no nosso politeísmo católico (RIBEIRO, 1999, p. 14).

A representação fálica era bem comum no mundo romano, egípcio, grego e etrusco antigo. Símbolos do falo podiam ser encontrados em jóias, paredes, sinos, máscaras e tigelas. Nessas culturas, o falo representava o pênis ereto, mas a simbologia destinada a essa figura nem sempre era unívoca. Porém, era mais comum encará-lo como símbolo de fertilidade e força apotropaica (união de bondade e crueldade – sua bondade trazia boa sorte e sua agressividade afastava o azar e o mau-olhado) (CAVICCHIOLI, 2008). Isto é, os antigos viam no falo um objeto poderoso, perpetuador da vida de todas as espécies do planeta e neutralizador das coisas ruins.

O deus Príapo era uma divindade fálica, porém, segundo Marina Cavicchioli (2008), outros deuses também assumiam essa particularidade, entre eles: Pan, Silvanos e Fuanos. As divindades fálicas estavam vinculadas à força da natureza e, nesse sentido, representavam duas dimensões: proteção e agressividade, associadas à fecundidade. Logo, tinham elementos de bondade e de crueldade, representando uma força apotropaica, sua bondade trazia boa sorte e sua agressividade afastava o azar e o mau-olhado.

No arraial junto à fazenda da ilha, segundo até meu avô contava, havia uma imagem de São Gonçalo com um falo de madeira descomunal, maior que o próprio corpo dele. O corpo era de barro, mas o falo era de madeira de lei e fixado pela base num eixo, de madeira que, quando se puxava uma cordinha por trás, ele subia e ficava ali riste (RIBEIRO, 1999, p. 16).

Quanto à representação do pênis ereto, os gregos chamavam de *falo*, *príapo* ou *príapis*, já os romanos denominavam *tutunus*, *mutinus* ou *fascinum*. O nome *Príapo*, na mitologia grega, refere-se ao deus da fertilidade. Ele era considerado o protetor do rebanho, dos produtos hortícolas, das uvas e das abelhas. Sua imagem é apresentada como um homem idoso, mostrando grandes órgãos genitais. Já *Fascinum* era o nome dado a um amuleto contra o mau-olhado, que podia ter forma de chifres ou olho. Contudo, o que tinha mais destaque era o formato fálico, visto que o falo estava associado à vida, à fecundidade e à sorte (BARROS, 2007). *Fascinum* é o radical primitivo da palavra fascinante. Talvez seja possível fazer certa analogia entre o falo e o objeto fascinante com o qual o sujeito se vê às voltas – ponto crucial da sexualidade e do desejo.

Antes, porém, de nos determos na história do mito de Príapo, propomos realizar alguns apontamentos sobre representações mitológicas. Segundo Ana Costa (2007), “a mitologia implica uma construção de representações que constitui uma imissão interno/externo, constituindo as forças da natureza também como projeções das pulsões, fazendo-as representarem nos mesmos elementos” (COSTA, 2007, p. 354). Ainda segundo a autora, o mito assume papel de fazer borda, na passagem interno-externo/corpo-Outro, recortando um lugar no qual o impossível pode de alguma maneira ser abordado. Nos deuses, encontramos o extravasamento das pulsões incontroláveis que, ao serem nomeadas, configura alguma espécie de limite. Esse limite do nome atesta uma incapacidade em representar o real, sempre retornando na repetição. Nesse sentido, identificamos no mito de Príapo o retorno incessante do sexual, expresso no confronto da fecundidade/virilidade *versus* a impotência. Retorna-se, assim, o real em jogo no sexual, indicando para o ponto de impossível, na medida em que o significante falo, ao limitar o gozo fálico, produz o fracasso da relação sexual.

Posto isso, voltemo-nos, agora, para a alegoria do mito de Príapo. O mito explica a deformidade do grande pênis de Príapo a partir de sua filiação. Por vezes, ele é apresentado como filho de Afrodite e Dionísio; em outras versões, é tido como filho de Afrodite e Zeus. Segundo essa última variante, após Afrodite nascer, Zeus se apaixona por ela e a possui em uma longa noite de amor. Dessa relação, Afrodite engravida. Hera, guardiã dos amores legítimos, tomada por ciúme de Afrodite e temendo que a estabilidade dos imortais ficasse em perigo diante de um deus que nascesse com a beleza da mãe e o poder do pai, deu um soco no ventre da rival. Como consequência desse ato, o menino nasceu com grande deformidade - um pênis desproporcional ao seu corpo. Receosa de que ela e seu filho fossem ridicularizados pelos outros deuses, Afrodite abandonou Príapo numa alta montanha. Este, entretanto, foi encontrado pelos pastores que o criaram - o que explica sua característica rústica.

