



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARCIO FELIX GADELHA

**PORNOSOFIAS DE UMA FILOSOQUENGA:
A PROSA ERÓTICA DE JULIANA FRANK**

FORTALEZA

2021

MARCIO FELIX GADELHA

**PORNOSOFIAS DE UMA FILOSOQUENGA:
A PROSA ERÓTICA DE JULIANA FRANK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G12p

Gadelha, Marcio.

Pornosofias de uma filosoquenga: a prosa erótica de Juliana Frank / Marcio Gadelha. – 2021.
132 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva.

1. Corpo. 2. Escrita de autoria feminina. 3. Juliana Frank. 4. Literatura brasileira contemporânea. I. Título.

CDD 400

MARCIO FELIX GADELHA

**PORNOSOFIAS DE UMA FILOSOQUENGA:
A PROSA ERÓTICA DE JULIANA FRANK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Aprovada em: 06/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Claudicélio Rodrigues da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Douglas Carlos de Paula Moreira
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me fortalecer sempre, me dando Luz e Força.

Ao professor Claudicélio Rodrigues por apontar caminhos com clareza e precisão.
Obrigado pelas orientações, reflexões e encorajamento!

A minha família. Em especial minha mãe e irmãos. Obrigado pela compreensão durante minhas ausências por ocasião das atividades deste mestrado!

A minha esposa Lúcia, pelo apoio e companhia nas horas mais difíceis.

Ao meu filho Gustavo, meu autista favorito, por me ensinar a ser uma pessoa melhor.

Ao GELE, Grupo de Estudos Língua de Eros, pela aprendizagem.

Aos amigos que de muitas formas me ajudaram durante mestrado. De modo especial a Saulo Cruz, por todo o apoio do começo ao fim deste projeto.

Aos professores Ana Márcia Siqueira e Douglas Moreira pelas valorosas contribuições. Aprendi muito com vocês!

Aos colegas Emis Bastos e Sebastião Soares. Obrigado pela parceria! Foi uma alegria trilhar essa jornada com vocês!

Aos professores Marcelo Peloggio, Laéria Fontenele, Edi Sousa e Orlando de Araújo, pelo valioso aprendizado proporcionado por ocasião das disciplinas nessa pós-graduação.

A Pauliane Targino, pela generosidade e apoio.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a pesquisar as obras *Quenga de plástico* (2011) e *Meu coração de pedra-pomes* (2013) da escritora e roteirista brasileira Juliana Frank. Seus textos levantam questões sobre as relações entre o masculino e o feminino, a prostituição, a loucura, a religião e a questão da desigualdade social, estabelecendo sobre estes pontos seus conflitos narrativos por meio de uma linguagem literária de tom pornográfico que mistura ora violência e denúncia social, ora reflexão e lirismo. Esta pesquisa, composta por uma introdução e três capítulos, percorre a história da autoria feminina no Brasil desde seu início, deliberadamente ocultado por uma elite de autores masculinos que então dominava o mercado, até a escrita de cunho confessional produzida contemporaneamente por (ex-) prostitutas, com o intuito de contextualizar o plano de fundo no qual se insere a obra de Juliana Frank. Para o embasamento teórico, o presente trabalho faz uso das considerações de Michel Foucault (1926-1984) a respeito da sexualidade, de modo especial aquelas contidas na obra *História da Sexualidade* (1976-1984) e das de em Georges Bataille em *O erotismo* (2013). Foram ainda utilizados os trabalhos de Lynn Hunt (1999), Judith Butler (2003), Mikhail Bakhtin (2010), Maurice Blanchot (2005), Linda Hutcheon (1995), Pierre Bourdieu (2007) e Sigmund Freud (1996). Com isso, buscamos investigar a possibilidade de validar a escrita pós-modernista de Juliana Frank como um legítimo objeto de estudos pela academia.

Palavras-chave: corpo; escrita de autoria feminina; Juliana Frank; literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The present work proposes to research the works *Quenga de plástico* (2011) e *Meu coração de pedra-pomes* (2013) by Brazilian writer and screenwriter Juliana Frank. His texts raise questions about the relationships between male and female, prostitution, madness, religion and the issue of social inequality, establishing on these points their narrative conflicts through a pornographic literary language that mixes violence and social denunciation, now reflection and lyricism. This research, composed of an introduction and three chapters, goes through the history of female authorship in Brazil since its beginning, deliberately hidden by an elite of male authors who then dominated the market, until the confessional writing produced by (ex-) prostitutes, in order to contextualize the background in which Juliana Frank's work is inserted. For the theoretical basis, the present work makes use, among other considerations, of those of Michel Foucault (1926-1984) regarding sexuality, especially those contained in the work *The History of Sexuality* (1976-1984) and in *Erotism* (2013) by Georges Bataille. Some other authors were used as Lynn Hunt (1999), Judith Butler (2003), Mikhail Bakhtin (2010), Maurice Blanchot (2005), Linda Hutcheon (1995), Pierre Bourdieu (2007) and Sigmund Freud (1996). With this, we seek to verify the possibility of verifying the postmodernist writing of Juliana Frank as an object of studies validated by the academy.

Keywords: body; writing by female authors; Juliana Frank; contemporary Brazilian literature.

SUMÁRIO

1	PRELIMINARES.....	7
2	AUTORIA FEMININA: DO SILENCIAMENTO AO TEXTO ERÓTICO.....	15
2.2	O texto erótico e a percepção do pornográfico no meio literário	15
2.3	A representatividade da escrita de autoria feminina.....	32
2.4	Escrita erótica contemporânea de autoria feminina.....	43
3	LITEROBOCETISMO DE JULIANA FRANK: MULHERES FICCIONALIZADAS POR UMA MULHER.....	54
3.1	Um termo deveras curioso.....	54
3.2	A inadequação encarada como loucura	63
3.3	Mulher, puta e macumbeira.....	71
4	DINÂMICAS VIRIS EM XEQUE NO TEXTO DE JULIANA FRANK.....	88
4.1	Os desgraçados gentis de Quenga de Plástico	88
4.2	As representações do masculino em Meu coração de pedra-pomes.....	102
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
	REFERÊNCIAS	118
	ANEXO A – ENTREVISTA COM A ESCRITORA	125

1 PRELIMINARES

O projeto de pesquisa que foi apresentado, por ocasião da seleção para o programa de mestrado em literatura comparada da UFC, no início de 2019, propunha-se a pesquisar sobre a escrita erótica do romancista e teatrólogo brasileiro Nelson Rodrigues. Cito esse autor - erótico por natureza! - nesta abertura, dado ao fascínio que seus textos causaram desde minha infância, quando tive, através de diversas adaptações para a TV, o primeiro contato com seu estilo polêmico e espirituoso.

Recém-retornado ao ambiente acadêmico depois de 11 anos afastado da universidade, início o contato, logo no primeiro semestre, com as discussões, leituras e reflexões realizadas pelo Grupo de Estudos da Língua de Eros (GELE-UFC) e pelas disciplinas iniciais oferecidas pela grade curricular do mestrado sobre temas como teoria literária, autoria feminina, lugar de fala, sexualidade e política. Mais inteirado a respeito da urgência do debate de alguns desses temas para a atualidade, e depois de algumas análises a respeito desses conteúdos, reformulei o objeto de pesquisa de forma que este pudesse contribuir para uma reflexão que estivesse mais ligada às discussões socioculturais que caracterizam o atual contexto do país.

Ficou perceptível a necessidade de uma resposta ao cenário contemporâneo, marcado por uma visão que pretendia desautorizar as vivências sexuais que não estivessem baseadas no paradigma heteronormativo, impondo, por meio de uma moral conservadora, uma interpretação unilateral, machista e falocêntrica dos relacionamentos. Percebeu-se ainda que essa seria uma boa oportunidade para pesquisar a respeito de autoras contemporâneas que ainda não tinham sido analisadas pela academia, em especial aquelas que estavam mais ligadas às influências de uma literatura erótica de características pós-modernas.

Em uma época de pós-verdade, e de ameaça dos direitos individuais e coletivos conquistados por meio de lutas árduas e históricas, ficou compreendido que seria mais adequada a este cenário uma pesquisa mais engajada e contestadora, que desse voz aos sujeitos historicamente silenciados, no caso desta pesquisa, na literatura. Deu-se início, então, a uma pesquisa sobre as produções eróticas contemporâneas de autoria feminina no Brasil.

Entre tantas opções de talento no ambiente literário nacional, optou-se pela jovem escritora paulista Juliana Frank, praticamente desconhecida no meio acadêmico, que tinha, entre outros, o próprio Nelson Rodrigues como inspiração e que narrava de modo sarcástico e bem-humorado histórias que punham o desejo feminino no centro da ação, questionando

paradigmas de forma transgressora por meio de uma linguagem pornográfica satírica e cheia de excessos, bem ao estilo da produção erótica moderna.

Esta pesquisa, portanto, objetiva expor e discutir os recursos literários e os temas que Juliana Frank utilizou para compor os livros *Quenga de plástico* (2011) e *Meu coração de pedra-pomes* (2013), bem como examinar os percursos identitários de suas narradoras-protagonistas. Tal análise só se torna exequível na medida em que se vale fundamentalmente das questões teóricas e metodológicas do comparatismo literário. Nessa pesquisa crítico-bibliográfica, dialogarão saberes como a filosofia e a história, entendendo que estes podem ajudar a enriquecer a compreensão sobre os temas abordados nesta dissertação. Serão usados, dentre outros paradigmas teóricos, os oferecidos por Michel Foucault, por sua importância na fundamentação dos estudos sobre sexualidade e relações de poder na contemporaneidade, bem como por sua perspectiva genealógica a respeito da loucura e a subjetividade ocidental.

Serão ainda utilizadas as considerações de Georges Bataille sobre temas como sagrado, erotismo, transgressão, interdito e literatura, pois estes se mostraram imprescindíveis para se elaborar uma argumentação mais sólida à medida em que tais temas se apresentaram ao decorrer da pesquisa. Foram ainda utilizados os trabalhos de Hunt (1999), Butler (2003), Bakhtin (2010), Blanchot (2005), Hutcheon (1995) e Freud (1996). Com esta pesquisa, pretende-se validar a escrita de autoras como Juliana Frank como objeto de estudos literários pela academia.

Não é possível pensar em fazer uma reflexão sobre a condição da mulher na sociedade sem considerar a perspectiva da sexualidade e do erotismo, tendo em vista serem esses alguns dos aspectos fundamentais que compõem a identidade de cada indivíduo. É necessário, porém, contextualizar o conceito de erotismo, que, de acordo com Priore (2012) foi historicamente influenciado por uma ideologia falocêntrica, a qual submeteu o desejo sexual feminino a um segundo plano, priorizando o prazer androcentrista. Tal domínio fez com que houvesse um silenciamento da voz feminina, de forma que, tanto na vida quanto na arte, a mulher não fosse autorizada a exprimir opiniões e preferências a não ser sob controle e permissão masculinas.

A esse propósito, Juliana Frank se apresenta como um interessante contraponto pois em seus textos, utiliza o desejo e a sexualidade como formas de expressão de liberdade feminina e como instrumento de libertação, visto que por vezes recria cenários em que são desfeitas as interferências que o machismo e a moral religiosa tiveram durante séculos sobre o desfrute do prazer feminino. Por conta disso, as cenas retratadas por ela em suas narrativas promovem, entre outras coisas, a discussão sobre as convenções que priorizam o prazer sexual à figura

masculina, mais especificamente, a concepção que atrela as ideias de poder e de domínio ao homem e consagra à mulher a condição de submissão e dependência.

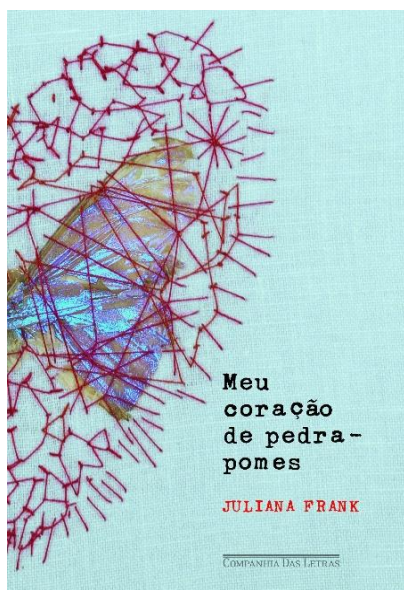


Figura 1 - Capa da edição original de Quenga de plástico, lançada em 2011

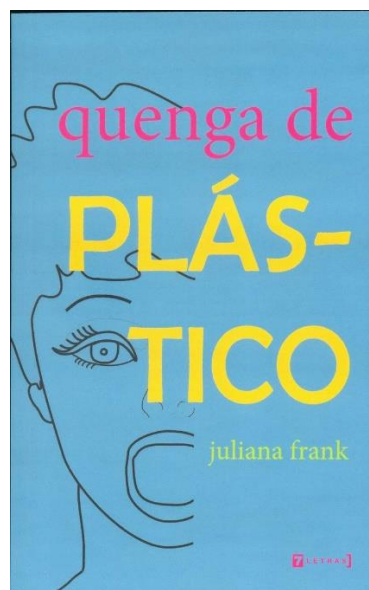


Figura 2 - Capa da edição original de Meu coração de pedra-pomes, lançada em 2013

Juliana Frank realiza a subversão dessa ideologia por meio de sua estética erótica pós-moderna, que promove o discurso de afirmação identitária do feminino no qual são abordadas as expressões do corpo, da sexualidade e do desejo da mulher. Para Hutcheon (1995) é razoável esperar que, numa sociedade que se baseia no recorte individual e em questões de ordem particular e fragmentária, a ficção espelhe a mesma inclinação. Hutcheon (1995) entende que o enfoque do conto contemporâneo não está mais no sujeito que se posiciona no centro, mas sim naquele que foi posto às margens, sejam elas de ordem étnica, sexual, econômica ou social. É exatamente nesse ponto que Juliana Frank se posiciona, uma vez que constrói as duas narrativas que serão analisadas por esta pesquisa em torno de uma faxineira com transtornos psiquiátricos não identificados, e de uma garota de programa decadente que distribui panfletos pelas ruas de São Paulo.

É importante ainda destacar que, ainda segundo Priori (2012), até meados do século XX, a literatura erótica de autoria feminina ainda não possuía qualquer espaço no ambiente literário, tendo em vista que era hegemônica a ideologia de que às mulheres cabia o rótulo de serem essencialmente românticas, logo, incapazes de escrever adequadamente qualquer texto minimamente “indecente” utilizando uma linguagem erótica ou sensual, restringindo-se à

possibilidade de retratarem os relacionamentos exclusivamente sob o aspecto “sentimentalóide” da paixão.

Naquele cenário, era inadmissível sequer imaginar que mulheres pudessem pegar na caneta para falar sobre seus prazeres e a sexualidade feminina. Entretanto, com o tempo, várias autoras surgiram para atestar o oposto, incluindo a autora das obras selecionadas como corpus para esta pesquisa. O presente estudo se propõe a aprofundar alguns aspectos da obra da controvertida e irreverente roteirista e escritora Juliana Frank, nascida na cidade de São Paulo em 1985 e um dos talentos literários da nova geração de escritores brasileiros.

Sua escrita erótica, cheia de sarcasmo, humor e ironia teve início com o blog *Trocando de Biquíni Sem Parar* (2009) no qual sua primeira personagem, a também blogueira Leysla Kedman, registrava as suas elucubrações de ex-atriz pornô metida a filósofa, as quais, mais tarde, foram reunidas e publicadas na forma do livro *Quenga de Plástico* em 2011 pela editora 7Letras. Por conta da boa repercussão que o livro causou na época, a mesma editora resolveu publicar outra obra da mesma autora dois anos depois, já em 2013, o livro *Cabeça de Pimpinela*, trazendo uma trama bem brasileira e marginal, onde são narradas as peripécias e “pensamentações” da divertida Pimpinela, personagem que busca um emprego, ou lugar do mundo, vivendo com 20 reais por dia, sem perder o bom humor.

Com essas duas obras, Juliana Frank conseguiu chamar a atenção de outras editoras, tomando coragem de se propor, no mesmo ano, a um projeto maior, desenvolvendo ainda mais sua veia inventiva, apresentando ao público, dessa vez pela editora Companhia das Letras, Lawanda, uma faxineira amalucada e questionadora, na novela *Meu coração de Pedra-Pomes*. A escrita debochada de seu texto, sempre em primeira pessoa, revelava protagonistas femininas desbocadas e desinibidas quando o assunto é prazer sexual e questionamento de costumes, gerando reações diversas entre crítica e leitores.

A respeito disso, quando questionada pelo escritor e jornalista Trigo (2016), colunista do blog “Máquina de escrever”, do site G1, sobre o papel que o erotismo ou a pornografia teriam em sua ficção, Juliana respondeu:

Me parece sempre complicado falar de erotismo e pornografia. São termos usados para encaixes. Um é casto e o outro, marginal. Não posso levá-los a sério na hora de escrever. Se eu quisesse ser pornógrafa de verdade, escreveria um livro só de sexo. Só de posições sexuais o tempo todo, gente montada em cima de outra tempo sem fim. Então, claro que não fiz isso ainda. Mas a pornografia é essencial para mim. O sexo é um grave problema filosófico. Gosto de escrever molhada, montada no pau duro mesmo, bem aberta, sem esconder mais nada (FRANK, 2016, *online*)

Em 2016, a escritora, já mais amadurecida em suas aptidões literárias, decidiu produzir uma novela um pouco mais séria, quanto ao tema, do que as anteriores, na qual mais uma vez coloca as questões sociais como plano de fundo, mergulhando ainda mais na psique de sua narradora-protagonista, mostrando de modo mais detalhado seus dramas internos e questões existenciais. O livro *Uísque e Vergonha* (“*um conto de fadas e fodas*”) (FRANK, 2016) lançado dessa vez pela editora Oito e meio, nos apresenta uma criança cheia de traumas emocionais que os leitores acompanharão até o início da vida adulta. O texto caótico, mas ao mesmo tempo interessante de ler, todo escrito em minúsculas e cheias de cenas explícitas de sexo, mergulha na mente uma menina de 13 anos que narra, em primeira pessoa, como fora mandada embora de casa pela mãe, depois de ter sido despedida de mais um dos empregos que sua progenitora a obrigava ter.

O livro, cheio de referências a muitas mulheres indefiníveis como Cleópatra, Clarice Linspector e Hilda Hilst, explora o submundo das ruas sujas de São Paulo e foi posteriormente adaptado para o teatro no ano de 2019, sob a direção de Nelson Baskerville, com a atriz Alessandra Negrini na pele da protagonista Charlottiê. Em resenha da tragicomédia para a revista *Veja*, o escritor e jornalista Dirceu Alves Jr. comenta: “Uísque e Vergonha é uma montagem incomum, capaz de amedrontar os espectadores por dispensar firulas na abordagem crua e surrealista, flertando o tempo inteiro com o teatro do absurdo” (ALVES JUNIOR, 2019). Levando em conta o conteúdo e as temáticas, foi atribuída à peça a censura de 18 anos.

No ano de 2012, o escritor Rinaldo de Fernandes, que estava organizando a coletânea de contos eróticos *50 Versões de Amor e Prazer*, resolveu convidar a autora para integrar sua compilação. Após ter sua solicitação atendida, o livro de 358 páginas foi lançado pela Geração Editorial no mesmo ano. A seleção se propunha a apresentar 13 autoras que representassem as gerações literárias das décadas compreendidas entre os anos de 1970 e 2000, com a intenção de formar um panorama da literatura brasileira na contemporaneidade.

Contando em sua composição com grandes nomes como os de Cecília Prada e Márcia Denser, a obra apresentava aos leitores ainda outras autoras bem mais jovens, como Luísa Geisler, de 21 anos, além da própria Juliana Frank, que na época do lançamento do livro contava com seus 27 anos. A variedade de propostas eróticas, que iam desde textos românticos, até outros obscenos e bizarros, fez com que o livro provocasse na crítica desde comentários escandalizados até os mais elogiosos.

Durante as entrevistas, ao ser questionada a respeito dos autores(as) que estariam entre suas influências literárias, Juliana Frank costuma fazer uma lista extensa e bastante eclética, que inclui desde Julio Cortázar até Nelson Rodrigues, Fiódor Dostoiévski, Jack

Kerouac, T. S. Elliot, Reinaldo Moraes, Marçal Aquino e a alemã Charlotte Roche. Menciona ainda as peças shakespearianas como textos inspiradores, o polêmico *Lolita* do romancista Valdimir Nabokov, bem como as brasileiras Hilda Hilst e Ana Cristina Cesar. Em entrevista a Alcântara (2012), da revista *TPM*, afirmou que “tomaria umas com o John Fante. Ficaria repetindo uns trechos dele que sei de cor”.

Apesar de ter escrito, à época da publicação deste trabalho, 4 livros, Juliana Frank também é conhecida por outros formados de textos como, por exemplo, aqueles que foram publicados em colunas de jornais revistas ou jornais, contos curtos, em sua maioria. Pela Folha de São Paulo a autora publicou contos como “*É Merlot Uísquecer*” (27/10/2013) e “*A Viúva de Quatro*” (16/10/2011) nos cadernos *Ilustrada e Ilustríssima* nos quais ainda é eventual colaboradora. Frank também trabalhou como colunista na edição brasileira da revista *Playboy* durante o ano de 2016, escrevendo textos como “*Trepe com o rei, goze com o súdito*” (08/04/2016). Há também colunas e textos nas outras revistas em que trabalhou como *Cult e Lado7*.

Não se pode deixar de citar ainda que em sua obra são listados roteiros e peças de teatro. A Conspiração Filmes e a RT Features a convidaram em 2012 para escrever o roteiro do longa-metragem *Pornopopéia*, adaptação da obra de Reinaldo Moraes. No ano seguinte, Frank escreveu sua primeira peça de teatro “*Por isso fui embora*”, que foi posteriormente produzida por Marcelo Faria em 2016, e teve turnê nacional, alcançando um público aproximado de 100.000 espectadores, um número expressivo para os padrões de nosso país. Em suas passagens pelo universo do áudio visual, a autora assinou o roteiro da primeira e segunda temporada do programa *Viver com fé*, da GNT, trabalhando ainda como roteirista de projetos diversos nas emissoras MTV, TV Cultura, Telecine e Fox.

O estilo informal dos textos de Juliana Frank, bem como a linguagem desbocada, por vezes lembrando traços da prosa hilstiana, aproximam leitor e protagonista, criando um ambiente onde leitor se sente mais à vontade com o texto. Paulo Lima (2013), editor da Revista Eletrônica Mensal Balaio de Notícias, a respeito do estilo da autora, afirma que seu texto apresenta “uma narrativa que equilibra humor, ironia, sexo e porções de filosofia mundana, tudo amarrado numa linguagem com alta voltagem criativa e pitadas certeiras de escracho inteligente” (LIMA, 2013)

Ela mesma, ao comentar sobre a forma como escreve, disse à coluna *Diversão* do Portal Vírgula ser selvagem, romântica, feminista, além de contra tudo o que não é a favor da mulher. Relatou gostar de ler poesia e, quando questionada a respeito de sua escrita, afirmou: “Explicar a escrita é como falar sobre sexo com criança” (MEDEIROS, 2013). Disse ainda que

“a literatura não morreu, só o mistério. Quero que entendam o que quis dizer lendo o que eu disse, porque eu só quero dizer o que está dito mesmo” (MEDEIROS, 2013), concluiu, comentando o fato de que os jornalistas comumente querem que ela disserte a respeito do que escreveu. Juliana Frank não é hermética, muito pelo contrário. Por vezes, escreve algumas coisas de forma tão escrachada que alguns desejam confirmar se aquilo que entenderam era realmente o que ela quis dizer, talvez porque quisessem ter lido outra coisa.

As publicações acadêmicas a respeito de Juliana Frank são escassas. Isso possivelmente se deve ao fato de ela ainda ser pouco conhecida em boa parte dos meios literários. Podemos citar, como exemplo, uma dissertação de mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, composta por MEDEIROS (2015) na qual são discutidas as características comuns implícitas no contexto ficcional das obras *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicada em 1977, e *Meu coração de pedra-pomes*, de Juliana Frank, publicada em 2013. Neste trabalho acadêmico são ainda relacionadas e discutidas algumas características que aproximam e distinguem Macabéia e Lawanda, as protagonistas dessas duas obras.

A inexistência de estudos a respeito de Juliana Frank fez com que fossem utilizadas nesta investigação, como fonte complementar de pesquisa, as resenhas, entrevistas e relatos que se encontram disponíveis na internet. Tomou-se o cuidado, no entanto, de restringir as fontes aos sítios que se dedicassem ao assunto literatura e cujo conteúdo fosse produzido por profissionais cuja formação acadêmica legitime seus papéis como críticos.

O presente trabalho está estruturado da seguinte forma: introdução, três capítulos e conclusão. O primeiro capítulo trata a respeito do caminho que o texto erótico percorreu até lograr o status de literatura e ainda sobre a trajetória que a autoria feminina precisou percorrer para conseguir ter o reconhecimento atual. Trata-se de um recorte histórico em que discorreremos a respeito de alguns episódios que consideramos significativos neste percurso de afirmação identitária.

O segundo capítulo trata a respeito de como as mulheres são retratadas na obra de Juliana Frank, destacando as protagonistas Leysla e Lawanda. Aqui discutiremos sobre a loucura e os significados que lhe foram atribuídos ao longo da história, tendo como fundamentação principal a obra de Michel Foucault. Também está presente uma reflexão a respeito de como a religião influencia a respeito do controle dos corpos e da sexualidade e sobre como as prostitutas passaram de objeto literário à produtoras de literatura.

Por fim, o terceiro capítulo trata a respeito de como o masculino e os homens são retratados nos livros que compõem o corpus deste trabalho. A pornografia e o machismo também são discutidos, principalmente no contexto de *Quenga de Plástico*. A psicanálise de

Freud serviu como referencial teórico para revelar algumas possíveis dinâmicas internas das personagens masculinas, enriquecendo a discussão sobre como as masculinidades se apresentam em nossa sociedade. Há ainda um debate a respeito de como a ironia e o humor se apresentam na obra da autora.

2 AUTORIA FEMININA: DO SILENCIAMENTO AO TEXTO ERÓTICO

2.2 O texto erótico e a percepção do pornográfico no meio literário

Gosto de gostar do que estou escrevendo, acredito metafisicamente que essa sensação passa para o leitor. Se eu não me divertir escrevendo, não mostro. Se eu mexer e não ficar satisfeita, desisto. Tenho certeza que texto forçado exaure quem lê. Eu opero no meu registro; estou, no momento, hipnotizada nele. Me sinto livre escrevendo. Fui criada com liberdade. Posso brincar de fazer “literobocetismo” sem me preocupar (BARROS, 2013, *online*).

Atualmente, o texto erótico de autoria feminina conquista cada vez mais aceitação e visibilidade no meio literário, situação que, longe ainda do reconhecimento maior que certamente mereceria, é menos opressora do que já foi um dia. O fato é que várias foram as resistências históricas que precisaram ser sobrepostas para que chegássemos à condição atual. A grande maioria delas relacionadas ao fato de que a produção textual de cunho erótico/pornográfico durante muito tempo não foi considerada digna de ser reconhecida como literatura. Além disso, o pensamento dominante que predominou durante grande parte da história da humanidade parecia sustentar que somente os homens deteriam os atributos necessários para que desenvolver a arte literária de forma apropriada. Dispostos a manter essa hegemonia, aqueles que ocupavam os postos de destaque na cena literária de várias épocas fizeram diversas tentativas no sentido de silenciar a voz das escritoras. É sobre este contexto que nos deteremos a seguir.

O presente capítulo se propõe a fazer um recorte histórico de alguns episódios que consideramos relevantes no percurso que o texto erótico de autoria feminina precisou percorrer para lograr o status contemporâneo, criando, conseqüentemente, um ambiente propício para que literaturas de autoras como Juliana Frank pudessem vir a luz e se desenvolver.

Ao iniciar sua obra *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, Eagleton (2003) percebeu a necessidade de definir o significado do termo *literatura* por considerar a impossibilidade de discorrer a respeito de um termo que não estivesse bem delimitado. Apesar da empresa do filósofo britânico já ter sido encarada anteriormente por vários outros teóricos, isso não impediu que as discussões acerca de quais textos poderiam ser considerados literários ou não permanecessem intensas até os dias atuais.

Alguns textos mais específicos parecem enfrentar tal embate com frequência e intensidade ainda maior que outros. Conteúdo até hoje visto como polêmico, os textos pornográficos e eróticos sempre foram encarados como marginais, independentemente se seus

autores eram homens ou mulheres, e só começaram a ser objeto de estudos acadêmicos muito recentemente. A falta de investigação formal decorreu principalmente do fato de que tais textos eram considerados até então um gênero menor, logo, indignos da atenção crítica dos círculos universitários.

O próprio erotismo, como aspecto indispensável à existência humana, só seria assim formulado pelo pensador francês Georges Bataille que, em 1957, em seu ensaio filosófico chamado *O Erotismo*, o descreve como uma experiência interior de caráter fundamental para a formação do ser. Bataille (2014) defende que tal erotismo se valeria do uso da transgressão e da violência como manifestação do desejo erótico. Para ele, o êxtase erótico se aproximaria e dialogaria com a morte e com o êxtase religioso por meio dos parâmetros de continuidade e descontinuidade, uma vez que faria uso da ligação erótica como solução para o desconforto que a ideia de finitude traria para os seres humanos:

[...] A reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela coloca em jogo a sua continuidade, quer dizer, ela está intimamente ligada à morte [...] reprodução e morte são, uma e outra, igualmente fascinantes, e esta fascinação domina o erotismo [...] A sexualidade é uma experiência que permite ao humano ir além de si mesmo e superar a descontinuidade do ser. [...] o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. Esse vínculo não deveria parecer paradoxal: o excesso do qual a reprodução e aquele que é a morte só podem ser compreendidos com a ajuda um do outro. [...] (BATAILLE, 2014, p. 22; 64)

Ao relacionar em sua obra erotismo, morte e violência, Bataille realizava, pela primeira vez, uma argumentação consistente sobre o assunto, o que possibilitou uma abertura para que, posteriormente, tais conceitos pudessem ser expandidos e/ou questionados por estudos subsequentes. É exatamente tal tipo de desdobramento conceitual o que ocorre quando em 1988 o filósofo e teórico social Michel Foucault se propõe analisar a sexualidade ocidental em sua série de estudos a partir da história da questão sexual.

Organizada em três tomos, *História da sexualidade* expande a reflexão a respeito do erotismo ao deslocar o tema do campo de repressão para o campo discursivo, afirmando que o sexo teria sido utilizado para a formalização de um discurso que entrecruzaria saber, poder e prazer. Em vez de pretender fazer uma sociologia histórica da proibição, Foucault se propunha a fazer uma história política da produção de “verdades”. Para ele, nossa sociedade produz discursos tidos como verdades. Essa produção de “discursos verdadeiros” daria origem a poderes específicos.

Dessa forma, Foucault defende que as “verdades” que o Ocidente produziu em relação à sexualidade se tornaram um problema, uma vez que tiveram como efeito uma ampla

repressão sexual, movimento que também refletiu na forma como os textos literários que tratavam sobre o assunto foram recebidos. Para o filósofo francês, a época vitoriana burguesa foi o período em que os discursos de interdição do sexo alcançaram o seu apogeu. Tal repressão foi gradativamente sendo atenuada até um ponto em que, no século XVIII, no Ocidente, as práticas sexuais antes consideradas ilícitas foram vastamente toleradas e, se comparadas aos códigos de comportamento do século XIX, poder-se-ia afirmar que a grosseria, a indecência e a obscenidade transcorriam livremente por toda a Europa.

Ocorre que a moral burguesa vigente na era vitoriana decretava a função reprodutora como a meta da atividade sexual conjugal e dessa forma, conseqüentemente, legitimava as práticas heterossexuais como o único modelo plausível. A repressão decorrente dessa ideologia funcionava como forma de silenciamento e interdição das práticas sexuais que não correspondiam aos padrões familiares/conjugais reprodutores. Junta-se a isso o fato de que o início do século XX trouxe consigo o surgimento e a difusão da psicanálise, que logo se estabeleceu na prática médica, juntamente com a sexologia, como ciência do sexo. Para o pensador francês, a psicanálise era um instrumento que produzia e ritualizava um discurso sobre o sexo e a sexualidade que logo se constituiu em um mecanismo de regulação destes mesmos discursos, se ligando, por conta disso, a um poder de incitação discursiva.

Foucault entendia que os discursos teóricos derivados das descobertas de Freud passaram a se constituir como dispositivos de saber e poder, fazendo parte de uma estrutura por ele denominada “maquinaria da confissão” que se caracterizava por estabelecer que a verdade do homem estaria edificada a partir de sua sexualidade. A maquinaria da confissão funcionaria de forma que um indivíduo, que se pressupõe culpado, desconfiasse ininterruptamente de si mesmo a ponto de encontrar os erros e desvios do seu caráter em seu comportamento sexual para que, a partir daí, pudesse corrigir-se, isto é, adaptar-se às normas instituídas e ao regime da verdade dominante na sociedade de então. Essa decodificação subjetiva seria válida caso fosse efetuada diante do olhar de um superior, legítimo detentor das normas e da verdade, capaz de auxiliar o indivíduo na busca da salvação. Foucault aponta, então, para a armadilha de poder envolvida nesse movimento que ata o indivíduo a essa suposta verdade por meio de uma relação de dependência a uma autoridade a quem teme. Ocorre que essas forças, em vez de corroborarem no sentido de libertar a sexualidade, acabaram funcionando como novas formas de interdição e repressão:

A confissão, o exame de consciência, toda uma insistência sobre os segredos e a importância da carne não foram somente um meio de proibir o sexo ou de afastá-lo o mais possível da consciência; foi uma forma de colocar a sexualidade no centro da

existência e de ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros. O sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso (FOUCAULT, 1980, p. 127).

Tanto as ideias de Bataille, quanto as de Foucault foram fundamentais para que a percepção do status (e conseqüente recepção) dos escritos de cunho erótico fosse profundamente modificada, uma vez que, a partir de então, a literatura passara a fazer parte das estratégias de construção do saber discursivo a respeito do sexo, no lugar de simples instrumento de descrição do prazer corporal. Paralelamente, a revolução sexual, que se iniciou a partir da década de 1960, também trouxe consigo a transformação de vários comportamentos e foi responsável pela difusão e produção de variados discursos sobre a sexualidade.

Tal cenário facilitou que o material pornográfico e/ou erótico, cuja circulação só era possível em alguns guetos, como os clubes de sexo ao vivo, cinemas pornô e as revistas de sexo explícito, transitasse licitamente além dos espaços marginais privados em que era tradicionalmente tolerado e pudesse circular com menos resistência em meios acadêmicos, culturais e científicos. Isso possibilitou que vários pensadores refletissem sobre aquele tipo de produção e, a partir disso, teorizassem, discutissem e finalmente considerassem a sexualidade como um objeto de pesquisa legitimado.

Nesse ponto, a literatura erótica já tinha alcançado o *status* necessário para ser analisada seriamente pela crítica. Ocorre que o uso indistinto dos termos “erótico” e “pornográfico” ainda era objeto de muita controvérsia, tendo em vista que a miscelânea de contextos em que os dois vocábulos eram utilizados favorecia a indefinição de qual dos termos estaria ligado, por exemplo, aos conceitos de lícito ou ilícito. Em busca de discutir tal problema de forma a facilitar essa distinção, se é que ela de fato existe, exploraremos a seguir como esses termos se constituíram historicamente.

Segundo a professora Branco (2004), o adjetivo “erótico” é uma palavra derivada do grego erotikós, e está relacionada ao deus grego do amor Eros, também chamado de Cupido entre os romanos. De acordo com a pesquisadora, a palavra poderia se referir ao desejo sexual, em um sentido amplo. O texto mais antigo que se refere ao erotismo, que se tem notícia, seria *O Banquete* (1997, p. 39-98), atribuído a Platão.

De acordo com aquele texto, o poeta Agatão recebia em sua casa diversos convivas para uma refeição, quando o dramaturgo Aristófanes põe-se a falar a respeito do Amor (Eros), fazendo então, uma narrativa que se tornou uma das mais célebres da história a esse respeito, na qual dizia que houve um tempo em que existia um sexo para além do masculino e do feminino que se chamava andrógino, que era mais forte do que os demais, exatamente por

possuir ambos os sexos ao mesmo tempo. Os seres andrógenos eram esféricos, tinham quatro pernas, quatro braços, dois rostos e dois órgãos sexuais, se locomoviam sobre os oito membros e, pelo fato de se sentirem completos, não achavam justo se submeterem à vontade dos deuses e, por isso, se opuseram à natureza divina.

Os deuses, em reprimenda, os seccionaram em duas metades, formando os sexos como os conhecemos. A partir daí, por força de um rompante que os impulsionava em busca da completude perdida, cada metade passou a buscar a sua contraparte, conforme se lê em: “ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro” (PLATÃO, 1997, p. 127).

De acordo com a mitologia grega, Eros seria o deus que teria a capacidade de restabelecer a união entre tais partes através do amor, o que incluiria o ato sexual. O desejo erótico apareceria, então, como a busca de uma reunião, uma forma de refazer a antiga natureza considerada plena, movendo um indivíduo em direção ao outro. Entre os romanos, Cupido figurava como um jovem de asas, totalmente nu, portador de arco e flecha. Nesta cultura, este ser divino ainda se mantinha como símbolo do amor, porém com uma conotação lasciva um pouco menos acentuada. Segundo este viés, amor e erotismo encontrariam-se inexoravelmente interligados, de forma que seria difícil estabelecer a distinção entre um e outro, como Paz (1999) afirma: “Amor sem erotismo não é amor e erotismo sem sexo é impensável e impossível”. O entrelaçamento dos seres faria surgir sentimentos procedentes tanto de um quanto de outro.

O entendimento grego, que concebia o erotismo como um esforço na busca de recompor o estado de completude que foi perdido, agregava àquela representação uma conotação de sublime, que, de certa forma, se sustenta até hoje e, aparentemente, passou a fazer oposição ao conceito de pornográfico em determinados contextos. Um bom exemplo de como este entendimento se fixou é que o vocábulo “pornografia” é definido no *Dicionário de língua portuguesa*, Houaiss (2004), como “estudo da prostituição” e ainda: “característica daquilo que fere o pudor; obscenidade, indecência”.

Segundo a professora Moraes e Lapeiz (1985), a origem da palavra é grega, vindo da combinação dos termos póρνῆ,ῆς (prostituta e depravada) e γραφῆν (escrever), usualmente se referindo a qualquer material que descreva de forma explícita as atividades sexuais com o intuito a promover a excitação, propiciando prazer, como supostamente fariam as prostitutas. Segundo ela, prostituição e pornografia eram corriqueiras na Antiguidade, sendo que, na época, a prostituição era entendida como uma forma de trabalho igual a qualquer outra, regulamentada pelo Estado e que deveria pagar impostos como todas as outras profissões, cabendo inclusive

às prostitutas vestir-se de forma a serem identificadas prontamente por quem precisasse de seus serviços, fato que evidencia que não se impunha a elas o ônus da descrição, como se o que estivessem fazendo fosse algo considerado inadequado.

Na Grécia, as hetairas (do grego ἑταίραι, transl. hetaírai: 'companheiras', 'amigas'), prostitutas da mais alta categoria, não se limitavam somente a oferecer serviços sexuais, mas, por conta de sua boa educação, era-lhes permitido dialogar com figuras proeminentes da sociedade e, dessa forma, influenciá-las. Eram consideradas profissionais independentes e por isso poderiam gerir os seus próprios bens, sendo conhecidas tanto por sua capacidade de administrá-los, quanto por sua perícia para realizar articulações políticas. A elas era permitido participar de atividades que eram consideradas exclusivas dos homens, tendo amplo acesso ao universo masculino, coisa que era negada às mulheres comuns. As hetairas recebiam uma instrução formal que era realizada em escolas especializadas, nas quais aprendiam coisas como filosofia, literatura, retórica e artes do amor. Existem relatos de prostitutas proeminentes naquela sociedade, como é o caso de Aspásia, a qual até Sócrates supostamente teria levado seus discípulos para ouvi-la.

No Ocidente, de acordo com o *Trésor de la Langue Française*, é de 1769 o primeiro documento que compila a palavra pornografia, sendo registrada por Restif de la Bretonne por ocasião da escrita de um tratado sobre prostituição. O termo tornou-se popular e ganhou força a partir de então, sendo usado até os dias atuais. De acordo com Hunt (1999), a Antiguidade não enxergava o sexo ou a pornografia da mesma forma que posteriormente o Ocidente, fortemente influenciado pela moral do pensamento judaico-cristão, o faz. Pelo contrário, na antiga cidade de Pompéia, na Itália, encontram-se registros de pinturas eróticas, datadas do primeiro século, que decoravam as paredes sagradas dos locais dedicados às orgias do culto a Baco, o que evidencia como, por vezes, os universos do sagrado e do sexo conviviam com uma certa harmonia naquele período.

Não era incomum, ainda, que algumas práticas sexuais fossem inseridas como parte de cultos a divindades em civilizações antigas como a egípcia, a romana ou a grega. Surge então a pergunta: de onde teria vindo o estigma que o Ocidente atribuiu ao sexo e a prostituição? Segundo a mesma autora, em sua obra *A invenção da pornografia*, apesar de já na Antiguidade o judaísmo ter em seus códigos morais normas que estabeleciam as ideias de lícito/ilícito e puro/ímpuro no que se refere às práticas sexuais, suas regras somente diziam respeito aos seguidores daquela religião, cujo número era relativamente restrito. Sendo assim, apesar de já presente, a noção de que o sexo constituiria pecado só se consolidou no Ocidente posteriormente, com a expansão do Cristianismo.

O ensino moral cristão, que relacionava o ato sexual às ideias de perverso e proibido, foi sendo incorporado pelas culturas com as quais teve contato, inicialmente impulsionado pela Igreja Católica, e posteriormente pelas várias ramificações protestantes que surgiram a partir da Reforma. A doutrina cristã passou a se impor, influenciando a vida e os costumes da população de todos os países nos quais se estabeleceu, a partir da Europa, incutindo nos indivíduos o medo da condenação eterna ao inferno e a culpa pela inadequação de suas condutas sexuais aos parâmetros impostos pelos preceitos cristãos. Para tanto, a Igreja se apoiava em narrativas bíblicas como as de Adão e Eva, cujo pecado, implicitamente apresentado como sexual, teria sido responsável pela expulsão da humanidade do Paraíso. Ainda sobre tal evento, não era raro que os pregadores cristãos dessem especial ênfase à interpretação do texto bíblico que sustentava que teria sido Eva a responsável direta pelo pecado original. Tal afirmativa era feita levando em conta ter sido ela a primeira a desobedecer a ordem divina, cedendo à tentação da serpente por consumir o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Ainda segundo a mesma narrativa, foi a própria Eva, e não a serpente, quem teria oferecido o tal fruto da perdição a Adão.

A Igreja defendia ainda que Deus teria elaborado um plano de salvação para a humanidade que envolveria, este também, a participação de uma mulher, neste caso, alguém completamente isenta de pecado, que daria luz ao Salvador do mundo. Tal concepção se daria, porém, de modo extraordinário, sem que houvesse qualquer contato sexual de Maria com seu marido, José. Por conta de seu papel central no contexto da salvação, a Virgem Maria se tornaria o modelo a ser seguido por todas as mulheres a partir de então, virando símbolo de discrição e maternidade casta, fazendo o contraponto perfeito com a pecadora Eva.

O estabelecimento desse ideal de pureza e castidade favoreceu o questionamento da legitimidade das expressões do erótico e do pornográfico nas esferas pública e privada, aqui inclusas as literaturas com essas temáticas, já que, em essência, elas estariam em desacordo com o sistema de valores sustentado pelo imaginário judaico-cristão no Ocidente. Ocorre que, ainda segundo Hunt (1999), o conceito de obsceno não seria fixo e sim variável de acordo com os espaços e tempos, sendo delimitado pela moralidade vigente em cada contexto histórico e social. Em consequência disso, aquilo que um dia já foi considerado obsceno, pode, hoje, não ser mais, e vice-versa.

Em *O que é erotismo*, a pesquisadora Lúcia Castello Branco ratifica a fragilidade deste conceito quando assume o quanto podem ser:

perigosas e parciais quaisquer tentativas de compreensão e análise da pornografia que não contextualizem o fenômeno, ou seja, que não considerem os valores, as ideias e as normas de conduta em vigor no grupo social e no momento histórico em que determinada obra ou determinado comportamento foram considerados pornográficos. (BRANCO, 2004, p. 42)

Branco (2004, p. 21) afirma ainda que a distinção mais usual entre os fenômenos pornográfico e erótico designa o erotismo como algo nobre, artístico, lírico e velado, exatamente por expressar a sexualidade de forma implícita, ao passo que à pornografia são atribuídos aspectos relacionados ao grosseiro e ao vulgar, pois caberia a esta o papel de expor a sexualidade de maneira explícita, sendo algo indigno.