Por outro lado, Junito Brandão (1991) afirma que, embora tivesse nascido com um membro viril enorme, este não era funcional e, por isso, Príapo era impotente. Do nome Príapo, derivou-se o “priapismo”, uma patologia sexual acarretada por uma ereção desmedida, contínua, que causa dor. Trata-se de uma ereção sem finalidade, não originada pelo desejo sexual, gerando impotência e esterilidade. Segundo o mito, o priapismo é causado por um castigo. Existem várias versões sobre os motivos para essa

punição. Sem discorrermos sobre tais razões, contudo, convém demarcarmos um ponto: geralmente, esse mal atinge os homens em forma de epidemia. Para se livrar dessa maldição, os cidadãos passaram a fabricar falos e a organizar procissões (falofórias) em culto ao deus do falo. Falofórias eram procissões religiosas em que se levavam um ou vários falos. Esse tipo de culto era um antídoto contra a impotência; traduzia-se em símbolo de fecundidade. Diante dessa referência mitológica, podemos associar a supervalorização do falo e sua ligação com a sexualidade. Se não houver a veneração ao objeto fálico, a virilidade fica ameaçada.

De acordo com Cavicchioli (2008), os cultos ao falo realmente existiram. Neles, símbolos fálicos eram levados em procissões e também podiam ser encontrados nos templos. Sendo assim, na Antiguidade, de acordo com Rita Maria Manso Barros (2007), podia-se reconhecer no falo um valor religioso, talismã ou objeto de oferenda. Na Grécia antiga, por exemplo, era comum entre os cidadãos usar, em cordões, pequenos pingentes em forma de falo e anéis com desenhos dessa imagem com o objetivo de se proteger contra a inveja e o mau-olhado. Também se pendurava reproduções dessa figura em lugares públicos e de grande circulação da cidade, que se julgava serem mais perigosos, tais como: esquinas, pontes, portas de casas, estradas e muros da cidade. Para pedir aos deuses abundância e fecundidade, falos grandiosos eram fincados na terra. Nem sempre a reprodução do falo provinha do sexo humano; muitas vezes o modelo do órgão era tomado de animais considerados sagrados, como touros e bodes.

A figura fálica é constantemente exaltada no relato de CLB, não só através de Príapo e São Gonçalo, mas também quando descreve suas relações heterossexuais. Após descrever o falo ereto de São Gonçalo, a narradora brinca com o leitor ao afirmar mais adiante: “Evidente que eu delirei um pouco, mas eu sempre delirei, e São Gonçalo me fascina, eu tinha razão em lembrar o sonho” (RIBEIRO, 1999, p. 17). E não somente a mitologia e a imagem do santo católico se faz presente, como também a figura de Onan⁹, outra clara evidência de um discurso do ponto de vista masculino, ao negar o coito interrompido, na seguinte declaração:

⁹ Quando Onan possuía a viúva de seu irmão Er, derramava o sêmen na terra para não dar descendência ao seu irmão.

Uma vez li um conto de Isaac Bashevis Singer em que ele se referia ao pecado de Onan de maneira correta e afirmava que, quando o homem ejacula no chão, um diabinho é gerado. Pode ser, pode ser, o fato é que não está certo. Na hora de gozar, tem que recuar os quadris e não privar a moça dessa irrigação tão rica em significados e símbolos, tão misteriosa, afinal. Aconselhei várias outras meninas sobre isso e sempre disse a elas: homem que não goza nelas não merece confiança (RIBEIRO, 1999, p. 32).

Outra clara evidência para apontar a submissão do discurso emitido por CLB está no seguinte fragmento, no qual ela mesma demonstra sua preocupação em não ser vulgar:

Decidi fazer este depoimento inicialmente de forma oral, em vez de escrita, pela razão principal de que é impossível escrever sobre sexo, pelo menos em português, sem parecer recém-saído de uma sinuca no baixo meretrício ou então escrever ‘vulva’, ‘vagina’, ‘gruta do prazer’, ‘sexo túmido’ e ‘penetrou-a bruscamente’ (RIBEIRO, 1999, p. 19).

Outro aspecto relevante é quando CLB mantêm-se em um círculo onde a figura masculina é prefixo da mulher. “Sou um grande homem fêmea” (RIBEIRO, 1999, p. 21). Entre essas e outras declarações marcadas por um discurso machista, CLB ao recusar o coito interrompido: “O homem não pode gozar fora, não pode cometer o pecado de Onan, [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 31); recusa o uso de camisinha durante seu desvirginamento, adotando o método da tabelinha: “Eu jamais admitiria ser desvirginada com camisinha, jamais! [...] Não, nada de camisinha, tinha que ser a tabela” (RIBEIRO, 1999, p. 76).

Antes de principiar os ditos relatos sexuais, CLB esboça um perfil de mulher à frente de seu tempo. Isso faz com que ela teça alguns comentários tendenciosos e reducionistas a respeito do movimento feminista, sem se acomodar em “um discurso feminista politicamente correto”:

Explicar que sou um grande homem e não digo que sou uma grande mulher pela mesma razão porque não existe onça, só onça, nem foco, só foca, tudo isso é um bobajol de quem não tem o que fazer ou fica preso a idiosincrasias da língua, como aquelas cretinas feministas americanas que queriam mudar *history* para *herstory*, como se o *his* do começo da palavra fosse a mesma coisa que um pronome possessivo do gênero masculino, a imbecilidade humana não tem limites (RIBEIRO, 1999, p. 21).