Segundo tal perspectiva, o erótico então seria visto como erudito e superior, algo de acesso restrito, enquanto que o pornográfico estaria relacionado com o popular e a cultura de massa, tornando-se um produto potencialmente comercializável. Desta forma, todas as obras de arte que abordam conteúdos que se refiram, direta ou indiretamente, à sexualidade em geral seriam entendidas como eróticas, ao passo que as obras artísticas explicitamente vinculadas ao sexo seriam relegadas ao segundo plano e produzidas, não raro em série, com intuito de disponibilizá-las para o consumo.

A historiadora Hunt (1999, p. 13), no entanto, afirma que “a pornografia especifica um argumento, não uma coisa, e designa uma zona de batalha cultural”, o que significa que o conceito de que algo é ou não pornográfico, muda de acordo com o momento histórico e varia de cultura para cultura. Hunt (1999, p. 12) defende que o que atualmente denominamos pornografia não surgiu espontaneamente, mas sim, se constituiu por meio de vários processos conflituosos.

Para autora, a literatura pornográfica não existia de forma distinta e independente como categoria antes do fim do século XVIII. Até esse período, a representação literária explícita de práticas sexuais ou de órgãos genitais tinha como fim a sátira política ou a crítica religiosa. É a partir desse período que o sexo passaria a ser retratado na literatura com a intenção prioritária de estimular a libido de seus leitores. A prova disso seria o fato de que o controle dos escritos realizado desde os tempos medievais até o século XVIII tinha como crivo a disciplina religiosa e ordem política e não a defesa da moralidade, demonstrando que foi somente a partir do início do século XIX que as leis sobre obscenidade passaram a existir. Qual teria sido, então, o motor dessa mudança?

Para Dabhoiwala (2013) o advento do Iluminismo influenciou, de maneira definitiva, a forma como a sociedade passou a ver o sexo. Além disso, foi a partir desse movimento cultural que se alteraram também as noções de natureza, verdade, religião e

moralidade de quase toda população, fazendo com que atitudes e comportamentos fossem reavaliados e transformados, criando uma pluralidade de visões morais, fazendo com que houvesse um avanço da liberdade sexual no decurso de todo o século XVIII.

Segundo tal prisma, a cultura sexual vigente teria os seus alicerces estabelecidos a partir dessa mudança radical. À visão de mundo sustentada pelas autoridades, foram instaladas novas perspectivas e várias das tensões que atualmente compõem a condição moderna: a predominância da forma urbana de discutir e viver o sexo, o avanço da liberdade sexual, a ideia de que, por natureza, os homens são mais ativos para o sexo e as mulheres mais passivas, a separação entre as esferas pública e privada, a associação entre as ideias de classe e de moral, a concepção do que poderia ser considerado natural e antinatural e a pornografia. Como a sexualidade passou a ser vista como tema que exclusivamente dizia respeito à vida privada, qualquer manifestação pública relacionada ao sexo seria prontamente considerada obscenidade.

Em seu livro *As origens do sexo*, Dabhoiwala (2013) escreve sobre esse aspecto da sexualidade: “O sexo não apenas é mais privado do que jamais foi antes: ele também é mais público. A grande expansão da esfera da privacidade sexual aconteceu em paralelo com um contínuo e crescente interesse pela discussão pública do sexo” (DABHOIWALA, 2013, p. 562-563). Ora, o enclausuramento da sexualidade às portas fechadas aumentou no homem o desejo de espiar pela fechadura, criando um ambiente ideal nas sociedades pós-iluministas para a curiosidade e o consumo da pornografia e seus derivados.

Ainda a propósito da questão do desejo e de sua interdição, achamos conveniente retomar nessa altura o pensamento de Foucault em *História da sexualidade*. No primeiro volume dessa obra *A vontade de saber* (1980) ele apresenta várias reflexões sobre o assunto ao mesmo tempo em que propõe uma série de questionamentos. Para Foucault, o sexo teria sido relegado ao lugar de segredo por conta do silenciamento característico da moral hipócrita imposta na era vitoriana. Segundo ele “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar sempre dele, valorizando-o como o segredo” (FOUCAULT, 1980, p. 39).

Segundo esse entendimento, todo o empenho em prol de manter o silenciamento a respeito do tema, é por si só, uma forma de discurso que resulta por aumentar a vontade de saber em torno da sexualidade. O autor conclui que, no Ocidente, tal discurso tem como resultado a elaboração de algumas verdades, as quais dá o nome de “scientia sexualis”, advindas de áreas como a religiosa, a legal, a médica e a psicanálise, sendo esta última particularmente criticada pelo intelectual francês.

Foucault entendia que a psicanálise passou a integrar aquilo que ele chamava de “dispositivo da sexualidade”, cuja função seria justamente a de reforçar o imperativo da confissão permanente, mostrando-se, então, mais um dos vários aparelhos disciplinares, que funcionariam com o intuito de produzirem corpos dóceis e úteis, de indivíduos assujeitados e normalizados. Isto posto, o intelectual interpretava que o que antes era apenas entendido como interdito, tomou forma de um ente poderoso que agiria de modo a enquadrar a sexualidade dentro de critérios perigosamente normativos.

Segundo esse entendimento, o excesso de discurso sobre sexo, ao contrário de emancipar os prazeres, poderia até mesmo prestar-se à continuidade de expressões muito conservadoras. Uma das principais discussões que o livro traz diz respeito ao que Foucault chamou de “hipótese repressiva”. Esta expressão se refere à mentalidade que sustenta que a sexualidade na sociedade ocidental teria sido reprimida pelos mecanismos reguladores da moral desde o século XVII até meados do século XX. Ocorre que, segundo suas investigações, o que Foucault verificou teria sido bem o contrário. Suas pesquisas mostravam que na realidade os discursos a respeito da sexualidade proliferaram copiosamente durante aquele período. Por essa razão, a hipótese repressiva foi considerada falaciosa por Foucault, que só admitiria que a pornografia fosse considerada transgressora caso a sociedade na qual ela se manifestasse a relegasse ao papel de tabu, mantendo-a à margem, fato que, sendo ele, não ocorrera naquelas circunstâncias.

Há ainda um outro aspecto muito importante para o entendimento do aparecimento histórico da ideia de pornografia, segundo Hunt (1999), que diz respeito à propagação de gravuras e obras literárias eróticas que ocorreu em consequência do advento da imprensa, evento observado ainda no século XVI. Segundo a autora: “A pornografia começou a aparecer como gênero distinto de representação quando a cultura impressa possibilitou às massas a obtenção de escritos e ilustrações” (HUNT, 1999, p. 13).

Foi a partir desse ponto que o material obsceno que circulava apenas no restrito âmbito de uma pequena elite intelectual (e social), se difundiu e tornou-se acessível na maior parte dos núcleos urbanos, fazendo surgir um “mercado obsceno” e, juntamente com este, diversos meios de censura com o objetivo de “controlar a circulação de mercadorias moralmente perigosas e impróprias” (HUNT, 1999, p. 57). Tais estruturas se estabeleceram com objetivo de censurar e/ou controlar o acesso da população a esse tipo de material. A autora aponta entre essas iniciativas, por exemplo, o Index de Livros Proibidos, do qual falaremos mais adiante, bem como o crescimento de uma mentalidade delatora, movida e controlada pelo medo instaurado por meio desse poder moderador.

Maingueneau (2010) ressalta que uma observação mais atenta ao histórico dessas tentativas de censura revelará que o controle em relação ao conteúdo considerado lícito para a mulher sempre foi mais rígido em comparação ao do homem. Os romances eróticos, em especial, deveriam estar longe do alcance das mulheres por conta de supostamente estimularem na natureza feminina, cuja condição era supostamente mais frágil, à indecência. Várias instituições de poder convergiram esforços de forma a instituir o corpo da mulher como lugar de controle, o que contribuiu para que a pornografia, como ambiente propício à exposição do sexo com intuito de excitar quem dela faz uso, se configurasse, desde o início, como território masculino.

De fato, atualmente a maior parte desse conteúdo é produzido por homens, visando o público de mesmo gênero. Como consequência disso, grande parte do conteúdo pornô contém cenas de submissão feminina, as quais foram observadas inicialmente na literatura, mas que, atualmente, são representadas sobretudo em vídeos, como os presentes nos sites da internet dedicados ao tema e que, previsivelmente, compõem grande parte do fluxo de dados da rede. Maingueneau (2010, p. 132) já atestava: "Duas coisas são certas: a literatura não está mais no centro da produção pornográfica, e a produção pornográfica, que prosperou em um mundo dominado pelo masculino, evoluirá em função da maneira segundo a qual se definirão as relações entre os sexos".

Para o sociólogo Bourdieu (2007) as tais cenas de dominação que a indústria pornô popularizou seriam uma manifestação particular de uma violência simbólica muito mais ampla sobre o feminino que estaria presente, de diversas maneiras, em toda a sociedade. Segundo essa perspectiva, Bourdieu compreende haver um poder masculino que impõe significações, estabelecendo-as como legítimas, de forma a dissimular as relações de força que sustentam a própria força dominadora. Ocorre que esta dinâmica não se manifestaria sempre de forma explícita, mas estaria presente ainda de maneira simbólica por meio do "habitus", uma forma de interpretar a realidade e agir dentro dela que se apoiaria em crenças e preconceitos coletivamente construídos e disseminados. Tais concepções levariam à formação de esquemas de pensamentos impensados, ou seja, mesmo quando se acredita livre em suas formas de interpretar a realidade, o indivíduo estaria sendo levado por uma mentalidade marcada por interesses e preconceitos que favoreceriam seu opressor. O sociólogo afirma que a relação desigual de poder resultante de tal processo não se daria sem a aceitação dos grupos dominados, sendo que tal consentimento não seria necessariamente uma concordância consciente e deliberada, mas antes uma espécie de submissão pré-reflexiva, constituindo assim uma "violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente

pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2007, p. 7-8).

Tal violência se encontra representada nas duas obras que compõem o *corpus* deste trabalho. Não é raro encontrarmos nas falas das protagonistas o discurso em que as vítimas identificam como justificáveis as agressões que recebem, sejam elas físicas ou não, porque estas estariam de acordo com alguma expectativa cultural. Saltam aos olhos reações como a de Leysla, a protagonista de *Quenga de Plástico* (2011), quando é ameaçada por seu namorado, um policial truculento chamado capitão Renascimento: “Quando acordei, o Renas estava chorando porque tinha me deixado toda roxa. Gosto de lembrar dessa cena. A mais romântica do mundo.” (FRANK, 2011, p. 20).

No trecho acima, a vítima de uma agressão física, uma garota de programa, é levada a achar romântico o choro arrependido de seu agressor quando vê os hematomas em seu corpo. Longe de condená-lo pelo que fez, Leysla parece ver a cena com uma certa ternura, desprezando as marcas que a hostilidade do policial deixou em seu corpo. Aparentemente, as lágrimas foram interpretadas por ela como uma reação louvável da parte do seu companheiro, uma espécie de prova de amor que demonstraria os sentimentos dele por ela. Leysla parece não ter percebido a armadilha que a construção cultural do amor romântico trouxe para ela.

Apesar do fato narrado acima, há alguns momentos da narrativa em que Leysla, como se estivesse sendo iluminada por algum lampejo de lucidez, utiliza do recurso da ironia para explicitar e subverter a lógica de dominação masculina na qual se encontrava imersa. Um exemplo disso ocorre quando Leysla narra um episódio entre ela e o capitão Renascimento em que a ex-atriz pornô parece montar uma espécie de crítica satírica a um formato de narrativa erótica que a indústria pornográfica resolveu cristalizar. Certa vez a jovem esperava o militar em seu apartamento depois do mesmo ter desaparecido por um longo período, sem, no entanto, ter dado a ela qualquer tipo de explicação. Leysla precede seu relato com uma frase inusitada que anuncia ao leitor o tom de crítica que a narrativa que vai tomar: “Vamos começar nos preocupando mais com a minha boceta do que com o meu coração.” (FRANK, 2011, p. 35).

Sem nenhuma expressão que descreva qualquer envolvimento emocional dos envolvidos, a narrativa se inicia com o que parece ser a ridicularização da forma como as produções desse gênero são ambientadas: “resolvi pintar o quarto de rosa. Colei na parede todos os pôsteres dos filmes que estreei, Calcinha Preta no último volume. Deixei a porta aberta e fiquei de quatro na cadeira, esperando ser penetrada.” (FRANK, 2011, p. 35). Em uma só rajada, Leysla dispara críticas a respeito das cores exóticas, do cenário, da trilha sonora e da escassez

de elementos narrativos mínimos para constituir uma história, seja por falta de capacidade dos produtores para a execução dos mesmos ou ainda pela provável ausência de interesse do público nesse tipo de coisa. Neste momento, sem qualquer diálogo entre os participantes que conduzissem a um crescente que justificasse o clímax sexual, o relato vai direto ao ponto: “Renascimento entrou fundo. Acertou em cheio!” (p. 35). Leysla começa então a falar diretamente ao seu leitor, “Vocês não podem imaginar a minha reação ao me deparar com uma porção de homens filmando nosso sexo e se masturbando ao mesmo tempo. Uma equipe inteira: luz, câmera, e nós dois em ação.” (p. 36). Aqui a narradora faz uso de um recurso curioso no qual agrupa numa mesma cena metalinguística vários outros homens que operam ao mesmo tempo como público, atores e produtores da mesma obra. Tal inclusão pode levar a crer que Leysla queria mostrar que naquele tipo de ficção os acontecimentos se desenrolariam daquela forma não só por escolha criativa daqueles que executam a produção audiovisual, mas principalmente porque o público assim o quer. Este público diria respeito, inclusive, não só a indivíduos anônimos, mas também a pessoas bem próximas e identificáveis: “Um vizinho ouviu tudo e resolveu entrar na brincadeira.” (p. 36).

A cena prossegue com diversas expressões que indicam a artificialidade de como tudo se dá dentro daquele contexto: “Sempre fui mestra na arte da improvisação. Entrei no foco. Mirei meu cu para a Lua. Interiorizei o personagem. Meus gemidos ensaiados entravam no compasso frenético das minhas ancas, que protagonizavam o filme.” (FRANK, 2011, p. 36). Leysla parece se esforçar para não deixar dúvidas a respeito de sua intenção ao relatar tudo daquela forma: Ela queria mostrar como toda aquela encenação se dá sem que haja gozo ou prazer feminino. A mulher que figura ali seria apenas um mero objeto sem personalidade ou vontade, cuja presença se justificaria pelo propósito único de satisfazer os homens que compõem todo aquele contexto dentro e fora da produção. Leysla contra-ataca fazendo uso da ironia, a única arma que teria a sua disposição: “Quando dei por mim, estava chupando, rebolando e revezando sem parar. Um sexo socialista, como se deve ser! Um filme grandioso, no qual eu, mais uma vez, fui a diva viva.” (p. 36). A ex-atriz pornô arremata seu relato revelando o título do filme, que traz em si um inequívoco intuito de denúncia de violência e exposição: “O nome do filme: ‘entre sem bater’. Vou colocá-lo em breve na internet. Esperem e verão!” (p. 36).

A disposição de papéis dentro da pornografia gerou uma grande discussão entre as várias críticas feministas. As posições basicamente se dividiam entre duas perspectivas: Uma primeira vertente defendia o embargo de toda a pornografia por julgá-la falocêntrica e misógina, logo, antagônica às lutas de igualdade de gênero. Para esta ala, a produção de material

pornográfico corroboraria com as situações de violência sexual e opressão feminina que eram observadas das mais variadas formas na sociedade. De acordo com esse entendimento, a pornografia não se sustenta senão por meio da objetificação da mulher sendo, por isso, negativa em si mesma. Apesar disso, havia a compreensão de que o erotismo seria uma representação sexual aceitável, uma vez que estaria mais ligada aos ideais artísticos, logo, mais dignos. Havia ainda uma segunda linha de pensamento que se apresentava como opção surgida em resposta a esses posicionamentos ideológicos. Nesta segunda vertente, uma nova geração de militantes propunha uma nova possibilidade de representação sexual que favorecesse uma participação maior de mulheres na elaboração de um conteúdo pornográfico alternativo. Tal material seria baseado em um projeto político feminista que colocaria em xeque a ideia da centralidade do desejo masculino, trazendo à tona novas óticas, de forma a evidenciar o direito das mulheres ao gozo sexual e ainda fortalecer o combate à cultura do estupro. Dito isso, faz-se necessário ainda dizer que este segundo viés não estabelecia juízo de valor entre o material tradicionalmente considerado pornográfico e o reputado como erótico.

Levando em conta tais posicionamentos, a pesquisadora norte-americana Williams (1999) lançou no fim da década de 1980 *Hard Core Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, obra que se tornou um marco para os estudos pornográficos que surgiram a partir de então. O livro levantava uma série de reflexões a respeito de como as narrativas pornográficas refletiam os discursos relativos a um “poder/saber” do prazer sexual. A autora sustentava ainda a tese de que a produção pornográfica atuaria de maneira pedagógica nas práticas sexuais que eram produzidas socialmente, uma vez que esta estimularia seus expectadores a reproduzirem o mesmo repertório de atitudes que viam naquelas produções.

Com o desenrolar dos seus trabalhos, Williams (1999) e outros(as) pesquisadores(as) elaboraram estudos que fundamentaram o campo emergente que posteriormente foi denominado de *Porn Studies*. Entre outras coisas, a autora sustentava que aquela espécie de material audiovisual operaria como o instrumento de educação sexual mais influente que os ocidentais teriam contato em toda a vida:

A pornografia é uma teoria: o hardcore cinemático pode ser tido como uma especulação teórica e analítica sobre os prazeres miticamente concretos que se propõe mostrar tão diretamente e naturalmente. De fato, é precisamente em filme e vídeo que esse aspecto visual do olhar e especular sobre o prazer no sexo encontra seus limites. A especulação visual pornográfica demonstra e fala sobre o prazer sexual de forma muito mais convincente do que qualquer atestado teórico sobre a natureza do poder e do prazer (WILLIAMS, 1999, p. 275).

Apesar dos progressos nos estudos acadêmicos relacionados à pornografia, não é raro que estes trabalhos ainda enfrentem os mesmos estigmas que as sexualidades tradicionalmente consideradas desviantes ainda encaram nos dias atuais. Entre esses sujeitos dissidentes estariam todos aqueles cujas as orientações sexuais que não estivessem ligadas aos ideais monogâmicos, heterossexuais, maritais e não comerciais. Tais forças reacionárias são as mesmas que pelem para distinguir o erótico do pornográfico, fortalecendo, como diria Bourdieu (2007), uma dominação social simbólica que operaria para além da manipulação da coletividade por meios políticos e econômicos. Estes poderes agiriam com vistas a legitimar certas manifestações socioculturais em detrimento de outras, promovendo uma hierarquização dessas expressões com o objetivo de estabelecer quais gostos seriam os mais apropriados e quais seriam menos desejáveis. Dessa forma, as forças que tentam, a todo custo, estabelecer a delimitação entre pornografia e erotismo estariam fundamentadas em um binarismo cristalizado entre abjeção e normalidade e, principalmente, entre visibilidade e sugestão.

Ocorre que as pesquisadoras Moraes e Lapeiz (1985) sustentam que os critérios utilizados para estabelecer o caráter pornográfico de uma obra literária mudam de acordo com os valores morais de cada época e não deveriam ser compreendidos exclusivamente como termos antagônicos ou mesmo hierarquicamente diferenciados no que diz respeito a seu valor. Segundo esse entendimento, a plasticidade do conceito de obsceno, presente tanto na concepção de erótico como de pornográfico, indicaria que essas duas categorias se entrelaçariam, por vezes, de forma a apresentarem-se difíceis de se distinguir.

Decompondo os termos “ob-sceno”, atesta-se que a preposição latina “ob” pode ter os sentidos de “por causa de” e “diante de”; ao passo que “sceno” se refere à cena ou ao palco onde a ação se desenrola. Infere-se então, que obsceno seria algo impróprio para dispor no cenário, ficando impossibilitado de ser representado devido a sua suposta inadequação, enquanto que o erótico, entendido como artístico, poderia ser exibido. Leite Júnior (2006, p. 71) sustenta que a pornografia pode, ainda, ser o nome que se dá ao erotismo dos pobres: “pobre de espírito, de cultura ou de dinheiro”.

O entendimento da pornografia como “lixo cultural” pode ser utilizado como um discurso para associá-la simbolicamente com a camada mais desfavorecida da população, ou mesmo ao obsceno explícito, ente que infringe a moral e os bons costumes supostamente associados à elite. Para o autor:

A imagem de um pênis penetrando uma vagina pode ser então considerada de dois modos: se for estilizada, utilizando-se das mais variadas técnicas artísticas para minimizar o impacto de tal cena, é considerada erótica, por envolver uma “reflexão”

e uma “técnica” sobre a obra, tende mais para o campo da “arte”. Por outro lado, se esta mesma figura for apresentada com a intenção de ressaltar uma crueza, sacrificando uma idealizada reflexão em nome de uma demonstração, é tida como pornografia” (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 22).

Curiosamente, Juliana Frank entrelaça com frequência em seu texto os temas do obsceno e do lixo, como no episódio em que a personagem Leysla transou com o namorado em um banheiro público: “Fomos no banheiro da rodoviária. Gosto de fazer sexo no precário. Bem lixo o local” (FRANK, 2011, p. 19). Suas próprias narradoras parecem, por vezes, justificar esse tipo de interesse: “Agora quero falar um pouco do lixo, que é uma coisa que eu gosto muito, porque tem história. As coisas novas não têm história.” (p. 14). Considerando que a palavra *lixo* pode ser compreendida, entre os vários contextos em que pode figurar, às vezes como algo sujo, desagradável, mas também com a conotação de algo inútil e descartável, acreditamos que as reflexões freudianas a respeito do desejo e da repressão contidas na sua obra *Interpretação dos sonhos* (2006) podem nos ajudar a enriquecer nosso entendimento sobre como essas ideias ocorrem no texto pornográfico da autora.

Contrariando a interpretação popular de que os sonhos seriam mensagens de conteúdo simbólico providas do mundo espiritual com o objetivo de alertar os mortais, Freud defende que os sonhos teriam como origem o próprio indivíduo que os produz e seriam “a manifestação dissimulada de um desejo reprimido, recalçado” (FREUD, 2006, p. 196). Segundo ele, existem mecanismos internos de censura situados na fronteira entre o consciente e o inconsciente que se responsabilizariam em deformar o sonho de forma fazer com que haja, neste, conteúdos manifestos e conteúdos latentes. Esse sistema interno de repressão se responsabilizaria por deixar passar à consciência somente aquilo que lhe for prazeroso, retendo todo o resto. Eventualmente sucede que algumas dessas defesas encontrariam relaxadas durante o sono, permitindo que esse conteúdo reprimido surja em forma de sonho. Ocorre que, mesmo durante o sono, tal censura não é totalmente suprimida, então, para poder se manifestar no sonho, o reprimido sofre modificações de forma a não ir de encontro com esse filtro interno. Segundo o pensador austríaco, o conteúdo desse material reprimido seria composto basicamente de conteúdos eróticos.