A narradora d'*A casa dos budas ditosos* critica a tendência feminista no Brasil e o desejo de algumas mulheres em querer assumir o espírito dominador, ocupando o lugar que seria do homem:

[...] eu ia dizer que, se houvesse mesmo feminismo neste país – feminismo sadio, não esta merda de querer ser melhor do que os homens e apenas assumir o papel de dominador, como se para descontar, burrice, burrice, uma tirania não justifica outra, burrice -, levantariam uma estátua para Norma Lúcia [...] (RIBEIRO, 1999, p. 53).

CLB revela o prazer em desobedecer certas regras impostas e não deixa de destacar a hipocrisia presente na sociedade da época: “E a hipocrisia da época era mais agressiva, dava muito gosto a quem desafiava seus mandamentos, acabava resultando num grande prazer, a transgressão era mais satisfatória, melhor para o ego” (RIBEIRO, 1999, p. 33); escondia de seus namorados e noivos as habilidades e práticas sexuais já conhecidas por ela, na intenção de manter o perfil de mulher exigido: “Vários namorados meus, inclusive meus dois noivos, eu já mulher completa desde priscas eras, achavam que eu era virgem e diziam abertamente que não tinham preconceito, mas só casariam com virgens” (RIBEIRO, 1999, p. 33). Pensou até em restaurar o hímen para voltar à condição de virgem e atender à exigência do segundo noivo: “No segundo noivado, que chegou perto do casamento e graças a Deus só chegou perto, [...], já estava pronta para fazer uma recuperação de minha condição virginal, restaurar o hímen. Muita gente restaurou, sei de vários casos” (RIBEIRO, 1999, p. 33).

De certa forma, as imagens presentes n'*A casa dos budas ditosos* denotam o universo erótico feminino e evidenciam a mulher como sujeito de sua intimidade, a mulher fatal. CLB experimenta todos os inimagináveis recursos que o sexo pode oferecer como fonte de prazer, adotando uma postura livre: “muitos quiseram mas nem tantos conseguiram, só os que eu quis. Numerosos, numerosos, graças a Deus, mas somente os que eu quis” (RIBEIRO, 1999, p. 88) e ao mesmo tempo limitada: “Já dei uns tapas, mas a pedido, em homens e mulheres, nunca curti muito. Nunca permiti que me batessem na cara, mas quis experimentar palmadas, chineladas e cinturão leve, não gostei, não repeti” (RIBEIRO, 1999, p. 82). Talvez o caminho da liberdade em expor suas experiências sexuais, tenha sido a trilha que CLB encontrou para despistar o olhar

do leitor do tradicionalismo enraizado nela mesma, embora tente durante todo o relato construir um perfil diferente de mulher.

Notamos certa “visão romântica” da narradora no momento em que revela sua fantasia de seu desvirginamento tal qual descrita no livro da biblioteca do avô, uma espécie de manual do sexo para mulheres, o qual descrevia o comportamento feminino durante o ato:

Segundo, e mais relevante, é que eu tinha uma fantasia de meu desvirginamento, que eu acho que tirei da biblioteca de meu avô, um livro grosso sobre a vida sexual, que trazia as fotografias de um homem e uma mulher, ambos nus de frente, ambos em posição de sentido, tudo altamente neutro. Mas eu não conseguia deixar de mirar os peitos e os pentelhos dela e o bigode e o pau dele, passava horas entretida nisso e lendo a descrição de um desvirginamento, feita pelo autor. [...]

“E então chega o momento tão ansiado. Sem pronunciar uma palavra, ele fecha a boca da donzela com um beijo decidido entre seus bigodes másculos, insinua seus quadris, delicada mas firmemente, entre as coxas dela e dirige a glândula inturgesciente para o hímen, então trêmulo e lubrificado pelos fluidos naturais da vagina. Resoluto, ele se assegura, às vezes com a ajuda das mãos, de que está no ponto certo e então, enquanto ela dá um gemido abafado, entre a dor e o prazer da fêmea que finalmente cumpre o seu destino biológico, penetra-a com um só impulso vigoroso, abre-lhe mais as pernas, inicia um movimento de vai-e-vem profundo e, finalmente, derrama-lhe nas entranhas o morno líquido vital, sem o qual ele não é nada, ela não é nada.”

Essa era minha fantasia, [...] (RIBEIRO, 1999, p. 58).

A mulher fatal entra em cena. CLB confia a sua saga para conquistar o professor de Penal, o escolhido para realizar a sua tão sonhada fantasia de desvirginamento, a cada dia, avançando na grande sedução durante meses e meses, comparecendo às aulas e mantendo, até certo ponto, a postura pudica: “Foram meses, alguém acredita? Foram meses para ele compreender que eu estava querendo dar para ele e mais meses para ele aceitar me desvirginar. Foram meses renascentistas, florentinos, mas eu não me importei, até gostei” (RIBEIRO, 1999, p. 63).

Seu tão idealizado desvirginamento é relatado como motivo de felicidade em realizar o *script* desejado com o professor, Zé Luís, com quem inicia um jogo erótico, de sexo sem penetração, mas que acaba sendo o escolhido para compor o papel principal de macho domador:

[...] não posso descrever a minha felicidade, minha profusão de sentimentos, me sentir mulher, me sentir fodida, me orgulhar de ter sido esportada em meio a meu sangue, sem fricotes, como uma verdadeira fêmea deve ser inaugurada por um verdadeiro macho (RIBEIRO, 1999, p. 78).

Ao mesmo tempo, CLB é *sujeito* - porque rompe com determinados valores e limites, quando não se coloca em condição inferior ou de subserviência e *sujeitada*. Por outro lado, usa os homens com os quais se relaciona sexualmente, de modo que passam a ocupar uma condição que promove a inversão dos papéis: *homem-objeto*, *mulher-sujeito*. Um deles é o tio Afonso, com quem a narradora-personagem inicia um envolvimento sexual entre os doze e treze anos. CLB cria um jogo erótico de perigo e, ao mesmo tempo, faz com que o tio assuma a condição de servo. “Ele virou uma espécie de farrapo humano gordote, em que [*sic*] eu mandava e desmandava” (RIBEIRO, 1999, p. 85).

Diante dessa relação de CLB com o tio, ressaltamos, segundo Beauvoir, que o desejo sexual coloca o macho sob dependência da fêmea, mas isso não a libertou socialmente. A autora compara essa relação – homem/mulher – com senhor-escravo, “unidos por uma necessidade econômica recíproca que não liberta o escravo” (BEAUVOIR, 2009, p. 21), pois nessa relação o senhor não expõe a necessidade que tem do outro.

Na relação que mantém com o tio, CLB se afasta da posição de objeto, quando exerce o papel de controle na situação: “Começou então a escravidão dele” (RIBEIRO, 1999, p. 84), não se portando de forma passiva. Para Beauvoir, essa posição é o modo em que a mulher encontra sua essencialidade para viver sua liberdade. Partindo dessa reflexão, a autora concluiu que, apesar da evolução da condição feminina, a mulher sempre foi escrava do homem ou, no mínimo, vassala. Seria lícito afirmar que CLB condicionou a “dependência” do tio em relação a ela, unidos não somente por uma necessidade econômica, mas também pelo desejo sexual. Daí é possível pensar que os papéis inverteram-se, estando CLB na posição de *senhor* e, Afonso, na condição de *escravo*.

Não há dúvidas de que CLB é transgressora, até porque “se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 2001, p. 12).

Mas, ao mesmo tempo em que nossa protagonista passa a ocupar o lugar do outro, reproduz o mesmo discurso, ou seja, “não há superação do discurso hegemônico”. Daí a perspectiva masculina ser dominante, como é possível notar quando a narradora enaltece uma típica fantasia masculina, o sexo a três com duas mulheres e um homem, colocando-o na condição de sultão:

Na minha experiência, mas enfatizo que só falo por mim, o menos satisfatório é mulher com duas mulheres, e o mais satisfatório — *surprise!* — é duas mulheres com um homem. [...] O indispensável é que as duas mulheres se dêem muito bem, em matéria de rivalidade sejam esportistas sinceras e gostem e tenham tesão no homem e, um belo dia, decidam transformá-lo em sultão e elas em odaliscas (RIBEIRO, 1999, p. 114).

CLB assume não ter vocação para a maternidade - “Deus sabe mesmo o que faz, porque eu não ia dar para mãe, ia ser uma mãe horrenda e talvez até comesse meu próprio filho, conheço uma meia dúzia de três ou quatro dessas jocastas por aí, [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 52), mas associa a amamentação ao sexo: “[...] me encaixando na boca dele como quem encaixa uma peça de precisão, como quem dá o peito para mamar [...]” (RIBEIRO, 1999, p. 30).

A narradora-personagem, por inúmeras vezes se refere ao sêmen como um líquido indispensável - “o morno líquido vital” - para consagrar o gozo, clara evidência de um discurso o qual, mais uma vez, eleva o macho à condição superior durante o ato: “[...] penetra-a com um só impulso vigoroso, abre-lhe mais as pernas, inicia um movimento de vai-e-vem profundo e, finalmente, derrama-lhe nas entranhas o morno líquido vital, sem o qual ele não é nada, ela não é nada” (RIBEIRO, 1999, p. 58).

O bigode é símbolo do “macho”, digno da admiração de CLB, uma das qualidades a qual ela atribui a Zé Luís: “Um jeito entre acanhado e sardônico, facilidade de falar bem sem afetação, um rosto expressivo e franco e, óbvio, bigode. Não desses bigodes ridículos, mas bigode cheio mesmo, bigode de homem macho” (RIBEIRO, 1999, p. 62). CLB fazia questão de manter “a imagem de inocente enlevada” para o destinado ao desvirginamento. Essa postura de “recatada” se encaixa em uma concepção, na qual o homem valoriza e se sente atraído pela mulher que mantém tal postura.