Na entrevista que se encontra em anexo, a escritora Juliana Frank afirma que estudou psicanálise durante os anos em que morou em Buenos Aires, então não seria estranho que ela incluísse em sua obra, direta ou indiretamente, esse conhecimento a respeito da psique humana. Na verdade, não são poucas as referências à psicanálise nas obras que compõem o corpus deste trabalho. Em *Meu coração de pedra-pomes*, por exemplo, logo no prólogo, a autora coloca na boca de suas personagens vários termos que apontam diretamente aos

conceitos abordados na obra de Freud. Lá estão presentes, só pra citar uma única página, as expressões “recalque desse prazer” (FRANK, 2013, p. 6), “fixação sádico-anal” (p. 6), “sadismo fálico” (p. 6), “necessidade libidinal” (p. 6), “inveja do falo” (p. 6), “enfraquecimento do ego” (p. 6), “mente decaída na infância” (p. 6) e “exibicionismo das nádegas” (p. 6).

Neste ponto acreditamos ser pertinente assinalar o quanto as ideias de repulsivo e prazeroso estão entrelaçadas na produção literária da autora. Esses conceitos estão presentes, por exemplo, do início ao fim de *Meu coração de pedra-pomes*, livro em que Lawanda, uma irreverente faxineira que trabalha em um hospital, relata episódios como o do seu encontro com uma “ruivinha” (FRANK, 2013, p. 50) internada por conta de um herpes genital. A narradora caracteriza a enfermidade da paciente da seguinte forma: “Significa que sofre de erosão. É o nome que os médicos dão às feridas que parecem cogumelos mastigados nas pontas.” (p. 50). Após a faxineira informar à interna que estaria disposta a facilitar o acesso a algo proibido em troca de dinheiro, algo como uma saída irregular do local ou mesmo o acesso a refrigerantes, Lawanda recebe uma solicitação inusitada: “Meu namorado. Quero que ele venha me visitar de madrugada. Estou há oito dias sem sexo vaginal.” (p. 51). Além da grotesca especificidade de que o contato ocorreria entre uma pessoa hospitalizada por uma infecção sexualmente transmissível e outra pessoa sadia, o local do encontro não poderia ser menos abjeto: “Diga para ele chegar às onze na porta de saída de dejetos.” (p. 52).

A narradora passa então a descrever o encontro de forma deliberadamente sarcástica: “Chegamos ao andar em que a infectada espera pelo falo abrasador de seu amante.” (FRANK, 2013, p. 59). Ela sabia que estava fazendo algo proibido e mostrava sentir muito prazer naquela transgressão: “Vai lá, come ela e bota esforço. Quero ficar aqui na porta, gargalhando bem alto até a chefona perguntar: ‘Por que ri desse jeito?’. Sabe, Lucrecia, é que tem um cara aí dentro fodendo uma ferida! Ha-ha-ha.” (p. 59). Foi a própria Lawanda quem tinha se proposto a fazer algo desonesto por dinheiro, também tinha sido ela quem escolheu tornar aquilo público, ao contar aquela lembrança e assim encarar a repulsa que aquele conteúdo poderia causar. Ao tratar despudoradamente sobre um desejo “sujo” que continuava a existir apesar de ser impróprio, Lawanda driblou o senso estabelecido de que aquele tipo de relato era inadequado e o expôs mesmo assim, vencendo, dessa forma, aquela censura interna presente em todos os indivíduos, conforme descrito por Freud (2006) em *Interpretação dos sonhos*. Visto por este prisma, assim como o sonho se manifesta como realização do desejo que não pode se realizar por ser inadequado ou imoral, o texto de Juliana Frank parece trazer à tona a dinâmica deste conflito interior, fazendo com que o leitor tenha contato com conteúdos ligados ao desejo que são considerados socialmente repulsivos pelo senso comum. Ocorre que, assim

como a realização do desejo não aparece como tal no material onírico exatamente porque este está sujeito a deformações para driblar o crivo do mecanismo censor, da mesma forma o texto de Frank parece se propor a trazer este conteúdo de forma propositalmente torpe em alguns momentos, talvez para que o leitor possa ter contato explícito com o que há de grotesco dentro do campo do desejo humano sem fazer, apesar disso, juízo de valor. Dessa forma a autora subverte a lógica da distinção entre o lícito e o ilícito no sexo.

A despeito dos esforços empregados por alguns no sentido de distinguir a pornografia do erotismo, a dinamicidade de suas definições faz com que grande parte dos autores que têm discorrido sobre o tema adotem a estratégia de transitar de forma muito estreita entre as ideias de obsceno, pornográfico e erótico. Tentar-se-á fazer o mesmo procedimento ao longo desta dissertação, sem estabelecer julgamento sobre qual seria aceitável ou não nos âmbitos da estética, moral ou cultura. O objeto deste estudo, a escrita erótica de *autoria feminina* de Juliana Frank, não poderia ser discutido sem que se considerasse o percurso que a própria autoria feminina percorreu para alcançar alguma notoriedade na esfera literária. Tal trajeto necessita ser considerado, tendo em vista a tímida presença de mulheres escritoras nos manuais de história da literatura, ou em algumas categorias destes manuais, a total ausência de nomes femininos.

2.3 A representatividade da escrita de autoria feminina

- A história, a História solene e real, não me interessa nada. E a si?
- Eu adoro a história.
- Como a invejo. Li um pouco de história, por dever; mas nela só encontro motivos de irritação e aborrecimento: querelas de papas e de reis, guerras e pestes em cada página, homens que não valem grande coisa, e quase nenhuma mulher – é muito fastidioso (PERROT; DUBY, 1990, p.17).

Bloom (2010), crítico literário e professor da Universidade de Yale, publicou em 1994 sua obra *O Cânone Ocidental*. Atualmente, o livro, que figura entre os mais referidos da historiografia literária, permanece relevante, apesar de algumas controvérsias com relação aos critérios utilizados pelo autor para elencar os vinte e seis escritores da literatura do ocidente que ele considerava obrigatórios, ou melhor dizendo, canônicos. Bloom (2010), que sustentava a primazia do valor estético da literatura sobre seu valor social, criou uma dissidência com os grupos que se dedicavam aos estudos culturais, especificamente neste caso com a crítica literária feminista, ao distinguir apenas três nomes femininos entre os escolhidos.

Ocorre que tais grupos questionavam o silenciamento da escrita de autoria feminina na historiografia literária, argumentando que na maioria dos compêndios sobre literatura, as mulheres que figuram como autoras são poucas e geralmente eram relacionadas essencialmente à estética Romântica. O próprio Bloom não cita em sua obra nenhuma escritora anterior a Jane Austen, o que sugere que a literatura de autoria feminina não tinha nenhuma produção proeminente antes daquele período ou mesmo que ela não existia antes disso, logo, teria seu princípio no período Romântico.

Dada a influência de Bloom (2010) para a academia, tal atitude do autor possibilitaria uma visão enviesada da realidade, visto ser amplamente conhecido o fato de que às mulheres era permitida a escrita de cartas, diários e relatos ficcionais muito antes daquele período (MACEDO, 1990). Pesa ainda sobre Bloom o questionamento a respeito de que sua lista contemplava majoritariamente escritores de língua inglesa, questão que não discutiremos neste trabalho por não considerarmos relevante para os termos aos quais essa pesquisa se propõe.

Em âmbito nacional observam-se fenômenos semelhantes. A professora Nelly Novaes Coelho, autora do *Dicionário Crítico das Escritoras Brasileiras*, fruto de mais de 20 anos de pesquisa, lançado em 2002, foi capaz de achar registros de autoria feminina oriundos do ano de 1771 de forma a resgatar aquela que agora os historiadores consideram a primeira romancista em língua portuguesa: Teresa Margarida da Silva e Orta, nascida em São Paulo, autora do livro *Aventuras de Diófanes*, publicado pela primeira vez em 1752.

O próprio fato de haver a necessidade de compor um dicionário que contemple exclusivamente as escritoras brasileiras demonstra o apagamento ao qual estas foram submetidas durante o tempo. Nenhuma obra similar, dedicada tão somente aos escritores homens jamais precisou ser editada no Brasil. O motivo é simples: suas obras e nomes foram considerados de valor desde sempre, fazendo com que os nomes mais destacados estivessem devidamente registrados no cânone por sua reconhecida importância.

Conta Fanini (2009) que ainda no período Imperial surgiu a ideia de se erigir uma academia literária no Brasil, inspirada na já existente e prestigiada Academia Francesa, aspiração não concretizada até a época do estabelecimento da República. A proposta inicial era que esta academia funcionasse sob administração do Estado, ideia que logo foi descartada, o que fez com que ela se constituísse em uma instituição privada. A mais antiga das academias de letras do país foi fundada no Ceará em 15 de agosto de 1894, antes mesmo da instituição nacional.

Os jornais cariocas *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Commercio* noticiaram a criação da ABL no dia 10 de novembro de 1896. Machado de Assis foi declarado presidente quase um mês depois, no dia 15 de dezembro. Sete sessões preparatórias ocorreram, sendo que a última se desenrolou em 28 de janeiro de 1897. Estavam presentes nomes ilustres como o de o de Graça Aranha, Olavo Bilac, Guimarães Passos, Graça Aranha, e o presidente da instituição Machado de Assis, entre outros. De início, a instituição contava com apenas trinta membros, aos quais dez foram acrescentados posteriormente, para que se alcançasse o mesmo número seguido pela tradição da *Arcádia Francesa*, sua referência.

Apesar disso, a ABL só seria inaugurada, de forma oficial, no dia 20 de julho de 1897. A primeira sessão ocorreu em uma das salas do museu *Peagogium*, no Rio de Janeiro já com a primeira exclusão de uma mulher, Júlia Lopes de Almeida:

É importante destacar que, em uma das primeiras reuniões da ABL, solicitada por Lúcio de Mendonça, registra-se a presença de Filinto de Almeida, não sendo feita nenhuma referência à Júlia Lopes. E o curioso é que, na primeira listagem elaborada por Mendonça e publicada em sua coluna intitulada ‘*Cartas literárias*’, mantida n’O Estado de São Paulo, constata-se exatamente o oposto: o nome de Filinto de Almeida não é mencionado, mas apenas o de Júlia Lopes (FANINI, 2009, p.157).

Apesar de ser uma personagem importante no âmbito intelectual e literário da época, Júlia Lopes de Almeida, que até mesmo cedeu sua casa para as primeiras discussões que permitiram que, posteriormente, fosse erigida a ABL, teve negada uma Cadeira na instituição que ajudou a fundar, sob a desculpa de que, aos os moldes da *Arcádia Francesa*, não poderia aceitar que houvesse entre seus membros uma mulher. Em arranjo feito, no intuito de “reparar” tal atitude, colocaram seu marido, Filinto de Almeida, no lugar que supostamente pertencia, por direito, à sua esposa. Ao ser entrevistado pela pesquisadora Rosane Salomoni, Filinto de Almeida confessou “nunca disse isso a ninguém, mas há muito que o penso. Não era eu que deveria estar na Academia, era ela”. A pedido de seu marido, a ABL criou um prêmio para prestigiar a prosa de autoria feminina, isso em 1952, já após a morte de Júlia, mas este não ultrapassou a década de 60 daquele século.

Nunca houve registro do nome de Júlia nas atas oficiais da criação da Academia Brasileira de Letras, como se o envolvimento dela nunca tivesse acontecido. Apesar de ter tido algumas oportunidades, Júlia Lopes de Almeida nunca fez um pronunciamento público, nem escreveu artigos a esse respeito, mantendo-se calada. Desta forma, quisemos expor como a proibição, implícita, de mulheres na ABL esteve presente antes mesmo de sua inauguração.

Tendo em vista a que mentalidade patriarcalista herdada pelos séculos anteriores ainda estava muito presente, as posteriores criações literárias de muitas mulheres ainda não

eram bem recebidas, o que fazia com que não fossem dados a estes textos o seu devido valor. Naquele tempo, a grande maioria das mulheres não recebiam educação formal e muito menos participavam de decisões políticas ou mesmo ocupavam funções governamentais, situação que ainda persistiria durante boa parte do século XX. Um outro indício que evidencia o descrédito e a resistência que boa parte das mulheres enfrentavam no meio literário era o fato de que não só à época de sua instituição, mas durante as oito décadas subseqüentes, somente homens ocuparam as cadeiras da Academia Brasileira de Letras.

Com o intuito de reverter isso, em 1930 Amélia de Freitas Bevilácqua, filha de Manoel de Freitas, presidente das Províncias do Maranhão e Pernambuco da época, e esposa do jurista Clóvis Bevilácqua¹, formulou a primeira candidatura feminina oficial, que fora sumariamente rejeitada por não se adequar aos critérios estabelecidos para sua postulação.² Alegaram que a expressão “brasileiros” presente no Estatuto da ABL, no qual as regras de admissão da agremiação estavam dispostas, referia-se somente aos indivíduos do sexo masculino. Em 1970, o acadêmico Oswaldo Orico apresentou uma proposta de mudança do estatuto da instituição que permitiria que mulheres ocupassem o seu quadro, mas a emenda só foi aprovada em 1976.

No ano seguinte a esse ajuste, a Academia imortalizou a cearense Raquel de Queiroz outorgando-lhe a cadeira 5, cujo patrono era Bernardo Guimarães, em um importante reconhecimento por seu talento literário. Apesar da escritora não ter sido uma figura emblemática do feminismo da época, nem de ter utilizado seu discurso de posse como um marco de sua conquista, a agremiação agora contava com uma presença feminina entre seus membros. Após Raquel de Queiroz, outras 8 mulheres puderam ocupar as cadeiras e a serem consideradas imortais até hoje. Importante explicitar que, embora Raquel de Queiroz nunca tenha se posicionado como uma escritora de ideologia feminista, o fato dela romper o arquétipo de que a elite literária brasileira deveria ser exclusivamente masculina é emblemático, e possibilitou que novas autoras pudessem conquistar numerosos espaços literários e jornalísticos daí em diante.

Em 5 de dezembro de 1996, a escritora carioca Nélida Cuíñas Piñón alcançou o feito de se tornar a primeira mulher a ser presidente da ABL, no ano da comemoração do centenário da instituição e vinte anos depois da entrada de Raquel de Queiroz. O feito de Nélida

¹ Na época, o próprio Clóvis Bevilácqua era membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 14, sendo um dos fundadores da instituição.

² De acordo com o Art. 2º do Estatuto, que define as condições de elegibilidade para a ABL, “só podem ser membros efetivos da Academia os brasileiros que tenham, em qualquer dos gêneros de literatura, publicado obras de reconhecido mérito ou, fora desses gêneros, livro de valor literário”.

foi considerado tão extraordinário mundialmente, que a autora, que conta com 82 anos à época da escrita deste trabalho, chegou até a ser entrevistada pelo jornal francês *Le Monde*. A Academia Francesa de Letras, por sua vez, só veio empossar a primeira mulher, Marguerite Yourcenar, no ano de 1980, coincidentemente, o mesmo em que Dinah Silveira de Queiroz, a segunda brasileira a ser considerada uma imortal da ABL, foi eleita com o mesmo número de votos que Raquel de Queiroz: vinte e três.

Quando se refere ao âmbito mundial, a honraria literária mais prestigiada é o Nobel de Literatura, que é concedido anualmente pela Academia Sueca a autores que fizeram notáveis contribuições ao campo literário, sendo que um(a) autor(a) é contemplado por vez, pelo conjunto de sua obra. A distinção começou a ser concedida em 1901 e, até 2020, apenas 14 mulheres, de um total de 114 premiados, tinham sido laureadas, o que significa meramente 12,3% do total de homenageados. No âmbito da língua portuguesa, o Prêmio Camões é considerado o mais importante da literatura lusófona, sendo concedido uma vez por ano a um(a) escritor(a) também pelo conjunto de sua obra. O prêmio, que começou a ser outorgado a partir do ano de 1989, contando, até a data desta escrita, com 31 edições, contemplou apenas 6 mulheres, nenhuma delas de origem africana, ou seja, 19,3% do total.

No Brasil, o prêmio literário mais tradicional atualmente é o Jabuti, atribuído a escritores(as) pela Câmara Brasileira de Livros (CBL), fundada em São Paulo, no dia 20 de setembro de 1946, por um conjugado de livreiros e editores com intuito de promover uma divulgação conjunta e organizada do livro no país. Durante administração de Edgar Cavalheiro, que ocorreu entre os anos de 1955 e 1957, o então presidente, juntamente com o seu secretário, Mario da Silva Brito, levantou a possibilidade de criar um prêmio anual que notabilizasse escritores(as) para o mercado nacional.

Apesar disso, a iniciativa só se concretizou no ano de 1959, quando Diaulas Riedel passou a presidir a CBL. Foi então quando ocorreu a primeira edição do Prêmio Jabuti, contando com sete categorias, no qual cada vencedor recebia uma cópia da estatueta idealizada pelo artista Bernardo Cid de Souza Pinto. As categorias premiadas pelo Jabuti foram sendo modificadas com tempo e atualmente concede todos os anos um total de 19 prêmios, se tornando assim, o prêmio mais completo e respeitado do mercado editorial brasileiro. Considerando a categoria Romance, existente desde a primeira edição, apenas 13 mulheres receberam a distinção, das 60 homenagens possíveis, o que significa apenas 21,6% do total.

Chamada inicialmente de Festival literário de Parati, a Festa Literária Internacional de Paraty, FLIP, foi idealizada por uma editora inglesa, Liz Calder, e acontece desde 2003, organizada pela Associação Casa Azul, com duração de cinco dias, no estado do Rio de Janeiro.

A FLIP, todo ano, escolhe um(a) escritor(a) brasileiro(a) para homenagear. Dos 18 homenageados pela festa até o presente, meramente 4 eram mulheres, ou seja, 22,2% do total.

Segundo a historiadora Priori (2012), o século XX presenciou algumas conquistas femininas, frutos de movimentos como o sufrágio e o feminismo, entre outros. Com esses avanços, a figura da mulher passou a assumir, a partir daí, outros contornos além das funções tradicionais de mãe e esposa, ambas estabelecidas pelo modelo patriarcal vigente até então. Ela pôde tornar-se uma cidadã, mas carregava ainda o legado de um gênero que fora explorado, inferiorizado e oprimido por séculos.

Apesar disso, os novos conceitos pareciam favorecer a mulher, pois possibilitavam um inédito protagonismo em um ambiente em que outrora fora mera coadjuvante. Foi nessa época que ocorreu uma considerável revisitação e consequente reconhecimento da produção escrita feminina existente desde o século XIX até ali:

No século XIX, recuperou-se uma imagem mais nítida das mulheres através de diários, fotos, cartas, testamentos, relatórios médicos e policiais, jornais e pinturas. No século XX elas ganharam visibilidade por meio de livros e manifestos de sua própria autoria, da mídia cada vez mais presente, dos sindicatos e dos movimentos sociais dos quais participam, das revistas que lhes são diretamente dirigidas, dos números com que são recenseadas. Enfim, toda sorte de documentos que o historiador utiliza para desvendar o passado foram largamente consultados para jogar o máximo de luz sobre histórias tão ricas e tão diversas (PRIORE, 2012, p. 8)

De acordo com a historiadora brasileira, a imagem de mulher que a literatura de autoria masculina reproduzia era idealizada de forma a retratá-la como coadjuvante do homem, passiva e submissa. Como era a única opção de leitura disponível na época, tal visão agia de forma a reforçar, inclusive através da colaboração de muitas das próprias mulheres, o modelo patriarcal que afirmava a inferioridade feminina, uma compreensão que até então não tinha sido questionada de forma explícita pela sociedade daquele período.

Com o passar do tempo, a mulher conseguiu pouco a pouco assumir vários papéis sociais que antes eram exclusivamente masculinos, inclusive o de escritora. As composições que vieram à tona através do movimento de recuperação de escritos de autoria feminina do século XIX por vezes se sobressaiam às obras literárias de autoria masculina tanto no conteúdo quanto na estética, fato que se contrapunha à ideia de uma suposta superioridade criativa e estilística da escrita masculina e se aliava à noção de que a qualidade textual estaria mais ligada a aptidão literária do que ao gênero do(a) autor(a).

Apesar disso, ainda havia uma tendência velada de resistência à autoria feminina, o que fez com que, em várias cidades do país, principalmente as mais populosas, as autoras

passassem a escrever para jornais e revistas fazendo uso de pseudônimos preferencialmente masculinos como forma de ocultar seu gênero³. Um exemplo célebre no Brasil foi o da caricaturista e ex-primeira-dama Nair de Tefé, que usava como pseudônimo o nome Rian para atuar profissionalmente (MARQUES; OLIVEIRA, 2018).

A chegada da década de 1970 possibilitou às mulheres a publicação de livros como os de receitas culinárias, de sugestões a respeito da melhor forma de cuidar de casa e até mesmo de dicas de como ser uma melhor esposa. Tais escritos até tiveram certo êxito no Brasil, ocupando colunas inteiras em jornais como o *Correio da Manhã*, *Comício* e *Correio da Noite*. Com o tempo, essas colunas passaram a receber críticas que contestavam principalmente as condições sociais nas quais grande parte das mulheres eram colocadas. Foi nessa época que ficou mais evidente um questionamento mais explícito dos textos masculinos que favoreciam uma postura subjugada à mulher (ALMEIDA, 2015).

Priori (2012) acredita que as reflexões desse período foram férteis, uma vez que colocavam em xeque os alicerces de uma interpretação falocêntrica que considerava a produção literária de autoria feminina marginal e instaurava interditos à voz feminina por meio de um cânone literário produzido por homens. Apesar de entendermos que não existam características que possam distinguir, com exatidão, o gênero do autor de um texto exclusivamente através da leitura deste, é possível inferir que a popularização dos escritos femininos em vários tipos de publicações impressas, como jornais, revistas ou livros, possibilitou a manifestação de uma subjetividade inédita até então na escrita brasileira, desvelando uma forma de pensar que se impunha contra a discriminação e anulação da voz literária feminina.