O trabalho árduo de conquistar, seduzir e convencer Zé Luís a realizar o sonhado e idealizado desvirginamento tinha duas principais exigências: cama e sem camisinha:

Virgindade só se perde uma vez e, já que eu criara a oportunidade para me livrar dela do jeito que idealizara, não ia desperdiçar satisfação tão plena. Meu *script* era taxativo: requeria cama, com todas as letras. E transar em carro, francamente, só em certos casos, nas raras ocasiões em que tem o seu lugar, [...] (RIBEIRO, 1999, p. 72).

Para abrir mão do uso de camisinha, aderiu ao método da tabelinha e revela que o acesso a ela era por meio de folhetos clandestinos comprados pelas mulheres casadas, as quais passavam às solteiras, uma espécie de maçonaria. Pois bem, CLB se recusava o uso de camisinha no seu desvirginamento e não poderia ser diferente, uma vez que não aceitava deixar de receber o “líquido morno” do macho escolhido:

A tabelinha falhava o tempo todo, arquivávamos casos e mais casos no folclore de nossa turma, mas era o menos ruim, descontando, é claro, a camisinha. Eu jamais admitiria ser desvirginada com camisinha, jamais! Imagine onde ficaria o trecho de meu *script* que dizia “enquanto ela dá um gemido abafado, entre a dor e o prazer da fêmea, ele a penetra com um só impulso vigoroso, abre-lhe mais as pernas, inicia um movimento de vai-e-vem profundo e, finalmente, entre gemidos de gozo, derrama-lhe nas entranhas o morno líquido vital, sem o qual ele não é nada, ela não é nada”. Não, nada de camisinha, tinha que ser a tabela (RIBEIRO, 1999, p. 76).

O sêmen não era importante apenas na penetração; antes de seu desvirginamento, CLB havia experimentado outras práticas sexuais, entre elas a do sexo oral e declarou: “nenhuma mulher sadia tem nojo de esperma” (RIBEIRO, 1999, p. 99). Em mais uma lacuna, em que o discurso aparentemente transgressor de CLB na verdade mostra uma visão masculina, a narradora-personagem declara:

Cuspir o esperma só é admissível ou quando se quer insultar um homem ou quando se quer pô-lo em seu lugar: você pode ser bom para eu me distrair chupando seu pau, mas não é bom o suficiente para eu engolir sua seiva, me recuso a devorá-lo, não dou às suas células essa intimidade com as minhas (RIBEIRO, 1999, p. 99).

Durante sua narrativa, CLB considera duas coisas importantes, quando se trata de sexo com homens: a penetração fálica - “Mas mulher plenamente sadia gosta de pau

duro e gosta de penetração” (RIBEIRO, 1999, p. 99) - e o tamanho do pênis - “As únicas mulheres que apreciam pau pequeno são as que, de uma forma ou de outra, têm medo de pau, seja porque sentem dor, seja porque são ruins da cabeça. A mesma coisa é pau mole” (RIBEIRO, 1999, p. 98-99). Analisando pelo ângulo do discurso falocêntrico, emitido pela narradora, podemos intuir que são duas coisas valorizadas do ponto de vista masculino:

num movimento único e poderoso, se enfiou em mim. Senti uma dor fina e quase um estalo, cheguei a querer deslizar de costas pelo colchão acima, mas ele somente enfiou-se em mim até o cabo e ficou lá dentro parado, me segurando forte, para só então terminar o beijo, erguer o tronco e começar a me foder, olhando para a minha cara. [...] me sentir mulher, me sentir fodida, me orgulhar de ter sido esportada em meio a meu sangue, sem fricotes, como uma verdadeira fêmea deve ser inaugurada por um verdadeiro macho (RIBEIRO, 1999, p. 78).

CLB eleva à luxúria à condição divina: “Eu não sou a voz de Satanás, Satanás odeia a Luxúria, não é invenção dele, assim como a Bondade. Tanto uma quanto a outra, Satanás usa solertemente para seus fins malévolos. Eu sou a voz de Deus, sou uma das vozes de Deus, e não estou maluca” (RIBEIRO, 1999, p. 161). Ao mesmo tempo, duas coisas consideradas antagônicas (divindade e luxúria) são vistas pela protagonista como semelhantes, as quais colocam-na numa condição de possuidora de um dom dado por Deus, muito bem explorado por ela.

Entendemos que a coroação do falo no discurso de CLB deixa evidente que, apesar de uma voz feminina no romance, essa mesma voz é enunciada sob o ponto de vista que, em determinados momentos do seu relato, evidencia uma visão masculina. Mas, se por um lado CLB mantém um caráter falocêntrico, por outro, poderíamos vê-la como um ser *queer*, se considerarmos o rompimento de determinadas “normas” - como a relação incestuosa com Rodolfo - e não aceitar se limitar a um determinado rótulo: “chamados héteros puros - espécie esquisitíssima, quanto mais eu penso, mas eu acho que não existem, são unicórnios” (RIBEIRO, 1999, p. 159).