Na contemporaneidade, grande parte das mulheres finalmente puderam sair do anonimato literário, mas trilharam um caminho árduo até que pudessem fazer a publicação de obras proeminentes, ultrapassando as barreiras sociais de sua época e ganhando reconhecimento por sua produção textual. No campo da autoria erótico-pornográfica, vários nomes femininos se destacaram no cenário literário nacional. Entendemos que passar deste ponto sem citar pelos menos algumas das mais proeminentes autoras eróticas brasileiras do fim do século XX e início do século XXI seria, também aqui, mais uma ocorrência de silenciamento. Não pretendemos, porém, nem estabelecer uma ordem que indique o grau de importância de cada uma delas nesta pequena lista, nem esgotar os vários nomes de destaque neste meio. Nosso intuito é fazer um apanhado que dê uma pequena amostra do trabalho de algumas dessas escritoras.

³ Nas últimas décadas a adoção do pseudônimo passa a ter outra conotação: a palavra de poder, marca de um batismo privado para o nascimento de um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem que assinala o surgimento da escritora (SHARPE, 1997, p. 431).

Ficaram célebres, só para citar alguns, nomes como o de Cassandra Rios (1932-2002), que escrevia ficção, mistério e principalmente sobre homossexualidade feminina, sendo uma das primeiras escritoras a tratar do tema abertamente no Brasil, quebrando um grande tabu nacional, sendo, inclusive, perseguida e ameaçada pela ditadura militar. Cassandra Rios teve 36 dos seus 50 livros censurados por aquele regime, mas mesmo assim se tornou a primeira escritora brasileira a vender 1 milhão de exemplares, meta alcançada em 1970, superando escritores populares de sua época, como Jorge Amado, Clarice Lispector e Érico Veríssimo. Entre suas obras mais populares estão: *Carne em delírio* (1948), *Nicoletta Ninfeta* (1950), *Carne em delírio* (1976) e *O prazer de pecar* (1979).

Márcia Denser, nascida em 1954, escreveu obras como *Tango Fantasma* (1976), *Animal dos motéis* (1981) e *Diana Caçadora* (1986). Em seus livros, Denser relaciona erotismo e afirmação identitária, uma vez que retira a mulher da condição passiva, levantando o debate sobre o papel do feminino nas relações amorosas. Cheia de ousadias temáticas para a sua época, a autora sempre mostrou esmerado cuidado com a linguagem. Dois de seus contos – “O vampiro da Alameda Casabranca” e “Hell’s Angel” – foram incluídos nos *Cem melhores contos brasileiros do século*, organizado por Ítalo Moriconi (2000), sendo que “Hell’s Angel” está também entre os *Cem melhores contos eróticos universais* (2016).

Gilka Machado (1893-1980), considerada uma das pioneiras na literatura erótica brasileira, foi responsável por algumas polêmicas em sua época por conta de sua poesia transgressora. Participante do movimento simbolista, lançou aos 22 anos seu primeiro título: *Cristais partidos* (1915), prefaciado por Olavo Bilac. Na política, foi ativista da causa do voto das mulheres e uma das fundadoras do primeiro partido político feminino no país, em 1910. Foi definida pelo poeta Carlos Drummond de Andrade em coluna do dia 18 de dezembro de 1980 no *Jornal do Brasil* como “a primeira mulher nua da poesia brasileira”. É autora das obras *Mulher Nua* (1922); *O Grande Amor* (1928); *Meu Glorioso Pecado* (1918) e *Carne e Alma* (1931), todos livros que mostram a mulher como um ser que deseja e é desejada.

A jornalista, tradutora e escritora Olga Savary (1933 - 2020) teve sua primeira obra, *Espelho Provisório* (1971), publicada aos 37 anos. Esta estreia lhe rendeu o Prêmio Jabuti de Autor Revelação de 1971 o que chamou atenção do público para a força e qualidade de sua obra. Esse seria apenas o primeiro dos mais de 40 prêmios literários nacionais e internacionais que a autora ganharia em seguida. Olga publicou 16 livros de poesia e ficção próprios, entre eles *Magma*, de 1982, composto exclusivamente de poemas eróticos. Participou de mais de 900 antologias como autora convidada ou organizadora. Além disso, foi ela quem organizou a primeira antologia de poesia erótica brasileira, em 1984.

A escritora mineira Adélia Prado, nascida em 1935, surgiu no início dos anos 70 no cenário da literatura brasileira. Apesar da questão erótica não ser o foco principal de sua escrita, a autora abordou a variedade dos desejos femininos em suas obras, falando de mulheres fortes que encararam de frente as questões da sua época. Apesar de católica, ela expôs as contradições de mulheres divididas entre a fidelidade à igreja, as funções domésticas e sua própria sexualidade, evidenciando, por vezes, o dilema entre o desfrute do prazer e o peso da culpa. Suas personagens lidam com crises existenciais que revelam os fardos impostos pelo machismo no cotidiano feminino. Adélia possui uma extensa produção que vai poesia até a prosa, ganhando vários prêmios nacionais e internacionais por sua obra. Seu livro *Coração Disparado* (1978) ganhou o prêmio Jaboti daquele ano. Foi ainda homenageada como Personalidade Literária pelo mesmo prêmio, na edição de 2020.

Adelaide Carraro (1929-1992) teve a maior parte de sua produção literária no contexto da ditadura militar. Escritora considerada polêmica para a sua época, abordou de forma recorrente temas como casamento, adultério, aborto, maternidade, virgindade, prostituição e homossexualidade, sendo censurada diversas vezes por conta de tais temáticas. Apesar disso, sua obra obteve ampla aceitação e alcançou grande sucesso, tendo mais de dois milhões de exemplares vendidos, entre eles *O estudante* (1975), *O estudante II* (1988), *O estudante III* (1991), *Meu professor, meu herói* (1982) e *Eu e o governador* (1967). As relações de gênero, as representações sobre o corpo e da sexualidade e as mazelas sociais marcam o conjunto de sua obra, que demonstra a intenção de propor, primeiramente para um público era na época era predominantemente feminino, a construção de novas subjetividades de gênero.

Nome incontornável da literatura erótica brasileira, a poetisa, cronista, ficcionista e dramaturga Hilda de Almeida Prado Hilst (1930-2004) é considerada por grande parte da crítica especializada como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do fim do século XX e começo do XXI. Sua obra aborda temas que vão desde o erotismo e o misticismo até a libertação sexual feminina e a insanidade. Hilda produziu uma obra multifacetada quanto ao gênero e à vertente literária. Escreveu poesia, ficção, teatro, sendo traduzida para várias línguas, entre elas o francês, o inglês, o italiano, o alemão e o japonês. Hilda Hilst escreveu durante quase cinquenta anos, tendo sido agraciada com numerosos prêmios literários importantes como o Jabuti, o APCA, o Pen Clube São Paulo e o Cassiano Ricardo. Em 2018, Hilst foi a autora homenageada da Festa Literária Internacional de Paraty - FLIP. A década de 1990 marcou a história da autora por conta de uma importante guinada pornográfica. Apesar de contar, já naquela época, com um significativo reconhecimento da crítica literária, a autora passou a buscar um reconhecimento ainda mais amplo da parte do grande público, aumentando o número

de suas publicações obscenas. São dessa época algumas de suas produções literárias bastante populares como o polêmico e subversivo *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1992) que conta a história de uma menina de oito anos que decide se prostituir, *Cartas de um Sedutor* (1991), *Contos d'Escárnio. Textos Grotescos* (1992) e os poemas *Bufólicas* (1992). Algumas de suas obras foram adaptadas para os quadrinhos, como é o caso de *A obscena senhora D.* (1982), uma novela sobre o luto com fartas doses de dramaturgia, filosofia e poesia, por Laura Lannes.

Considerando a envergadura do nome de Hilda para a história da literatura pornográfica brasileira, convém proporcionar um espaço que, mesmo que de forma bastante resumida e a título de amostra, teça um breve comentário a respeito de uma das suas obras mais importantes: *A obscena senhora D.* (1982). A novela tem apenas um núcleo principal formado por dois personagens: Hillé e Ejud. Hillé, a senhora D que dá nome ao título, perde seu marido aos 60 anos e se encontra totalmente sozinha em casa, quando resolve viver um profundo isolamento, se estabelecendo no vão da escada de casa. Mergulhada numa profunda tristeza reflexiva, a narradora-protagonista evidencia um intenso fluxo de consciência enquanto se vê às voltas com suas memórias, ao mesmo tempo em que se pergunta sobre o real sentido da vida, travando diálogos pujantes consigo mesma e com Deus. No transcorrer da obra, a Senhora D alterna entre momentos de profunda intimidade e de grande exposição, como quando insulta as pessoas que passam em frente a sua casa, ao mesmo tempo em que fica completamente nua. Por conta de tais atitudes, a protagonista acaba sendo tratada com escárnio e com desprezo:

(...) a senhora também podia colaborar com a vizinhança né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim (HILST, 2005, p.28).

As dicotomias entre o íntimo e o público, a reclusão e a exposição, o sagrado e o profano formam alguns dos elementos responsáveis por criar o efeito de “obscenidade” que o título da obra anuncia. Hillé caminha na contramão do senso-comum, expondo o tempo todo verdades que ninguém quer ouvir, apresentando, dessa forma, um comportamento cada vez mais desviante. Aos poucos, na busca de alívio para as suas angústias, vira-se para Deus de forma particularmente irreverente: “Engolia o corpo de Deus a cada mês, não como quem engole ervilhas ou roscas ou sabres, engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (HILST, 2005, p. 5). O mergulho na fé se torna mais um elemento que obscurece a razão de Hillé. A personagem vai cada vez mais se desfazendo de si, tornando-se um nada, ao mesmo tempo que sacia sua gula pelo Criador.

Ainda por uma questão de reconhecimento, é importante registrar ainda o grande número de obras que uma nova geração de autoras eróticas brasileiras se propõe a publicar prioritariamente no meio digital, em plataformas online como a Amazon. Esses romances eróticos parecem indicar um molde paralelo para o tradicional mercado literário, uma vez que oferecem a palavra escrita para além do paradigma do livro físico, em um processo similar ao que aconteceu com a indústria da música. Surgindo como uma inusitada opção aos novos tempos, os *e-books* têm criado um cenário cada vez mais crescente de novos leitores, que supostamente estariam mais familiarizados às telas eletrônicas do que ao papel. Romances eróticos como os produzidos por escritoras como a escritora carioca Nana Pauvolih, que até o momento da escrita deste texto tinha mais de 170 milhões de páginas lidas na plataforma *Kindle unlimited*, figuram frequentemente nas listas dos mais vendidos no *sites* de vendas de livros eletrônicos, fazendo grande sucesso principalmente entre o público feminino.

Apesar de todas as conquistas, ainda existe a necessidade de uma contínua reflexão a respeito da rede de interesses constituintes das relações de poder que possibilitam a escrita erótica de autoria feminina como fenômeno cultural. Sendo fruto de um processo histórico, tal escrita proporciona uma indispensável revisão de valores na sociedade. É inegável que as obras dessas e de outras autoras tenham mostrado ao mundo uma nova perspectiva literária, cheia de especificidades por meio de experimentações estéticas e de muita sensibilidade.

A pouca representatividade feminina na literatura, e em outras artes, também é discutida em outras partes do mundo. Existem iniciativas internacionais, como a campanha *#ReadWomen* (*#LeiaMulheres*), criada pela escritora britânica Walsh (2014), que teve início no ano de 2014 e continua até hoje, visando disseminar o consumo desse tipo de produção literária. Em um artigo, publicado no mesmo ano, para o site do jornal *The Guardian* chamado “*Will #readwomen2014 change our sexist reading habits?*” (A campanha *#leiamulheres2014* vai mudar nossos hábitos sexistas de leitura?).

Walsh (2014) esclarece que o maior problema entre escritoras não está no fato de que elas são publicadas ou não, e sim, no modo como são publicadas. A britânica questiona, por exemplo, a forma como são feitas as escolhas para as capas dos livros de autoria feminina: via de regra os capistas permanecem presos à mentalidade de que livros escritos por mulheres só serão lidos por leitoras mulheres, e por isso, suas capas devem sempre refletir a noção estereotipada do tipo de leitura supostamente apreciado pelo público feminino: livros leves, românticos, com capas suaves, de tons claros e paleta predominantemente rosa.

A autora cita como exemplo o caso do romance *Game Control* da escritora Lionel Shriver. O livro, que conta como foi elaborado um plano para matar 2 bilhões de pessoas em

uma só noite, teve como capa a imagem de “uma bela jovem usando um chapéu, contemplando diante de si o vento tocando o campo no horizonte”. Shriver sugeriu que a capa estampasse esqueletos de elefantes, uma imagem compatível com a trama do livro. A editora, estarecida pela proposta, retorquiu dizendo que aquela imagem afastaria as leitoras. Depois de algumas argumentações, houve um acordo e o livro foi publicado com elefantes vivos estampando a capa. Para Walsh, o argumento que compõe a trama quase nunca é levado em conta para escolher a capa de um livro quando a obra é escrita por uma mulher.

O objetivo desse recorte é salientar como pode haver discrepância entre a valorização e a visibilidade dados a escritores homens e a escritoras mulheres na literatura contemporânea. O caminho percorrido pela literatura de autoria feminina sempre precisou ser o de uma história de ruptura de normas e transgressão dos interditos sociais, sem isso ela nem mesmo veria a luz do dia. Sua força dar-se-á, principalmente, pelo fato de que essa escrita é, em si, um questionamento do já estabelecido, que faz uso do poder ameaçador da palavra para definir a mulher por meio de si mesma, através de seu próprio olhar, um ser em si, quase como resposta para a denúncia da escritora e filósofa existencialista Simone de Beauvoir que dizia que “... a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 2016, p. 10).

2.4 Escrita erótica contemporânea de autoria feminina

Segundo Butler (2003) o erotismo diz respeito à sexualidade e às práticas sexuais humanas, mas vai além do contato físico, pois é, ainda, uma prática consciente de desejo e da imaginação. Essa subjetividade é uma das características que diferem o animal do ser humano. A sugestão da exposição do corpo pode propiciar o despertar do desejo e, a partir disso, o interesse pelo prazer. Mesmo no âmbito do gênero humano, as subjetividades se diversificam continuamente, formando um número indeterminado de variantes dentro do universo masculino, como também do feminino, fenômeno que estabeleceria um número incalculável de gêneros.

Rememorando os estudos literários, hoje acrescidos da importante contribuição teórica das pesquisas de gênero e da crítica literária feminista, combinando, ainda, com os estudos culturais, tão fundamentais para entender o estabelecimento das identidades na pós modernidade, é possível estabelecer uma aproximação das produções de autoria feminina com um olhar mais atento às nuances de sua estética. Esse tipo de olhar possibilita o questionamento de alguns aspectos que compõem o *establishment* literário, olhar que já foi preterido, ou melhor

dizendo, ocultado pela sociedade, presumivelmente por conta de seu aspecto essencialmente patriarcal e por suas omissões em relação às perspectivas femininas.

A forma como a mulher é representada na literatura produzida por escritoras mulheres pode nos fazer refletir a respeito dos papéis ocupados por elas dentro da sociedade moderna, conforme se lê em:

A crítica feminista procura definir o sujeito mulher, verificar as práticas culturais através das quais esse sujeito se apresenta e é apresentado, bem como reconhecer as marcas de gênero que especificam os modos de ser masculino e feminino, além de sua representação na literatura (ZINANI, 2006, p. 19)

As relações de poder, assim como a autora diz, estão presentes em todas as interações humanas, como as mediadas pela literatura, inclusive aquelas que se dão no contexto erótico, no qual os corpos são os territórios de disputa, e por vezes, de opressão e espelhamento de hierarquizações culturalmente impostas e historicamente reforçadas. Dessa forma, quando um lugar de fala é invertido, fenômeno que ocorre com uma certa frequência nos textos eróticos contemporâneos, também são invertidos os papéis que os corpos interpretam, passando a se constituir como espaço de resistência e de subversão.

É exatamente o que se verifica quando as mulheres fazem uso da palavra para falar sobre o prazer: elas não estão simplesmente expressando a sua própria experiência erótica, mas afirmando sua autonomia sexual por meio da palavra feminina, que é uma manifestação de próprio ser. Tais fenômenos e tensões se fazem presentes em profusão nos textos de Juliana Frank, eventos aos quais nos deteremos mais adiante.

A linguagem desse discurso feminino do sexo, umas vezes sentimental, outras vezes debochada e obscena, não se detém na mera descrição do ato sexual ou das zonas erógenas dos corpos, mas exprime o corpo feminino como autorrepresentação, um meio de efetivar o desejo, apresentando as sensações e sentimentos que afloram no exercício da sexualidade. Autoras como Alves (1983) abriram o caminho para que uma nova variedade de discursos dentro da autoria erótica feminina pudesse se manifestar. Míriam, por exemplo, traz em textos como o poema *Passos ao Mar*, outras imagens ficcionais do corpo negro feminino, se distanciando daquelas que normalmente circulam no imaginário coletivo, construídas sob a ótica da dóxa masculina. Sem recorrer às estereotípias raciais ou sexuais, reverte preconceitos, rompendo convenções, problematizando projetos ideológicos falocêntricos e etnocêntricos. Ainda nessa perspectiva, é possível citar ainda Freitas (2012), autora de obras como *Um útero é do tamanho de um punho*, que com sua poesia feminista reflete, com humor inteligente e perspicácia, sobre

questões de gênero. O ato de falar e exercitar a sexualidade feminina transforma sua expressão escrita em uma ferramenta de autoafirmação da identidade da mulher.

Não é raro que as personagens femininas criadas por essas (e outras) autoras se posicionem de forma ativa no jogo da conquista ou mesmo nas narrativas que descrevem suas performances sexuais, demonstrando, com liberdade, a urgência de terem seus apetites libidinosos saciados. Essas protagonistas, tais como Leysla, de *Quenga de plástico* (FRANK, 2011) eventualmente, chegam a manifestar um certo afastamento emocional durante seus atos luxuriosos, dissociando sexo e afeto, contrariando, desta forma, a expectativa tradicionalmente construída de que a sexualidade feminina não fosse capaz de exercitar um, sem renunciar ao outro. A mesma Leysla, já nas primeiras palavras do prefácio de seu livro, traz essa reflexão: “As pessoas com características de boa saúde mental preferem fazer sexo a pensá-lo. Mas existem aqueles que se encarregam do trabalho sujo. São eles: os escritores e as garotas de programa.” (FRANK, 2011, p. 8). Leysla se propõe, já no início de sua narrativa, a tarefa de pensar sobre o sexo. Seguindo seu próprio ponto de vista, ninguém seria melhor do que ela mesma para falar sobre o assunto, uma vez que Leysla acumularia as duas ocupações que considera ideais para pensar o sexo, ser garota de programa e escritora, o que supostamente justificaria a atitude de um de seus leitores de chamá-la de “filosoquenga”⁴ (FRANK, 2011, p. 29), alcunha que ela passou a adotar desde então. Não deixa de ser curioso ainda o fato de ser possível inferir, a partir da fala de Leysla, que pessoas que se propõem pensar o sexo não tem boa saúde mental, pois isso necessariamente colocaria Lawanda, a protagonista de *Meu coração de pedra-pomes* (2013) diretamente na condição de também ser alguém capacitada a pensar o sexo, visto ser ela uma paciente psiquiátrica.

A autonomia sexual feminina ao qual os parágrafos anteriores se referem, coloca em xeque, ainda, o modelo conservador de mulher assexuada, incapaz de admitir a existência de fantasias sexuais, visto que, supostamente, estas inexistiriam no psiquismo de uma mulher *de bem*. Há, naquele tipo de discurso, um desafio à concepção de que a mulher seria um mero objeto de posse, ou de consumo, que estaria destinada a ser uma propriedade masculina, sem vida pública, e que seu papel social deveria se restringir ao ideal de meiga dona de casa, feliz e sonhadora. Segundo a entrevista que se encontra como anexo desta pesquisa, Juliana Frank propositalmente apresenta algumas questões sociais, em especial a do desemprego, como pano

⁴ Dentro desse contexto, “quenga” teria a acepção de meretriz, prostituta. Ao longo de seus textos, Leysla faz uma série de considerações a respeito do comportamento das pessoas, do modo como se organiza a sociedade e a forma como se dão as relações entre homens e mulheres, isso sem deixar de fora suas impressões sobre o sexo. A junção de todas essas reflexões comporia sua própria filosofia.

de fundo de suas estórias. Com isso ela pretende levantar um debate a respeito das condições que grande parte das mulheres enfrentam no mercado de trabalho. Suas protagonistas são mulheres independentes, que vivem de “bicos”, tentando sobreviver da melhor forma que conseguem, muitas vezes se sujeitando aos velhos moldes da sociedade patriarcal. Tal realidade é ficcionalizada de forma austera por Frank, uma vez que nenhuma das suas heroínas pode ser considerada bem-sucedida social ou financeiramente, muito pelo contrário! São mulheres às margens da sociedade, que querem sobreviver da melhor forma que conseguem, sendo constantemente abusadas e assediadas das mais variadas formas.

A escrita erótica de autoria feminina contemporânea não pretende se adequar a nenhum modelo pré-definido por entendê-los, todos, como condicionamentos culturais limitadores que determinam quais comportamentos são adequados, ou não, para as mulheres. Nesse tipo de literatura não há espaço para o estereótipo da mulher exemplar, dada ao recato e a um moralismo, considerado ultrapassado. Nesse ponto já se encontram, há muito, desvinculados aquilo que se deveria ser daquilo que se quer ser. Chega, então, até a mulher, o direito de tecer as minúcias descritivas que lhes parecem deleitosas, permitindo-se não somente ter, mas, enunciar o seu desejo. Nos idos de 1986, na obra *Diana Caçadora*, Márcia Denser já escrevia:

Danço agora sozinha, traseiro projetado para a lua (se isso fosse possível e não ridículo), alcançando no ponto exato teu membro. Nessa posição o círculo se fecha. Minha cabeça de cambalhota penetra através de minhas coxas completando o teu, o meu, o nosso, o rabo universal que mordemos, mas, insisto: serei a única dançarina dotada duma musical tautologia circular? (DENSER, 2003, p. 198-199).

Não é incomum que o abandono de um modelo de literatura obscena já consagrado, com o intuito de trilhar a aventura experimentalista do novo, seja considerado, pelos mais conservadores, uma forma de subverter a arte literária, criando algo que não possa ser considerado digno de receber esse nome. Não se pode mensurar com exatidão o quanto a escrita feminina do prazer corporal, como forma de expressão da experiência erótica, pôde alterar os paradigmas da escrita pornográfica, mas, ao nosso ver, ela representa uma ruptura literária necessária para a autoafirmação identitária das mulheres, tendo em vista que a representação escrita do desejo é uma das formas de desvelar as estruturas mais particulares de cada um, sendo não só um produto de expressão, mas também fonte de autoconhecimento.