A teoria *queer* começou a ser desenvolvida a partir do final dos anos 80 por uma série de pesquisadores e ativistas bastante diversificados, especialmente nos Estados Unidos. Um dos primeiros problemas é como traduzir o termo *queer* para a Língua

Portuguesa. “*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário” (LOURO, 2004, p. 38). A idéia dos teóricos foi a de positivar esta conhecida forma pejorativa de insultar os homossexuais:

Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* é, nesse sentido, perversa, subversiva, impertinente, irreverente, profana, desrespeitosa (SILVA *apud* Louro, 2004, p. 107).

Segundo Butler, apontada como uma das precursoras de teoria *queer*, o termo tem operado uma prática linguística com o propósito de degradar os sujeitos aos quais se refere. “*Queer* adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). Por isso, a proposta é dar um novo significado ao termo, passando a entender *queer* como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas.

Nesse sentido, um dos maiores esforços reside na crítica ao que se convencionou chamar de heteronormatividade homofóbica, defendida por aqueles que vêem o modelo heterossexual como o único correto e saudável. Por isso, os primeiros trabalhos dos teóricos *queer* apontam que este modelo foi construído para normatizar as relações sexuais. Assim, os pesquisadores e ativistas pretendem desconstruir o argumento de que sexualidade segue um curso natural.

Queer é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. O jeito de pensar *queer* manifesta-se em um modelo de resistência à norma, um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência, uma vez que desafia as normas regulatórias da sociedade e assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indefinível. É o excêntrico que não deseja ser “integrado”. CLB não admite rótulos e não acredita em uma única opção sexual: “Todo homem é veado, em maior ou em menor grau, e toda mulher é lésbica, em maior ou em menor grau. Ninguém é alguma coisa de forma absoluta, não há hipótese” (RIBEIRO, 1999, p. 133).

Durante seu depoimento, CLB menciona por diversas vezes a doença que vai matá-la. Sobre isso, Barreto (2015) menciona a situação limite da protagonista como um dos principais motivos para iniciar sua confissão. Tal situação se deve ao fato de CLB

ter um aneurisma, mas o leitor só sabe realmente de qual doença se trata ao chegar ao final do romance. Se antes o discurso desse autor-modelo, tão bem velado pelas iniciais CLB, era considerado apenas sob a ótica feminina, já sabemos que não é. Sem dúvida, existe uma voz feminina construída pelo João Ubaldo, quando este cria uma protagonista que grava um depoimento, transcreve, envia para publicação e ainda deseja ser lida; no entanto, é indiscutível que a presença de um pensamento masculino, o qual é emitido pela narradora. Isso não quer dizer que as mulheres, de modo geral, estejam livres desse tipo de discurso. Pelo contrário! A mulher ficou tanto tempo sob o domínio de um discurso instaurador de regras que acabou reproduzindo, mesmo que já tenha se livrado de determinadas amarras sociais, ainda não foi possível desfazer por completo o vício dessa reprodução.

CONCLUSÃO

As inquietações provocadas pelas leituras acerca da protagonista impulsionaram o início desta pesquisa e ajudaram a estender as discussões em torno da personagem feminina do romance investigado. Essas inquietações surgiram quando percebemos que grande parte dos estudos voltados em analisar a narradora-personagem afirma CLB como uma mulher “livre e sem preocupação com as interdições da sociedade em que vive, torna-se símbolo de emancipação, liberdade sexual feminina e transgressão” (BARRETO, 2015, p. 12).

A pretensão deste estudo foi desconstruir uma mulher que se vela nas iniciais de seu nome e propagando um discurso machista. Ao mesmo tempo, CLB é desvelada dentro de um jogo de sedução, em que seu corpo passa a ser símbolo de sua sexualidade compulsiva. Por outro lado, também é desvelada por meio da confissão; a confissão que, talvez, espera pelo perdão ou a verdade dita que espera pela cura. CLB é a mulher sádica, a mulher histérica dotada de um corpo saturado, interesseira, narcisista, que faz da luxúria sua condição em estar viva.

Nesse romance, no qual a estratégia discursiva está presente, João Ubaldo Ribeiro inicia um jogo de criação: um autor-modelo. A voz feminina ganha espaço através da protagonista mas, ao mesmo tempo, emite um discurso sob a ótica do homem, mascarando a assinatura masculina, e utiliza elementos que reforçam a lógica falocêntrica através da figura de Príapo, São Gonçalo, Onan, do triunfo fálico dos homens com os quais se relacionou.

A iniciativa de CLB ao expor seu depoimento, como uma forma de confidenciar sua sexualidade compulsiva, evidencia marcas de um autor-empírico que, ao dar voz a essa personagem feminina, manteve um pensamento masculino: “[...] nunca suporrei camisinha” (RIBEIRO, 1999, p. 52). A protagonista do romance ubaldiano evidencia traços de um pensamento tipicamente machista ao negar o uso de camisinha, o coito interrompido, dar preferência ao sexo com duas mulheres e um homem e assumir uma posição de não aceitação quando o caso ocorre dentro da sua família: “Não acho nada demais o sujeito comer a mulher do irmão, mas não concordo em que o irmão de meu pai tivesse comido a mulher do irmão, meu pai” (RIBEIRO, 1999, p. 83).