No Brasil, a pesquisadora das questões de gênero da atualidade, Heloisa Buarque de Hollanda (2018), sustenta que atualmente temos presenciado uma explosão de escrita e consumo de literatura erótica e pornográfica, principalmente aquela produzida por mulheres,

fato que tem levantado especulações se tal tipo de texto teria alguma marca específica que o diferenciaria da produção de mesma temática masculina. Essa questão permaneceu indeterminada até a chegada das teorias pós-estruturalistas, nas quais foi admitido não haver nenhuma essência universal que identifique os indivíduos, quer femininos, masculinos ou mesmo por qualquer outra categoria, mas sim, sujeitos constituídos por variados expedientes de identidade seja classe, raça, idade, opção sexual, gênero, etc., mesmo porque os eventos e “os sujeitos são irrepresentáveis, a não ser como representação” (LAURETIS, 1994).

A filósofa pós-estruturalista Butler (2003), uma das principais teóricas da questão contemporânea do feminismo, sustenta que gênero deve ser encarado como uma performance do indivíduo e que não só a anatomia dos corpos não dita mais o gênero, como também não impõe limite algum ao gênero, não se constituindo como um destino inexorável, podendo, por isso mesmo ser reelaborada. A autora estadunidense acredita não haver qualquer relevância em tentar distinguir as escritas masculina e feminina, já que a própria linguagem é constituída e constitutiva de interações sociais. Para ela, mais pertinente seria saber quais expectativas são elaboradas a respeito de um texto a partir do momento em que sua autoria for revelada.

Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em forma do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações tem dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequência [...] (BUTLER, 2003, p. 200).

Apesar de não haver características específicas que possibilitem uma distinção clara entre textos pornográficos produzidos por homens e mulheres, chama-nos a atenção o fato de que, por vezes, em entrevistas, algumas autoras contemporâneas precisem apresentar justificativas por realizarem seus projetos literários (ficcionais ou verídicos) de cunho sexual, ou mesmo que essas enfrentem resistência e estranheza por parte de alguns leitores que, de quando em vez, por conta de uma visão embaraçosamente limitada, confundem as autoras com suas personagens libertinas (TORRES, 2017), causando óbvio constrangimento.

Também não é raro que, em nosso sistema patriarcal, um texto erótico produzido por uma mulher seja confundido como uma declaração explícita de disponibilidade para o sexo. Paradoxalmente, enquanto a afirmação sexual feminina pode ser considerada aversiva, a afirmação da sexualidade masculina é encarada como causa de orgulho e é frequentemente reafirmada em ambientes públicos, sendo encarada como uma espécie de ratificação de virilidade. Neste arranjo social, a feminilidade seria elaborada pelo confinamento da

sexualidade feminina, que deveria se manifestar sempre de forma privada, passando da propriedade de um homem para a posse de um outro, como representada na cerimônia cristã do matrimônio, em que a noiva passa das mãos de seu pai para as mãos do futuro marido.

Enquanto a nossa cultura sustenta que a disponibilidade sexual do homem e sua masculinidade devem ser validadas e reiteradas sempre que possível, estabelece-se como um dos critérios de valorização da mulher, para que sejam consideradas moralmente dignas e prestigiadas, que pertençam a um único proprietário. Em relação as que experimentaram uma pluralidade de experiências sexuais, estas seriam consideradas promíscuas ou, no melhor dos casos, mulheres de valor inferior. Há, eventualmente, uma flexibilização desse discurso de tempos em tempos, no entanto, muito ainda restaria a ser feito no intuito de haver algum tipo de equiparação de valores e discursos.

Explicitar esses julgamentos de moral e valor pode auxiliar a entender melhor o objeto desta pesquisa e a compreender a preponderância que esse tipo de literatura pode ter para a elaboração e reavaliação das políticas de gênero. É no fato de violar os bloqueios que foram estabelecidos sobre as mulheres, muitas vezes rotuladas como assexuadas na história, que o texto erótico de autoria feminina efetiva sua função política. Há ainda, na inversão de papéis que esse conteúdo eventualmente propõe, uma subversão da posição de passividade contemplativa comumente imposta ao feminino, e ainda, a apropriação do direito de ser um agente ativo e, conseqüentemente, poder se expressar sobre sexo, corpos e desejo.

Segundo a pesquisadora estadunidense Eileen O'Neill, a dificuldade comumente observada “de expressar facilmente vários aspectos de nossa sexualidade, através das palavras e imagens correntes, ilustra as possibilidades epistemológicas do erótico. Ela pode insinuar as lacunas e os vazios, os silêncios dentro de nossos discursos sexuais” (O'NEILL, 1997, p. 81). De acordo com este prisma, o texto erótico poderia ser visto como um fator de reafirmação da capacidade transgressora da literatura, uma vez que tem a potencialidade de se apresentar como instrumento relevante por meio do qual a fala reprimida se materializa, um lugar e um modo de manifestação do sintoma, tendo capacidade de exorcizar o discurso da culpa (LUCCHESI, 1994).

A reincidência, por parte de muitas autoras mulheres, de alguns componentes textuais faz com que certos aspectos se tornem mais visíveis, o que concede uma densidade não era comumente observada nos produtos de viés pornográfico e/ou erótico produzidos até então. Seja por meio da utilização de atos e cenas explícitas, ou da apresentação de forma velada e metaforizada de uma sucessão de imagens que têm a capacidade de excitar sexualmente o leitor, essas produções têm o poder de acionar o gatilho do prazer, solitário ou não, agindo como uma

espécie de afrodisíaco verbal, que não tem a intenção de proporcionar o mesmo deleite que a experiência da carne ou de substituir a realidade, mas de estimular seu leitor pela representação da mesma (PAES, 1990).

Sob a ótica da autoria feminina, a representação de seu corpo nu altera a condição costumeiramente estabelecida de objeto para sujeito sexual, o que apresenta uma certa importância, pois, apesar de ser recorrente a representação artística do corpo feminino, ela se faz, geralmente, por meio do olhar do artista masculino, omitindo a perspectiva da mulher a respeito do seu próprio corpo e de seus desejos sexuais. O'Neill (1997) sustenta que a clássica associação da imagem da mulher nua com a natureza, sugere que assim como esta, aquela deve ser dominada, subjugada, lavrada, ou fertilizada através da tecnologia ou da potência física e sexual masculinas.

Por outro lado, este “novo” olhar possibilitaria o questionamento das distinções conceituais binárias razão/emoção, ativo/passivo, mente/corpo, cultura/natureza, subjacentes à identificação de símbolos sexuais nas artes clássica e moderna, despertando na mulher a consciência dos seus desejos e de si, já que esses agora se podem se manifestar através de sua própria voz, mostrando como vivencia sua sexualidade. A professora Soares (2009), ao comentar que houve um substancial crescimento do número de escritoras, desde a década de 1980, que fazem uso da temática do erotismo tanto em sua prosa como, neste caso específico, em poesia, avalia:

O grande investimento [...] no erotismo pelas mulheres parece-me ter muito a ver com esse momento de intenso trabalho de conscientização da necessidade de ruptura dos paradigmas repressores. Ao radicalizar os modos libertários de vivenciar o desejo, o poema acena com uma via de construção identitária e de redimensionamento das relações entre homem e mulher (SOARES, 2009, p. 119).

Se o próprio ato de alguém falar sobre sexo é considerado transgressão numa sociedade hipocritamente conservadora, ainda mais transgressora pode ser considerada uma escrita erótica que parta do feminino. Isso se dá pelo fato cultural que, pela lógica falocêntrica, as mulheres não seriam autorizadas a falar sobre sexo porque elas mesmas são o sexo e, como não protagonizam a fala, devem se manter na condição de serem faladas. A literatura erótica que se propõe a ser enunciadora do desejo masculino apresenta a mulher basicamente ou como objeto de satisfação masculina, ou ainda, como prêmio a ser conquistado.

Ainda sobre esse ponto, as atribuições fálicas de um único homem, não raro, são desdobradas para outras regiões do corpo, como boca, mãos e pés, disseminando uma potência fálica que, em sua multiplicidade, tem a capacidade de gerar a satisfação de várias mulheres

simultaneamente. São recorrentes as situações em que diversas mulheres interagem com um único homem, que, por sua vez, monopoliza todas as cenas e se encarrega de distribuir a todas o prazer por meio de sua potência viril, se desdobrando em vários falos, sendo o catalisador da cena erótica, fazendo com que todas as atitudes levem ao gozo masculino, representando-o como clímax da narrativa, depois do qual se encerra toda a ação. É neste ponto que produções literárias como as de Juliana Frank subvertem essa ordem.

A personagem Leysla é particularmente crítica nesse ponto, uma vez que reage a esse *modus operandi* masculino, como em “A gente se esfregou, ele me comeu com força, eu me retorcia de tesão. Ele me xingou de puta, não gostei!” (FRANK, 2011, p. 19). Nesta passagem em específico, só para citar um exemplo de ocorrência desse fenômeno, a protagonista promove uma quebra de expectativa no leitor acostumado com as narrativas eróticas tradicionais, onde comumente o homem se sente autorizado a rebaixar a mulher com quem está tendo relações sexuais, uma vez que sua ação teve efeito contrário, desagradando sua parceira. Destacamos aqui o fato de que o senso comum costuma atribuir à palavra “puta” uma carga semântica ultrajante. A própria Leysla reconhece isso, uma vez que usa o verbo “xingar” para descrever a fala de seu parceiro sexual. Uma outra minúcia avoluma um pouco mais o significado do ocorrido: não deixa de ser inusitado que tal crítica venha especificamente de uma garota de programa, ou melhor, uma puta, como se diz popularmente. Esse adjetivo, como alguns outros similares, de ordinário, não parece incomodar a protagonista em outras ocasiões da obra. Na verdade, Leysla parece se sentir à vontade com essa designação, como se verifica na vez em que se permitiu expressar seu posicionamento político: “Se todas as putas fossem como eu, se todos os políticos fossem como o Lula, não estaríamos nadando contra a maré neste imenso mar de porra” (FRANK, 2011, p. 34). O que podemos inferir a partir de todo esse cenário é que, segundo o entendimento de Leysla, o fato de alguém ter relações sexuais com uma mulher, mesmo que ela seja uma profissional do sexo, não significa que ele tenha uma concessão automática para rebaixá-la por meio de um xingamento ou atitude humilhante. Em suma, apesar de lidar bem com o título de puta, o mesmo foi encarado como ofensivo nesta ocasião, uma vez que a palavra foi usada com o objetivo de depreciá-la como ser humano, coisa que ela, por princípio, parece não aceitar.

Ainda a respeito da forma como Juliana Frank transgride a lógica falocêntrica de grande parte das narrativas pornográficas, é especialmente notável o fato de que o desfecho das cenas eróticas em ambas as obras que nos propomos a analisar não se dá com o gozo masculino. Encarado como o clímax das produções eróticas tradicionais, em especial as modernas produções audiovisuais que a indústria pornográfica ajudou a popularizar, o gozo masculino

não é o ato conclusivo das cenas de sexo em *Quenga de plástico* (2011) e *Meu coração de pedra-pomes* (2013). Aliás, há nessas obras ato sexuais em que esse gozo nem mesmo é citado, por si já é um deslocamento da importância do mesmo. Tomaremos como exemplo o episódio em que Leysla transou com um poeta, logo no início do livro. Ela assim o descreve: “Abri sua braguilha e lhe ofereci um poema imortal indizível, e ele gozou tão profundamente que teve visões. Espero encontrá-lo mais tarde na vida. Talvez descobrir que me tornei sua musa inatingível” (FRANK, 2011, p. 11). Apesar da cena se desenrolar sem que o orgasmo feminino seja mencionado, o que provavelmente não deve acontecer com muita frequência com as prostitutas durante um programa, aqui o orgasmo masculino não é representado como um arremate ao redor do qual tudo acontece. Pelo contrário, o que se observa é uma certa exaltação da mulher. O ato de se unir a ela em um contato físico, proporcionou nele uma experiência espiritual (visões), como se o poeta estivesse entrando em contato com algum ser sobrenatural, que neste caso era a própria pessoa que descreve a cena, num flagrante movimento narcísico de Leysla. Ela até manifesta a vontade de revê-lo posteriormente em alguma outra ocasião, mas imediatamente após falar isso, explica a motivação de tal desejo: quer conferir se ela própria tinha se tornado uma musa para aquele artista, talvez uma fonte de inspiração para toda a vida. Tudo parece ainda mais narcísico se atentarmos para o adjetivo que ela escolheu para acompanhar o substantivo musa: inatingível. Por meio de narrativas como esta Juliana Frank desloca o masculino de seu tradicional lugar.

A narrativa erótica de autoria feminina, por sua vez, se apropriou da lógica da valorização do sexo como “coisa proibida”, que não poderia ser enunciado por elas, e a reverteu como reforçador para si mesma, pois é fato que o conteúdo que mais ataca as subjetividades é justamente aquele sobre o qual menos se deveria falar, o que incita, por si só, atitudes transgressoras como essa, do qual o campo literário é um dos cenários de luta. Não é necessário justificar esse tipo escrita, como se ela só tivesse razão de ser caso fosse autorizada por algum tipo de autoridade literária, pois ela é, em si, espaço de reconhecimento e legitimação de suas agentes.

Para a filósofa brasileira Chauí (1998) o ser humano busca a si mesmo ao ver e descrever o mundo, fato que permite que, em uma composição literária, uma personagem eventualmente construa um olhar que desfaça suas próprias impressões anteriores, por conta de uma inquietação diante da realidade na qual se insere, como se quisesse corrigir a mesma por meio dessa reinterpretação. Nesse tipo de reformulação interna, a personagem redimensiona o real à medida em que interpreta e interage com ele. Para Chauí, o ato de ver e descrever, que ocorre necessariamente em todo tipo de composição literária, é uma ação reveladora de

significados que guarda em si a potencialidade ser um caminho de autorrevelação. Esse olhar pessoal é ao mesmo tempo intérprete e artífice do mundo. Neste ponto é possível supor que o que se identifica como transgressão nessas obras eróticas de autoria feminina é aquilo que aparece como consequência da necessidade de uma certa autoria de si por parte das escritoras mulheres, processo se dá no momento em que as personagens reagem assertivamente ao que ocorre no mundo ao seu redor, numa espécie de autocomposição não domesticada.

Para Costa (2002) esta postura enunciativa constrói uma representação discursiva a partir do lugar de fala do outro, deslocando o masculino, que antes fora deslocante, desformatando de forma inusitada a esfera pornográfica, que já se encontrava engessada. Além do mais, a invasão do campo erótico promovida por mulheres cria certo desconforto por conta da desconfiança de que a persona autoral coincida ou defina a conduta moral da mulher que escreve. Esse equívoco questiona a índole de quem realiza a produção do texto por conta de subtender que aquilo que a escritora dispõe sobre o papel sejam episódios já transcorridos de sua vida pessoal, atitude que escancara o preconceito de que à mulher é indevido discorrer sobre seus anseios e vontades, transmitindo desejos, impressões e até frustrações.

A própria autora sobre a qual aqui se objetiva dissertar já foi alvo de intolerância quando, depois de lançar *Quenga de plástico* (2011) foi obrigada a mudar de bairro, pois os vizinhos acharam que ela fosse a atriz pornô que protagoniza trama e passaram a hostilizá-la. “Quando as pessoas querem saber se aquelas coisas todas aconteceram, elas têm que saber que dentro do livro elas aconteceram. Se eu escrevi, aconteceu. Mas se é verdade, não importa.” (FRANK, 2016).

Juliana Frank desponta em uma fase da literatura feminina em que esta, já mais amadurecida e consolidada, se desprende do mote das relações entre gêneros e passa a se ocupar com a busca e expressão de uma identidade própria, por meio da autodescoberta da mulher, livre das amarras da tradição patriarcal. Por meio da análise da trajetória da literatura de autoria feminina, observamos que hoje esse panorama se encontra mais fortalecido do que nunca, pois atualmente é capaz de apresentar a visão das mulheres para a mesma sociedade que insistia em considerá-las inferiores ao sexo masculino.

Esta reflexão possibilita a compreensão de alguns dos anseios, emoções e pensamentos produzidos por aquelas que, aos poucos, vão se tornando protagonistas do cenário intelectual do país. Conforme Zolin (2009, p.106) afirma:

A considerável produção literária de autoria feminina, publicada à medida que o feminismo foi conferindo à mulher o direito de falar, surge imbuída da missão de “contaminar” os esquemas representacionais ocidentais, construídos a partir da

centralidade de um único sujeito (homem, branco, bem situado socialmente), com outros olhares, posicionados a partir de outras perspectivas. O resultado, sinalizado pelas muitas pesquisas realizadas no âmbito da Crítica Feminista desde os anos 1980 no Brasil, aponta para a reescritura de trajetórias, imagens e desejos femininos. A noção de representação, nesse sentido, se afasta de sua concepção hegemônica, para significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais.

Para a autora, tais produções artísticas são fundamentais, uma vez que fortalecem a ideia de representatividade, pois não são mais realizadas exclusivamente pelos escritores homens que, com seus valores e conservadorismo, monopolizavam a cena literária, mas pelo olhar daquelas que estavam à margem da estrutura social. A abertura de espaços, que já se observa na contemporaneidade, permite o questionamento dos discursos autoritários e garante que as vozes, antes silenciadas, possam ser ouvidas, pois se tornaram protagonistas e narradoras das suas próprias histórias.

Neste contexto, a imagem do feminino não está mais, compulsoriamente, associada às ideias de beleza e pureza, mas também à possibilidade da realização de feitos e de sentimentos diversos, não somente àqueles que dizem respeito ao amor e à paixão, outrora temas absolutos. A literatura erótica contemporânea de autoria feminina se permite realizar sondagens existenciais cujas invenções são capazes de, por vezes, revelar um aspecto lúdico da interação sexual, como veremos nas obras de autoria de Juliana Frank que compõem o *corpus* dessa dissertação.

As fantasias sexuais descritas nessas obras apresentam uma estrutura narrativa não linear, constituídas de um certo fragmentarismo, relativizando a verdade pela forma a apresentar narrativas que antes poderiam ser considerados tabus, cujo foco narrativo múltiplo possibilita ao leitor uma visão maior das características individuais de cada personagem apresentada. Tais relatos, redigidos de forma escrachada e sem nenhum tipo de censura, possibilitam a desconstrução de algumas fronteiras deste tipo de gênero literário, propiciando desde o questionamento político à discussão de valores.

3 LITEROBOCETISMO DE JULIANA FRANK: MULHERES FICCIONALIZADAS POR UMA MULHER

3.1 Um termo deveras curioso

“Gostam de chamar meu literobocetismo de força da sobrenatureza. Mas na rua, as pessoas xingam. Mudo de cara e fico muda. Só a boceta fala: sem dono, sem eira, sem norte nem oeste. É só foda, olha ela: só foda. Uma rameira!” (FRANK, 2013)⁵

Juliana Frank é uma escritora que se sente desconfortável com a ideia de colocar sobre si um rótulo permanente. Tal atitude aparentemente sugere que, para ela, identificar ou classificar o que se escreve seria limitar uma obra a um molde pré-estabelecido, compelindo-a a se mover dentro de um perímetro restrito, confinando a liberdade criativa. Essa forma de ver a arte a associa com o pensamento pós-moderno, o qual, numa espécie de revolta contra o que há de convencional e já estabelecido, se posiciona a favor da liberdade de experimentação apresentando-se por vezes de forma carnavalesca e despreziosa.

Apesar de certa relutância em definir-se, Juliana Frank, que jocosamente sempre reservou a si mesma o direito de contradizer-se quando necessário, o fez. Essa atitude aparentemente se baseia na lógica de que, uma vez que uma escritora escolhe definir a si mesma por um termo já existente, ela, de alguma forma, estaria se encaixando em uma fôrma criada por outrem, tornando-se, por isso, uma cópia alheia ou, pelo menos, alguém que segue um padrão pré-delimitado.

Diante disso, em um ato de aparente insubordinação à obrigatoriedade de ocupar um lugar definido, tendência presente ao longo de todos os seus textos, a autora decide, talvez por não achar uma palavra que descreva melhor o seu texto, criar para si mesma um termo que possa defini-lo: literobocetismo. Esse rótulo autoimposto se difere de outras classificações restritivas por ser inédito e subversivamente, tira de tal fato seu valor. Já que existe a necessidade de definir-se, então, pelo menos, que isso seja feito por quem se submete a isso, num termo que ela mesma cria para si.

Essa definição de si curiosamente se dá na adição de termos que se referem à arte da escrita (literatura) e a uma parte, exclusiva do corpo feminino, destinada ao prazer (boceta). A escolha do vocábulo “boceta” em detrimento do termo “vagina”, vem de encontro à

⁵ "É Merlot Uísquecer", história erótica inédita da escritora Juliana Frank: Caderno Ilustríssima. Folha de São Paulo, 27 out. 2013. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/10/1362542-leia-e-merlot-uisquecer-historia-erotica-inedita-da-escritora-juliana-frank.shtml?cmpid=menupe>. Acesso em: 9 dez. 2019.

expectativa do uso de um termo considerado mais nobre ou aceitável, por outro mais vulgar, o que sugere o propósito de referir-se a tal parte do corpo de forma deliberadamente obscena. De fato, através da análise das duas obras que compõem o corpus de nosso trabalho, verificamos que o verbete “boceta” ocorre 15 vezes em *Quenga de Plástico* e nenhuma em *Meu coração de pedra-pomes*.

De todos os registros em *Quenga de Plástico*, a palavra encontra-se relacionada ao prazer ou ao contexto do ato sexual doze vezes, como em “Afinal, eu tenho orgulho ocidental, é pau na boceta, boceta no pau” (FRANK, 2011, p. 34). As outras três vezes em o vocábulo ocorre, ele se refere ao feminino, relacionando-o, especificamente por conta do contexto do diálogo que está ocorrendo, ao sagrado, como em “E se tem uma coisa que eu sou é mulher. Que Deus me conserve mulher por todas as encarnações! Um poeta me disse: ‘Deus é uma grande boceta’. Se ele estiver certo, eu acredito em Deus” (FRANK, 2011, p. 32-33).

Através dessa verificação dos usos dos termos pela autora em seus textos, infere-se que para Juliana Frank literobocetismo pode se referir a dois entendimentos. O primeiro relaciona literatura ao obsceno (uma literatura pornográfica, por assim dizer) e o segundo a uma literatura relacionada ao feminino. É digno de nota que as ocorrências de “literobocetismo” estejam presentes em *Quenga de plástico*, um livro que narra em primeira pessoa as peripécias sexuais da ex-atriz pornô e garota de programa Leysla Kedman em um blog imaginário. A própria Juliana Frank começou a publicizar sua escrita em um blog, *o trocando de biquíni sem parar* (2009), assim, todo em minúsculas mesmo. O título, uma brincadeira popular na época com a letra da música “Noite do Prazer”, de Claudio Zoli, que continha o trecho “Na madrugada vitrola rolando um blues tocando B.B. King sem parar”, fazia um trocadilho de palavras que, com sua jocosidade, já mostrava àquela época o tom característico da autora.

Quenga de plástico é o primeiro romance da escritora Juliana Frank. Escrito e publicado em 2011 pela editora 7Letras, o livro inicia sua narrativa contando como Leysla Kedman arrumou um emprego como distribuidora de panfletos nos inferninhos na rua Augusta, em São Paulo, por causa da lei Kassab, que acabou com os luminosos das boates. A personagem se autodenomina “filosoquenga” e relata suas “impublicáveis pornosofias” no livro que protagoniza em trechos como este:

Seguimos trepando, o tempo todo acoplados um no outro. Eis o momento da vaquejada: o boi girava inteiro no rolete. Aí comecei a pensar que as pessoas cometem a estupidez ou o pecado de esquecer completamente que somos animais. E, dessa forma, devemos trepar como animais, não como pedras ou peixes. Devemos comer como silvícolas que somos. Devemos nos lambuzar e meter tudo pra dentro. Quando queremos algo, devemos meter imediatamente pra dentro: comida, pau, boceta, vinho,

cachaça, carne de porco, laranjas e anfetaminas. Até ficarmos satisfeitos ou enjoados. (FRANK, 2011, p. 62)

Leysla é uma filosoquenga que tem um método bem característico de proceder suas elocubrações: ocasionalmente, afasta-se mentalmente de alguma cena que presencia ou vivencia para devanear sobre alguns aspectos da vida, preferencialmente aqueles sobre os quais ainda não se detivera até aquele instante, mas não somente esses. A ação inteira fica em suspenso, e somos projetados diretamente para dentro da cabeça de Leysla, lugar onde se dão as suas “pensamentações” e onde os lampejos de sua compreensão ocorrem, como em:

Quem não sabe contemplar o sexo e passa as horas tentando organizar as ideias dos grandes gênios da humanidade, lendo livros infinitamente incompreensíveis, está no mundo para faxinar uma sujeira infinda. São faxineiros do inferno. Não percebem que a luxúria sim é a razão e o fim (FRANK, 2011, p.13)

De todos os momentos em que Leysla faz suas pensamentações, os mais inusitados são, sem sombra de dúvida, aqueles que se dão durante os momentos mais pornográficos do livro. Não é que a protagonista de *Quenga de Plástico* apenas pense sobre a vida durante o sexo, o que poderia ser considerado algo trivial por qualquer um. O que ocorre é que ela realiza uma série de diversificadas operações mentais, ruminando (p. 62), cismando (p. 58), cogitando (p. 53), escarnecendo (p. 56), ponderando (p. 65), devaneando (p. 66), em suma, matutando sem parar, o que legitima o nome encontrado por ela própria para descrever suas elaborações mentais.

Leysla é uma filosoquenga que diz realizar pornosofias. Apesar de não ser inédito, o termo não possui significado estável justamente por não figurar formalmente em nenhum dicionário reconhecido. Simone Regazzoni (2010) em seu livro *Pornosofia. Filosofia del pop porno* utiliza o termo para designar a reflexão filosófica que se empenha para encontrar a chave da interpretação da cultura de massa, da qual considera que a pornografia seja seu emblema mais extremo e coerente. Ora, Leysla definitivamente não utiliza aquela palavra com a mesma concepção. O significado que nossa filosoquenga atribui ao termo é bem outro. A esse respeito, por ocasião do lançamento de *Quenga de Plástico*, Juliana Frank, em entrevista para o blog *Sabedoria Bon Vivant*, esclarece:

A Leysla é mais uma filosoquenga, ela trata de pornosofias. As pessoas ficam fascinadas quando um escritor escreve coisas que ninguém pensa em ler. Mesmo acostumados com narrativas sexuais, as pessoas ainda querem saber como você pensa sacanagem. Uma visão distorcida do sexo e da vida é sempre envolvente (JCLENA, 2011, *online*).

Juliana Frank apresenta uma solução aparentemente inquietante. Para ela, pornosofias seriam narrativas sexuais que ninguém pensa em ler. Se entendermos que isso significa que pornosofias seriam relatos surpreendentes a respeito de práticas sexuais, um questionamento imediatamente se levantaria: Como surpreender com relação ao sexo em uma época em que todo tipo de pornografia nos é acessível a qualquer momento, literalmente na palma de nossas mãos, por meio dos nossos aparelhos celulares?

Os textos de Juliana Frank parecem solucionar tal objeção por meio de duas vias criativas. Na primeira, Leysla retrataria situações inverossímeis, já que, supostamente, tudo o que é plausível de ser retratado quanto ao sexo já deve ter sido representado antes. É o que ocorre, por exemplo, no trecho “A Lurdirina me disse que eu não deveria escrever, porque não sou gabaritada em nada além de anal giratório. Inveja é o mal dessa puta!” (FRANK, 2011, p. 25). Ora, “anal giratório”, tal como é citado pela personagem, apresenta um relato surpreendente em relação às práticas sexuais, tendo em vista ser remota a possibilidade de que alguém possa movimentar-se daquela forma em torno de um eixo, tal qual as hélices se deslocam em relação ao corpo de um helicóptero.

É apropriado lembrar que Juliana Frank, como uma representante da escrita pós-moderna, não está limitada a produzir literatura como se esta fosse exclusivamente um retrato da realidade, mas se propõe a engendrar palavras com liberdade de experimentação, de forma a fazer uma espécie de jogo com a própria literatura. É curioso ressaltar que, nesse ponto da narrativa, como forma de interpor ao ultraje de Lurdirina, que disse que a protagonista não deveria escrever supostamente por ser incapaz disso, Leysla contra-argumentou com uma resposta espirituosa: “Se o Collor entrou para a Academia Alagoana de Letras sem nunca ter escrito uma linha, nem em parede de banheiro, por que eu, que sou atual, já li diversos livros ou as orelhas dos livros, não posso fazer literatura?” (FRANK, 2011, p. 25).

A filosoquenga não aceita ser declarada indigna de escrever. Em vez disso, ela desce a arte das letras do pedestal, sendo sarcástica com a alta literatura. A esse respeito enriquece, para a análise literária, o conceito de carnavalização, de Mikhail Bakhtin (2010). Para o pensador russo, a carnavalização se referia à mistura de elementos variados em que as regras ou padrões (sociais, morais, ideológicos) comumente seguidos são subvertidos ou postos de lado, em favor dos estímulos, formas e conteúdos mais ligados aos instintos e aos sentidos, à expansão do riso e da sensualidade.

Dentre as ações carnavalescas, Bakhtin (2010, p. 141) evidencia o destronamento do rei do carnaval e o conseqüente ritual de coroação da bufa. Ele considerava que nessas duas ações inseparáveis e biunívocas “reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase

das mudanças e transformações, da morte e da renovação” (BAKHTIN, 2010, p. 142). Naquele momento em que ocorre a coroação do “antípoda do verdadeiro rei” – um bobo ou um escravo, por exemplo – e o destronamento das figuras de autoridade da vida oficial, aconteceria a consolidação de um mundo invertido, que se caracterizaria por uma lógica de permutações entre aspectos da vida extracarnavalesca e da vida carnavalesca, desvalorizando aquilo que era considerado elevado e valorando de forma positiva o que se tinha como sem valia.

Bakhtin (2013) acreditava que por meio dessa paródia da vida oficial, uma outra vida, essa carnavalesca e não-oficial, se estabeleceria. O conceito de carnavalização se situaria então num espaço entre a não-oficialidade e a oficialidade. Segundo essa visão, o carnaval se consagra como a forma por excelência de se celebrar a mudança e a renovação. No caso do âmbito literário, cria-se deliberadamente uma vida não-oficial, subvertendo parodicamente certas práticas textuais, seja por meio da presença de imagens grotescas ou pela celebração do ritual de coroação e de destronamento. Em resumo, a carnavalização aconteceria na medida em que esse espírito carnavalesco fosse transposto para a arte.

Em *Quenga de plástico*, a personagem-narradora Leysla Kedman, uma blogueira aspirante a escritora, rebate a reprovação de sua melhor amiga por meio do destronamento da alta literatura, coroando em seu lugar a si mesma, que já tinha lido diversos livros, ou pelo menos as orelhas deles. Ao praticar esse rebaixamento, Leysla exerce aquilo que o teórico russo Bakhtin caracteriza como carnavalização. Lurdirina via a pornosofia produzida pela filosoquenga como inferior, mas Leysla a rebate, tirando do pedestal algo que aparentemente sua detratora tinha como inalcançável e sublime. Apesar de já ter questionado vários posicionamentos de outrem durante todo o livro, o que faz da obra quase uma apologia à necessidade de se impor e expor o que se pensa, neste ponto Leysla se expressa de uma forma ainda mais carnalizada, quase como se a insubordinação fosse a conclusão para onde suas experiências de vida a teriam direcionado, tese que até poderia ser colocada em xeque por conta da postura de resignação que a protagonista apresenta diante da truculência do capitão Renascimento, da qual o terceiro capítulo do presente trabalho desenvolverá mais detidamente.

Aqui se apresenta um curioso aspecto do pensamento da filosoquenga: apesar de Leysla reclamar para si a possibilidade de se expressar através de um meio tradicionalmente ocupado pelos literatos, parcela presumidamente mais intelectualizada da sociedade, ela não glorifica a posição que aspira, muito pelo contrário, não reconhece nesta a forma mais legítima do saber, atribuindo como mais genuíno o conhecimento que é obtido através da experiência, em detrimento do saber teórico. A bem da verdade, não se pode deixar de fora a possibilidade de que Leysla esteja fazendo um irônico questionamento a respeito de como a Academia

Brasileira de Letras se constitui na contemporaneidade. É possível considerar que seja "alta literatura" uma academia de Letras que tem políticos como membros que nunca produziram literatura alguma? A provável crítica aqui presente talvez esteja destronando o que já não tem qualidade, aquilo que representa, no fim das contas, uma hipocrisia social. Se essa for realmente a sua intenção, a ironia sutil que se apresenta aqui seria ainda mais contundente uma vez que questionaria um modelo literário morto, sem qualidade e sem expressão, a não ser aquela do poder, do status social, utilizada como dominação, mas que, no final das contas, não pode ser considerada como arte.

O espírito carnavalesco, conforme Bakhtin o concebe, perpassa toda a obra de Juliana Frank estando presente, por exemplo, na construção dos personagens, das situações e nas ponderações filosóficas (pornosofias). É possível citar como exemplo o conto "Você é tão simples e eu gozei" (FRANK, 2012, p.155), lançado em 2012. Aqui, o eu lírico, uma escritora que envia uma carta ao ex-namorado lamentando o fato de ter perdido seu parceiro de gozo e, conseqüentemente, sua inspiração para escrever, atesta sua falência financeira e emocional. Após a separação, a autodenominada literobocetista se torna uma prostituta cujos clientes são seus antigos leitores e ainda outros escritores, deixando de ganhar a vida com a literatura para o fazer por meio de seu "bocetacímetro". Durante a carta, a personagem tece comentários a respeito da literatura e dos literatos que conheceu, considerando a arte que praticava como algo simples demais para que alguém ambicionasse alcançar a imortalidade por meio dela: "Sempre a mesma ladainha que alguns sonham deixar para a posteridade. [...] E a literatura, que serve bem para cagar e dormir, dependia de mim. Ora fui sonífero, ora laxante." O trecho transcrito sugere que Juliana Frank poderia estar jogando com a possibilidade de ser confundida com umas de suas protagonistas, o que transformaria o trecho em uma auto-ironia em que, supostamente, alguém estaria desmascarando uma espécie de farsa da qual ela mesma faria parte. A esse propósito, cabe ainda levantar a hipótese de que, ao se distinguir dos outros escritores, a personagem poderia estar tentando se eximir das críticas as quais profere: "Eles tentaram me salvar do literobocetismo e disseram frases impúblicáveis tais como a terrível variante: você é uma escritora! Não, sou literobocetista! [...] Oh, escritores, não se iludam comigo".

A segunda via criativa encontrada por Juliana Frank para promover "narrativas sexuais que ninguém pensa em ler" seria fazer com que não só os clientes e outros parceiros fodessem Leysla ou Lawanda, mas que elas fossem fodidas por outro tipo de coisa bem mais ampla e difícil de lidar. Nos textos de Juliana Frank, boa parte das personagens são fodidas pela vida, o que aparentemente caracterizaria uma sacanagem ainda maior, tanto em conteúdo

quanto em escala. É preciso, no entanto, considerar a polissemia que o verbo “foder” apresenta nos diversos contextos da escrita de Frank. Num primeiro momento, o verbo se refere ao ato sexual e tem uma conotação prazerosa, como em: “Eu delirava, ele me abraçando por trás, com aquele pau que adoro chupar, me dizendo aquelas coisas lindas que diz quando estamos fodendo” (FRANK, 2011, p. 19). Em uma outra conjuntura, “se foder”, pode ser equivalente a “se dar mal” ou “ter um mau fim”, como no trecho: “Nem preciso dizer que acabei machucando minha nuca. Sai sangue e arde como o Juízo Final. Foda-se também!” (FRANK, 2013, p. 53). É digno de nota que em *Quenga de plástico* e em *Meu coração de pedra-pomes*, as histórias têm como pano de fundo a questão da desigualdade socioeconômica e da complexidade dos relacionamentos.

Entre outros infortúnios, Leysla é uma decadente, mas bem-humorada, mulher a procura de emprego, e Lawanda é uma faxineira que só conseguiu uma vaga para trabalhar no hospital por conta do sistema de cotas do governo, popularmente, as duas são fodidas. Juliana Frank encontrou no humor e na violência meios de descrever o trágico de uma vida que fode com suas criaturas: “Mas e daí? A vida é uma puta, filha de uma puta igualmente puta” (FRANK, 2011, p. 27). As desventuras vão desde a situação social deplorável que algumas de suas personagens vivenciam “Escrever não dá dinheiro, mas dar dá” (FRANK, 2011, p. 46) até a sensação de fracasso por ser incapaz de controlar seus próprios sentimentos “Nunca me imaginei sofrendo por algo tão rasteiro como um homem. Mas é assim, melhor um final horroroso do que um horror sem fim” (FRANK, 2011, p. 28).

Aparentemente, Juliana Frank deseja escancarar, utilizando para isso uma linguagem por vezes obscena, que não é a liberdade sexual que deveria ser considerada imoral, mas sim a desigualdade social. Isso explicaria o fato de que tantas de suas personagens pensam e se expressam pornograficamente ao falar de seu contexto socioeconômico: “Expliquei a ele que minha história de pobreza e privações sempre me fez passar por uma certa necessidade de preenchimento. [...] Por isso escolhi o pau!” (FRANK, 2011, p. 51). A autora faz uso dessa mesma linguagem pornográfica para desvelar uma verdade constrangedora: as interações sociais são complicadas e problemáticas e o ser humano, junto com a sociedade que ele criou, parecem não ter solução, o que cria um cenário tragicômico em que mesmo aquele que fode (sexualmente) em algum momento, também será fodido (coagido), neste caso, pela vida.

Diante de tudo isso, o humor da filosoquenga talvez seja uma valorosa tentativa para não ser atingida pela imbecilidade alheia e pelas injustiças da vida, ou pelo menos, de diminuir o impacto dos infortúnios que a convivência humana inevitavelmente proporciona a qualquer indivíduo. No trecho a seguir, Leysla aplica essa estratégia, contrapondo o humilhante

fato de ter que transar por dinheiro com um agressor néscio, com o humor sarcástico que ao mesmo tempo pode servir tanto como uma forma de ridicularizar seu cliente numa espécie de vingança, quanto para diminuir o impacto psicológico do abuso que ela está sofrendo:

Ele me comeu de quatro e, enquanto me penetrava, dizia: ‘goza pra mim ver’, eu parei imediatamente o serviço e disse para ele com uma paciência de ontem que o cor- reto é ‘goza pra eu ver’, ele me deu uma bofetada na cara e disse que estava pagando para me comer e não para ter aulas de português. Depois dizem por aí que vida de puta é fácil (FRANK, 2011, p. 51).

Existiria uma narrativa sexual contemporânea mais impensável que aquela que não garante o gozo no final (feliz)? Diante dessas realidades, a filosoquenga reflete pornograficamente sobre as situações às quais não consegue se ajustar. Leysla pode até ter encontrado sua resposta a respeito da questão de poder ou não escrever, mesmo sem ser exatamente uma escritora, carnavalizando, com isso, a literatura. Ocorre que o impasse sobre a filosofia continua ainda aberto, e dessa vez o dilema parece ser um pouco mais complexo.

Em nossa cultura forjada nos valores patriarcais e machistas, poucas falas e ideias seriam tão controversas como as que são formuladas por uma ex-atriz pornô a respeito do sexo. Que autoridade esse tipo de mulher teria para se posicionar a respeito de qualquer coisa? Ocorre que o modo animalesco da filosoquenga ver o sexo e a vida como um todo encontra paralelo no pensamento do filósofo francês Bataille (2014). O erotismo, a transgressão e o sagrado são temas abordados em seus escritos, assim como o excesso e a animalidade. Em seu livro *O Erotismo* (2014), comenta:

A imagem da mulher desejável, dada em primeiro lugar, seria insípida – não provocaria o desejo – se não anunciasse ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, mais pesadamente sugestivo. A beleza da mulher desejável anuncia as suas partes vergonhosas: ou seja, as suas partes pilosas, as suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo dessas partes. Mas para lá do instinto sexual, o desejo erótico corresponde a outros componentes. A beleza da animalidade, que faz despertar o desejo, culmina, na exasperação do desejo, na exaltação das partes animais (BATAILLE, 2014, p.176).

Ora, estamos discorrendo sobre a animalidade utilizando uma ferramenta que os animais não dispõem, e que serve como um dos delimitadores entre esses seres irracionais e nós: a palavra. Muito já foi escrito sobre como a linguagem seria o fundamento que distingue com clareza a animalidade e a humanidade. Tendo isso em vista, pode parecer contraditória a ideia de que haja uma linguagem que possa ser considerada imprópria para o ser humano falar, como, por exemplo, as expressões eróticas ou pornográficas usadas nos textos de Juliana Frank.

A esse propósito, Bataille (2014) explica que tanto o erotismo quanto linguagem são fenômenos exclusivamente humanos. Considerando as coisas desse modo, o filósofo sustenta que é correto afirmar que tanto animais quanto humanos fazem atividades sexuais de reprodução, porém apenas os humanos fazem da atividade sexual, uma atividade erótica. Com o passar do tempo, os conceitos de humano e humanismo passaram a se contrapor aos conceitos de animal e animalidade quase como se fossem antagônicos. Na contemporaneidade, o mais comum é que o homem se sinta estranho à natureza, considerando-se como algo distinto àquela, o que vem de encontro ao entendimento de Frank e Bataille, que sustentam a animalidade como parte constituinte da natureza humana.

Como artes da linguagem, a literatura se encarregou de ilustrar tal estranheza em obras como *Robinson Crusoe* (1719), do inglês Daniel Dafoe, que relata as aventuras de um naufrago em uma ilha hipoteticamente deserta. Bataille, no entanto, em *A Literatura e o Mal* (1989), sustenta que o suposto afastamento da natureza proporcionado pela vida moderna, em seu aspecto urbano, não retirou totalmente a animalidade do homem e que esta se manifestaria de modo particular, mas não exclusivamente, na agressividade e na sexualidade. A literatura trabalharia com essa ideia, por exemplo, em obras como *A Metamorfose* (2002), de Franz Kafka.

Kafka aborda as relações entre o humano e o não humano por meio de uma curiosa metáfora: "Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto" (KAFKA, 2002, p. 9). Aqui há um paradoxo, pois a personagem Gregor Samsa mantém-se humano de alguma forma, apesar da transformação. Com o drama narrado, Kafka coloca, entre outras reflexões, o questionamento a respeito do antropocentrismo que acabou se estabelecendo, no cotidiano e na literatura, entre homens e animais.

Um paralelismo curioso que relacionaria Juliana Frank a Franz Kafka poderia ainda ser notado quando se observa como esses autores concebem suas próprias escritas: por ocasião do lançamento de *Meu coração de pedra-pomes*, pela Companhia das Letras, em 3 de agosto de 2013, Juliana Frank, em entrevista à Folha, comenta: "Nem todos gostam do que escrevo. Entendo não quererem dessacralizar a literatura, mas tem de ter espaço para a literatura menor. Um tipo de literatura que não muda nada. Não sei porque incomoda tanto" (COZER, 2013, *online*).

É digno de atenção o fato de Juliana Frank designar sua literatura como "menor", visto que Franz Kafka, segundo Deleuze e Guattari (2014), utilizava o mesmo adjetivo para se referir à sua própria obra. Com tal atitude Frank provavelmente não estaria comparando a

importância de sua literatura com a obra do autor tcheco, mas usando o mesmo termo (intencionalmente?) para colocar sua produção fora da alçada literária de obras clássicas e da crítica literária tradicional e dessa forma escapar de todos os questionamentos formais decorrentes daquele tipo de literatura, como supostamente Kafka faria. Referindo-se à obra de Kafka, Deleuze e Guattari sustentam que a designação de uma literatura como “menor” provavelmente a deixaria para além da discussão da crítica formal e, dessa forma, ela não seria estabelecida como um objeto fixo em uma categoria, o que subverteria a lógica classificatória que supostamente pretende engessar as obras literárias dentro dos contornos de uma delimitação.

3.2 A inadequação encarada como loucura

[...] não tomei os remédios antes de dormir, já é o terceiro dia que passo sem eles, o que é um perigo pra lá de severo para minha saúde mental já precária. Não sei ainda que doença tenho. Os médicos estão pesquisando. No momento caminho aí meio errada e sem diagnóstico (FRANK, 2013, p. 33).

Em *Meu coração de pedra-pomes* (FRANK, 2013), a jovem Lawanda, 19 anos, trabalhava em um hospital, cujo nome a obra não revela, no qual era uma das pessoas encarregadas da limpeza, logo, não tinha responsabilidade de lidar diretamente com os pacientes, pelo menos não oficialmente. Apesar disso, a moça oferece todo tipo de serviço clandestino aos internos, cujos desejos coincidem com o seu aparente propósito de romper tabus. Lawanda conseguiu o seu emprego de faxineira por meio do sistema de cotas do governo, pois era uma paciente psiquiátrica, situação que explicaria, pelo menos minimamente, algumas de suas atitudes e pensamentos absurdos.