Michel Foucault oferece um estudo esclarecedor sobre as primeiras aparições textuais do *eu*. Em um primeiro momento, na cultura greco-romana, a importância de uma escrita de si tinha relação com a vida ascética. As anotações das atividades do *eu* objetivavam inibir o pecado, pois, se nos déssemos a conhecer, se expuséssemos as ações de nossa alma e esta estivesse em desacordo com um modo de vida desejável para um asceta, este, ao tornar pública sua conduta, se envergonharia. Se uma atitude impura não era cometida em público, em respeito ao recato, sua confissão através da escrita também seria motivo de vergonha, por isso ela era importante como defesa de uma vida disciplinada e servil.

Não se pode negar que CLB, apesar da hipótese apresentada durante esta pesquisa, rompe com determinadas “regras”. Entre elas, a relação com o irmão Rodolfo, com o tio Afonso e outras relações entre homens, mulheres e homossexuais lembradas durante o depoimento. Ao romper com certos padrões, passamos a pensar se a personagem feminina se encaixaria no corpo *queer* - um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina. O sujeito que escolhe não pertencer, não se nomear, porque acredita que o nomear-se é reduzir-se. Um sujeito que evidencia o caráter social e discursivo das sexualidades.

Por outro lado, se a proposta desta pesquisa é evidenciar traços de um discurso falocêntrico e machista emitido por CLB, não cabe aprofundar a análise da personagem sob esse viés. No entanto, consideramos pertinente a reflexão e, quem sabe, um porto de partida para um estudo futuro.

Em diverso momento da narrativa, a protagonista enaltece a impetuosidade do pênis. “A potência (pênis duro) é o maior e mais forte símbolo de prestígio masculino e o pênis mole, sem potência (broxa), é o maior fantasma da masculinidade convencional” (ALVES, 20--, p. 04).

As confidências de CLB mostram uma inesgotável possibilidade de leitura a ser explorada. Uma personagem feminina que, ao desvelar seu corpo diante do leitor, vela suas verdades e seu nome para narrar suas memórias sexuais, vestindo-se de “mulher fatal” para superar seus limites dentro de um jogo erótico, no qual sua sexualidade compulsiva era explorada através de seu corpo e do corpo dos seus parceiros escolhidos.

REFERÊNCIAS

De João Ubaldo Ribeiro

RIBEIRO, João Ubaldo. *A casa dos budas ditosos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

_____. Acho-me um bom pornógrafo – Entrevista. In: *Diário de Notícias*, 22 jan. 2000. Entrevista concedida a Maria Teresa Horta.

Sobre João Ubaldo Ribeiro

ARAÚJO, Viviane. *Elas falam sobre sexo: a temática erótica em O caderno rosa de Lori Lamby e A casa dos budas ditosos*, 20--. Disponível em: http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa15/vivianesoares_elasfalam.pdf. Acesso em: 18/07/2016. p. 01-16.

BARRETO, Juliana. *O recurso imagético do erotismo e da busca pelo prazer na obra A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro*. *Revista de Letras Dom Alberto*, vol. 1, n.4, p. 294-307, jul/dez 2013.

_____. *Na marra, sem amarras: o retorno de Lilith n'A casa dos budas ditosos*. 170 f. (Dissertação de Mestrado) Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros, 2015.

GUALBERTO, Ana Claudia F. *Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: a luxúria transcrita sob uma olhar de gênero*. *Revista Ártemis*, n. 3, p. 01 – 08, dez. 2005.

MONTEIRO, Monike Giselle Lira et al. *As dimensões do gozo: o feminino e a primazia fálica. 18º REDOR*. Recife: Universidade Federal Rural do Pernambuco, 2014.

SANTOS, Elias de Souza. *A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo léxico-semântico do vocabulário da sexualidade*. *Revista Philologus*, Ano 20, n.60, Supl.1: Anais da IX JNLFLP. RJ: CiFEFil, p. 44-55, set/dez. 2014.

Referências gerais

ABREU, Maria Fernanda de. *Cervantes no Romantismo Português*. Cavaleiros Andantes, Manuscritos Encontrados e Gargalhadas Moralíssimas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ABREU, Nuno Cesar. O olhar Pornô - a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas - SP: Mercado de Letras, 1996.

ALBERONI, Francesco. *O erotismo - fantasias e realidades do amor e da sedução*. Trad. Élide Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. 2.ed. Rio de Janeiro: ROCCO, 1994.

ALVES, José Eustáquio Diniz. *O discurso da dominação masculina*. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/iussp2001/cd/GT_Pop_Gen_Alves_Text.pdf. Acesso em: 14/12/2016. p. 01-12.

BARROS, Rita Maria Manso. A escrita feminina. In: Costa, A. & Rinaldi, D. (Org.). *Escrita e psicanálise*. (173-184) Rio de Janeiro, Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2ªed. vol II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BIRMAN, Joel. Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura*. Florianópolis: Mulheres, 2013.

BORGES, Telma. Do manuscrito encontrado às pátrias imaginárias: Salman Rushdie e Milton Hatoum. Anais do SILEL, vol.1, Uberlândia - MG: EDUFU, 2009.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mitico-etimológico*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1991.

BUENO, Alexei. Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABID, Seyla; CORNELL, Drucila (Orgs.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.

_____. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icária editorial, 2002, p. 55 a 81.

_____. *Problemas de gênero - feminismo e subversão da identidade*. trad. Renato Aguiar. 9ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. A escrita mulher. In: BRANDÃO, R. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.

_____. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

_____. *O que é erotismo*. São Paulo, Brasiliense, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual – essa nossa desconhecida*. 4ªed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

CHAVES, Ernani. *Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CAVICCHIOLI, Marina. O falo na antiguidade e modernidade: uma leitura Foucautina. In: FUNARI, Pedro & RAGO, Margareth (Org.). *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Ed. Anna Blume, 2008, p. 237-250.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, P. (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997.

COSTA, Ana. A viagem de Ulisses. In: Costa, A. & Rinaldi, D. (Org.). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro, Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007, p. 353-360.

CRUZ, Dilson Ferreira da. *O ethos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, 2009.

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

DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de letras: nos rastros de uma história. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 13, n. 2, p. 11-19, 2009.

_____. A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. In: ZOLIN, Lúcia O.; GOMES, Carlos M. (Orgs.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011.

_____. Literatura e feminismo no Brasil: primeiros apontamentos. In: MOREIRA, Nadilza M. B.; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Mônica Stahel. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria crítica feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. In: *Caderno Pagu*, n. 14, 2000, p. 45-86.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOBO, Luisa. *A Literatura de Autoria Feminina no América Latina*, 2007. Disponível em: <http://www.members.tripod.com/~lfilipe/llobo.html> Acesso em: 19/06/2016.
- LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. *O corpo estranho*. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MAIA, Cláudia. *A invenção da solteirona*. Conjugalidade moderna e terror moral. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo, Contexto: 2006.
- _____. Problemas de ethos. In: *Cenas da enunciação*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008, p. 55-73.
- _____. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2010.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. 8ª. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: *Revista Estudos Feministas*. v. 8, n. 2, 2000.
- NUNES, Silvia Alexim. A mulher, o masoquismo e a feminilidade. In: BRUSCHINI, Cristina; HOLLANDA, Heloisa Buarque (orgs.). *Horizontes Plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. São Paulo: FCC, 1998. p. 227-240.
- PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octávio. *A Dupla Chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siliciano, 1994.

_____. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégia de gênero*. Niterói: EDFF, 1997.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. Imagens do feminino em Ana Maria Machado e Lygia Bojunda Nunes. In: DUARTE, Constância et al. *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 190-201.

SILVA, Tomaz Tadeu. T. *Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SCHMIDT, Rita Teresinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço as autoria feminina. In: Navarro, M. H. (Org.) *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América latina*. Porto Alegre: Ed. da URGs, 1995.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina. (Org.) *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 235-47.

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

ANEXOS

No final do ano passado, depois que alguns jornais noticiaram que a editora responsável por esta publicação me havia encomendado um texto sobre o pecado da luxúria, os *originais* deste livro e o recorte da nota de um dos jornais em questão foram entregues por um desconhecido ao porteiro do edifício onde trabalho, acompanhados de um bilhete assinado pelas iniciais CLB. Informava que se trata de um relato verídico, no qual apenas a maior parte dos nomes das pessoas citadas foi mudada, e que sua autora é uma mulher de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. Autorizava que os publicasse como obra minha, embora preferisse que eu lhes revelasse a verdadeira origem. “Não por vaidade”, escreveu ela, “ pois até as iniciais abaixo podem ser falsas. Mas porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar”. Assim foi feito, e com justa razão, como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso.

Embora não tenha tido dificuldades extremas para a edição do texto, é meu dever prazeroso agradecer a Andréia Drummond pela paciência e afincos na decifração de muitas emendas *manuscritas*, a Maria de Lourdes Protásio Benjamin pela mesma razão e a Geraldo Carneiro, por sua valiosa ajuda no esclarecimento de algumas passagens, em que a revisão dos *originais* parece não ter atentado a problemas certamente ocorridos na transposição das fitas gravadas para o papel. Essa ajuda também foi fundamental para a divisão do texto em seções e parágrafos, bem como para a inserção de raros trechos em discurso direto e diversos acertos de pontuação, com o que creio somente facilitamos a leitura, sem alterar o sentido de forma significativa. Mantivemos também inúmeros —erros de português, com o fito de preservar, tanto quanto possível, a oralidade dos *originais*.

Pela transcrição

João Ubaldo Ribeiro

Rio de Janeiro, maio de 1998.

(RIBEIRO, 1999, p. 10-11)