Como o trabalho de faxineira é muito mal remunerado, Lawanda se prestava a serviços escusos para os internos daquele hospital para tentar ganhar algum dinheiro extra. É nesse cenário que ocorrem algumas das cenas mais excêntricas que o livro descreve. Apesar de sua condição psiquiátrica não ser identificada claramente pelo livro, do ponto de vista de Lawanda, aqueles que a rodeiam é que não são normais. Sua mãe é “lunática” e tem “arzinho sonso” (FRANK, 2013, p. 34), seu pai é “tresloucado” (p. 103), “escritor e estelionatário” (p. 34), seu namorado palerma (p. 74) e sua tia fanática (p. 89) acham que ela é louca e, segundo ela, não só os próprios pacientes, mas os médicos do hospital em que trabalha também são loucos (p. 95), sendo que, no decorrer da narrativa, o termo loucura está geralmente associado à ideia de excesso ou de inadequação social: “Quando não gosto de uma pessoa, odeio de brinde qualquer outra que se assemelhe fisicamente ou tenha, por uma coincidência, o mesmo nome

que ela” (FRANK, 2013, p. 15). Aparentemente, Lawanda transfere para aqueles que a cercam o transtorno com o qual ela tem que conviver dentro de si, atribuindo a eles o mesmo desajuste que eles atribuem a ela.

Poderia essa inadequação estar ligada de alguma forma ao fato da personagem ser mulher? O texto de Frank parece sugerir que sim, pois esse corpo feminino, que o discurso dominante procura controlar de várias formas, é eventualmente problematizado pelos antagonistas de Lawanda, que consideravam sua inadequação aos códigos sociais uma loucura. Ela mesma chega a atestar essa realidade, como em: “Ainda bem que a loucura feminina é o mal do século. As mulheres estão todas enlouquecidas e, por que não? Favorecidas!” (FRANK, 2011, p. 40). Para Foucault (2010), a associação entre o feminino e a loucura é historicamente reiterada através dos tempos, tendo em vista, por exemplo, ser comum que nas culturas ocidentais o corpo feminino (consequentemente a mulher em si) seja visto como um ente excessivo, isso se daria porque seria de seu caráter exceder, expelir, lançar para fora (secreções, a menstruação, o parto, etc.). A própria autora admite, em entrevista que se encontra anexada a este trabalho que, segundo sua própria percepção: “a loucura é um castigo pela tentativa de querer ser, ao mesmo tempo, um milhão de pessoas”. Tal visão de Frank parece corroborar com a perspectiva de excesso comentada por Foucault, no que diz respeito à quantidade de papéis que a mulher conseguiu desempenhar na sociedade, o que, de alguma forma, fez com que camadas mais reacionárias se sentissem ameaçadas e compreendessem isso como uma espécie de mal, uma tendência social incontrolável com a qual não saberiam lidar.

Ora, se o corpo feminino é dado ao excesso, consequentemente a psique da mulher seguiria o mesmo rumo sendo, por isso mesmo, propensa por natureza ao desequilíbrio e ao desregramento. Por conta disso, como medida de prevenção da ordem moral e social, seria justificável que a mulher fosse contida e dominada, tendo sua atuação limitada, no intuito de evitar que a mesma desestabilizasse a coletividade. Nesse ponto de vista, não parece ser coincidência o fato da medicina nomear a condição psicopatológica definida por perturbações emocionais cujos sintomas podem ser físicos (dores, paralisias, convulsões) ou psíquicos (alucinações, angústia, desespero) de histeria (do francês “hystérie” este, do grego ὑστέρα, “útero”).

Se todas as mulheres teriam aquele estado de desequilíbrio em forma latente, isso poderia ser usado como justificativa para que fossem arbitrariamente chamadas de histéricas, mesmo se o que manifestassem fosse somente alguma espécie de insensatez ou alteração emocional, condição sabidamente desassociada de gênero. A desqualificação mental trazida por tal estado seria a alegação usada para justificar a impossibilidade de mulheres ocuparem

posições de destaque no âmbito social, mentalidade que infelizmente ainda encontra reflexos nos dias de hoje. Em *Meu coração de pedra-pomes*, no episódio onde o mito do surgimento da loucura familiar de Lawanda é narrado (FRANK, 2013, p. 33), a culpa sobre a origem do distúrbio recai sobre Uãrdi, única irmã do bisavô da protagonista. Antes destes antepassados embarcarem para o Brasil, Uãrdi descumpriu uma proibição que desautorizava a presença de mulheres no interior de um templo, dentro do qual dançou e cantou sem roupa. Por conta de tal profanação, a mulher aventureira levaria “a Loucura para sete gerações femininas” (FRANK, 2013, p. 34).

A esse propósito é conveniente recordar ainda a discussão presente no preâmbulo de *Meu coração de pedra-pomes* (2013) na qual um julgamento se dá em torno da escrita de Juliana Frank, também acusada de desajuste: “Talvez a vida disfuncional ou o caráter genital justifique os motivos que a levaram a criar a sua historieta!” (FRANK, 2013, p. 34). Por conta do tom sarcástico que a caracteriza, tal narrativa pode ser interpretada como uma sátira à exigência de adequação ao mundo ou, mais especificamente, à sociedade patriarcal, branca e cristã sobre a qual a escritora-personagem manifesta sua despreocupação com o julgamento ao qual supostamente passaria ao ter seu livro lido.

Sentada no banco dos réus, como o título da metanarrativa indica, a autora é intimada, em três momentos do texto, a apresentar uma justificativa a respeito do método utilizado para compor seu livro: “Os romancistas odeiam o seu método” (FRANK, 2013, p. 7); da motivação que tinha ao produzir sua obra: “Por quê? Nós precisamos saber para te acusar!” (p. 7) e da escolha do assunto: “De quem se trata? Vamos, colabore...” (p. 8) utilizados para compor seu romance, ao qual ela se refere descrevendo-o da seguinte forma: “Sempre gostei de escrever coisas banais, com termos usados no cotidiano” (p. 7) e “São formas velhas, gastas e ultrapassadas de contar uma história”. (p. 7)

Os termos aparentemente autodepreciativos utilizados por Juliana Frank para descrever sua própria obra parecem ser, na verdade, um esclarecimento, ou mesmo a chave que revelaria o espírito com o qual a escritora desejaria que fossem lidos e interpretados seus livros. Juliana Frank aparentemente não se leva a sério, nem mesmo parece pretender que seus leitores o façam, como se aquela produção fosse uma espécie de exercício de escrita ou algo realmente desprezível. O texto prossegue com um conjunto de sérias acusações contra sua escrita, das quais a ré se defende de forma irreverente e, muitas vezes, contraditória, como quando a dizem que os romancistas odeiam o seu método, ao que responde: “É fato: é odiável. Agrada-me muito.”; ou quando comenta sobre o teor de sua própria escrita: “é dureza deixar um texto

rasteiro, mundano, antiliterário, crasso. E vou além: escrevi pela pura pretensão da simplicidade, simplesmente” (FRANK, 2013, p. 7).

A narradora reage com desdém àqueles que a acusam, se referindo a eles como se fossem animais irracionais: “todos urram e relinham ao mesmo tempo” (FRANK, 2013, p. 7). Essa é com essa mesma licenciosidade com a qual trata a si própria, tornando tudo uma grande defesa do direito de escrever de forma fragmentada, autorreflexiva e devaneada, entre pensamentos e narrações de sua protagonista, mostrando a dificuldade enfrentada por Lawanda (e por Juliana Frank?) de se adequar às regras sociais ou às expectativas de uma crítica literária convencional.

Na sequência, o texto traz uma série de acusações levantadas pelos críticos da escritora de natureza utilitarista: “É um livro inútil” (FRANK, 2013, p. 8), formal: “Não é um livro” (p. 8), moral: “Desdenhosa. Precisa expor suas vergonhas!” (p. 8), traumática: “Talvez um tio que a sentava no colo.” (p. 8) e até psicanalítica: “É... fixação sádico-anal. [...] ou pulsão de morte proeminente de sadismo fálico em perfurar gelo [...] necessidade libidinal e medo do quarto do castigo” (p. 8). Essas tentativas de incriminação, ou desvalorização, feitas pelos censores da escritora no livro poderiam ser encaradas como alguma espécie de antecipação das teorizações discriminatórias que alguns dos futuros críticos do texto fariam ao ter contato com a obra, formando uma espécie de defesa preambular, que curiosamente se apresenta antes mesmo do surgimento de tais acusações, tendo em vista estarem dispostas justamente no prefácio da obra.

Tais especulações, apresentadas pelos censores da autora, deixam aparentes preconceitos e discriminações ainda comuns às escritoras mulheres, o que levanta, de alguma forma, uma significativa discussão a respeito do tratamento por vezes dispensado a essas autoras. Após a insinuação de que a escrita do livro teria sido motivada por um ato de vaidade, desejo de exposição ou mesmo por presunção, expressos na frase “[...] fixação em chupar no espelho sua imagem narcísica” (FRANK, 2013, p. 9), os supostos zeladores da boa literatura, associam o tipo de escrita da autora com a morte da literatura “A literatura acabou” (p. 9), ação seguida do silêncio da ré.

A morte da literatura é um tema recorrente, que vem sendo anunciado por muitos, há pelo menos um século. Podemos citar como exemplo Sartre (2004, p.218) que em seu *O que é literatura* já afirmava: “Nada nos garante que a literatura seja imortal [...] O mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem”. Há ainda o escritor e filósofo francês Maurice Blanchot (2005), que em seu livro “*O livro por vir*” comentou:

Às vezes nos fazem estranhas perguntas; esta, por exemplo: "Quais são as tendências da literatura atual?" ou então: "Para onde vai a literatura?" Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento" (BLANCHOT, 2005, p. 285)

Existe ainda uma menção sobre a morte da literatura no último discurso de Roland Barthes, em 1979. Tais declarações, dentre outras, relacionaram a morte (ou fim) da literatura a várias causas. No texto de Juliana Frank, tal morte é creditada à estética pós-moderna. De acordo com a obra *O que é pós-moderno*, de Santos (2012), a ideia de pós-moderno inicialmente surgiu em contraponto à noção de moderno, pretensamente sendo um *não* ao passado, uma revolta ante o convencionalismo que a arte apresentava por meio de suas regras antigas e “castradoras”, propondo assim algo novo, por meio da liberdade de experimentação.

Hutcheon (1995) afirma que a arte pós-moderna, nela inclusa a literatura, pretende se contrapor à estética tradicional uma vez que se manifesta por meio da deformação, da abstração, do grotesco, da assimetria, da incongruência e da fragmentação. Tais características estão presentes em várias passagens da obra de Frank, como atesta a acusação contra a autora presente no preâmbulo de *Meu coração de pedra-pomes*: “O que está acontecendo aqui? Do que se trata esta noveleta? Essa Lawanda é limítrofe, disfarçada de maluca, ou o quê? Essa Juliana é craquelê?” (FRANK, 2013, p. 9).

Assumindo que Juliana Frank incorpora em sua escrita alguns aspectos agregados pela perspectiva pós-modernista que, segundo Hutcheon, não visa “buscar nenhuma visão total. Ela se limita a questionar. Caso encontre uma verdade dessas visões, ela questiona a maneira como, na verdade, a fabricou” (HUTCHEON, 1995, p. 73), verifica-se que, tanto em *Lawanda*, quanto em *Leysla*, há uma grande ênfase nos problemas interiores das personagens, havendo por vezes um espelhamento entre a desordem interna e o tumulto externo, apesar da autora retratar de forma clara a inadequação e a incompatibilidade entre ambos. O texto não apresenta tais contratempos como se fossem as causas dos transtornos mentais de *Lawanda*, apesar de ser abundante em episódios que estampam as misérias e opressões da sociedade e da situação em que as protagonistas viviam por meio de uma linguagem forte, objetiva e direta: “Tento não olhar na fuça dela para não sentir pena. O setor de oncologia é o mais perigoso para aflorar meu coração de pedra blablasfêmia” (FRANK, 2013, p. 76).

Esse estilo escrachado de Juliana Frank dialoga ainda com a concepção que a filósofa Julia Kristeva (1982) tinha a respeito do propósito da literatura pós-moderna. Para Kristeva, a literatura na pós-modernidade agiu de forma a se dissociar do superego coletivo por meio de uma ruptura com a obsessão ordenadora que assombra o homem moderno:

A literatura contemporânea não assume o lugar delas (Religião, Moral, Lei). Em vez disso, parece ser escrita para além do alcance perverso do superego. Ela reconhece a impossibilidade da Religião, da Moral e da Lei – seu jogo de forças e sua necessária significação absurda. Como a perversão, a literatura contemporânea tira vantagem dessas instâncias, desviando-as e subvertendo-as (KRISTEVA, 1982, p. 16).

A supressão de um superego interventor, como instância dinâmica do aparelho psíquico responsável pela moral e pelos valores da sociedade (FREUD, 1972, p. 23) abre espaço para que o absurdo seja realizado, pois longe do domínio da lei e da repressão, a autora pode se expressar livremente, desvencilhando-se por vezes, inclusive, da lógica. Ocorre que nessa liberdade, o sujeito, em sua inadequação a uma sociedade que estabelece normas e pune os indivíduos que não as respeitam, passa a praticar um discurso que conseqüentemente será excluído e marginalizado por transgredir as regras da linguagem, e por vezes, da moral: “[...] é dessas mulheres que [...] gosta mesmo é de sentar em rolas variadas, desvairadas e variantes. [...] Abria a bunda para qualquer um que a desejasse bom-dia.” (FRANK, 2013, p. 107).

A esse respeito, nos parece interessante a compreensão de Foucault (1999, p. 195) que desenvolveu seu próprio critério de loucura, descrevendo-o em *Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*: “loucura é a linguagem excluída, aquela que, contra o código da língua, pronuncia palavras sem significação (os ‘insensatos’, os ‘imbecis’, os ‘dementes’ ou [...] a que faz passar significações interditas (os ‘libertinos’, os ‘obstinados’)”. Embora excluída pela sociedade, a loucura seria uma prática de movimento repetitivo da linguagem tanto quanto o é a literatura, exceto pelo fato de esta última comumente gozar de ampla aceitação no interior da sociedade, enquanto à loucura se imputaria o aspecto marginal.

Soma-se a isso que em *A Loucura e a Sociedade* (FOUCAULT, 1999, p. 239), Foucault considera a literatura como uma linguagem transgressiva, marginal e anárquica, que foge dos princípios da linguagem ordinária, dialogando, nesse aspecto, com a loucura. Loucura e literatura estariam, então, segundo seu modo de as ver, ligadas por meio da problemática do limite e da transgressão, sendo que a ação transgressora da literatura produziria obra e enquanto a ação da loucura não produziria. A loucura, no entanto, seria para a literatura o seu modelo. Sob esta ótica, fazer literatura seria como enlouquecer a escrita, fazendo-a romper seus limites.

Levando todo esse entendimento em conta, é possível usá-lo como chave de compreensão da afirmação de Juliana Frank que dizia que a loucura feminina seria o mal do século. Na fala hegemônica, o rótulo da insanidade foi e ainda é instrumento para invalidar a voz da mulher. Ocorre que, na contemporaneidade, as mulheres, agora mais desvencilhadas dos velhos paradigmas, que as impediam de atuar com liberdade na sociedade, se apropriaram dessa mesma loucura, que Foucault disse ser inspiração para a literatura, para produzir sua própria

literatura, agora em moldes distintos daqueles propostos pelos modelos masculinos. Nos textos analisados, a loucura assume função completamente oposta do insulto, visto que se apresenta como um dos modos de expressão da natureza feminina. Ao tematizá-la, as escritoras esvaziam uma significativa variedade de significantes oferecendo-lhe outros significados, de forma a exprimir as verdades dessa mesma natureza. Algumas vezes, tais verdades, para se fazerem notar, precisam recorrer à loucura não apenas como tema, mas, ainda, como perspectiva estética.

Para Foucault (1999), havia uma função social estabelecida, de caráter normativo, para as obras de linguagem até o século XVIII. Tal aspecto manteve-se dessa forma até o florescimento da literatura do século XIX, que foi marcada pela função transgressiva com a qual se levantou contra a ordem social, contestando as estruturas vigentes até então. Foucault defende que a obra literária se constituiria por meio de uma produção que romperia com os seus próprios limites, criando assim novas fronteiras por meio de uma autotransgressão criadora que subverteria a escrita, ao contrário da loucura, que por ser pura transgressão (em sua forma vazia), nada construiria. Nessa perspectiva, o pensador francês entende que a literatura se constituiria como uma recusa daquilo que já foi dito, sem passado, nem tradição, que teria o seu início com o próprio ato de escrever.

As protagonistas Leysla e Lawanda são consideradas loucas por outros personagens basicamente pelo fato de estarem no mundo sem, no entanto, absorvê-lo, nem o compreender. Essa inadequação é algumas vezes registrada no texto como tentativa de superação de um certo desamparo existencial ou mesmo como uma espécie de mecanismo de autoconhecimento: “Permanecemos sempre com vontade de nos debruçar sobre aquilo que todos já sabem a salteado, mas a preguiça macunaímica é mais forte e impede a maioria sempre.” (FRANK, 2011, p. 7).

As narradoras fazem isso através de um mergulho no seu cotidiano caótico, por meio da descrição do que acontece com elas mesmas, através da reflexão do significado dos fatos e das coisas. Estar consciente em momentos em que as pessoas geralmente não estão, através do ato de olhar com um certo estranhamento angustiado para a rotina automatizada que todos ignoram, coloca em xeque tanto o entendimento comum sobre o que é loucura, quanto quem seriam os seus sujeitos. O efeito de toda essa engrenagem seria, então, o questionamento de como se constituem as coisas no mundo, e ele está presente, nos dois livros, por todos os lados. Em dado momento, por exemplo, Lawanda arremata: “É parte da acaralhação da vida ficar lutando contra a sujeira. [...] Limpo até poder ver meu reflexo nessa ilustríssima rua de

limpeza onde desfilam doenças. Por que não o bordel?, eu me pergunto. Mas não me respondo nada.” (FRANK, 2013, p. 10)

Nesse ponto é significativo considerar o fato de que Lawanda é uma funcionária de hospital, uma faxineira que, na teoria, deveria passar despercebida, como todas as suas outras colegas. O que ocorre em sua narrativa é que ela se revolta contra a sua própria invisibilidade e em vez de recolher o lixo (aqui em seu sentido alegórico) que os outros produzem, ela por vezes, o expõe: “Tem sangue de pacientes semi-vivos por todos os cantinhos.” (FRANK, 2013, p. 10). O uso do adjetivo “semi-vivos”, nesse trecho, em referência aos pacientes do hospital, demonstra o olhar crítico que Lawanda tem sobre os eventos que a rodeiam, especificamente neste caso, no que concerne ao estado em que estes se encontram. É desse senso crítico que a acompanha, que tenta se livrar por conta do incômodo que o mesmo a causa: “Preciso calar essa pensamentação toda. É isso, vou agora mesmo, antes que seja tarde, jogar minha cabeça no lixo. Não quero mais roer os ossos desse desassossego.” (FRANK, 2013, p. 99)

A mistura do texto literário com a linguagem da loucura permite a manifestação do delírio, a liberação do fluxo de pensamento e a liberdade estética da criação literária. “Meu novo amante bem que poderia falar russo fluente. Assim ele me diria de quem são os escritos. Não me importo. Por enquanto, estou decidida a admirar, mesmo sem entender. Gosto dos escritores, eles não têm culpa dos seus delírios.” (FRANK, 2013, p. 72).

Os neologismos de Juliana Frank são diversos e parecem ser criados de forma a utilizar expressões incomuns para manifestar ideias exóticas de suas personagens. É o que ocorreu, por exemplo, com o vocábulo “pensamentação” citado acima, usado para nomear uma atividade mental que, apesar de produzida pela própria personagem, era considerada por ela mesma como inadequada. Esse uso livre da palavra dos loucos dialoga com o estilo, por vezes absurdo, presente na lírica moderna. Ao contrário de uma narrativa cujo escritor examina a situação de um louco a partir de um ponto no exterior, Lawanda e Leysla nos apresentam suas interpretações do cotidiano por meio do olhar tragicômico que vem de dentro, dando-nos acesso a uma perspectiva que parte de seu interior.

Ao mesmo tempo que mergulhamos em seus conflitos sociais, familiares e existenciais, presenciamos, assim, uma construção estético-verbal da figura da mulher louca: “Só sei que comigo ninguém pode, nem eu. Já expliquei para diversos médicos o motivo da minha loucura. Mas eles nunca escutam, ou fingem que escutam e tomam nota de alguma outra coisa em seus bloquinhos [...] Imagino que façam listas de supermercado.” (FRANK, 2013, p. 33).

O rótulo de “louca”, neste contexto e ao longo da história, foi utilizado continuamente para punir toda mulher que ousasse tentar se liberar do encarceramento da normalização por meio do estigma, do rótulo e da neutralização de sua ação e voz na sociedade. Nessa perspectiva, uma mulher “louca” carregaria em si uma carga alta de insubordinação pelo fato de ocupar-se tanto com a desconstrução do pensamento patriarcal quanto com o questionamento dos valores literários que ditam as regras do que poderia ser considerado canônico ou não. A produção escrita daquelas que por muito tempo foram silenciadas pode ser considerada, por si só, uma transgressão. O ato feminino de tomar a palavra passa a incorporar valor político pelo fato de cruzar a fronteira do individual para interferir amplamente na esfera sociocultural.

3.3 Mulher, puta e macumbeira

Aliás, não é preciso se tornar prostituta para satisfazer os desejos, essa foi uma escolha minha. Os cartazes nas manifestações da ‘Marcha das Vadias’ explicitam bem essa ideia: ‘NEM SANTA, NEM PUTA: MULHER’. Essas manifestações questionam o imaginário do fim do século XIX, mas ainda comum em nossos dias, no qual as mulheres não têm direito a viver seus próprios desejos sexuais sem serem consideradas vadias ou putas (BENVENUTTI, 2014, p. 178).

O mercado literário nacional vem recentemente aderindo à tendência de publicar livros, todos com um certo apelo confessional, escritos por travestis e (ex-) garotas de programa que narram as aventuras vividas durante o exercício da profissão que reclama para si o título de mais antiga do mundo: a prostituição. Por meio desses relatos, podemos adentrar em um universo em que, além de muito sexo, é recheado dos mais variados segredos, que agora estão ao alcance das mãos daqueles que se dispõem a adquirir os livros escritos por elas.

A narradora de *Quenga de plástico* (2011), Leysla Kedman, se identifica diversas vezes como prostituta: “Sempre fui puta, desde a infância. Acontece que a imaturidade nos faz cometer erros medonhos, então eu dava de graça. Um dia, eu estava sem um puto e com a boceta flamejante, resolvi ir até o Café Photo, decidida a ser uma puta paga” (FRANK, 2013, p. 43). Ora, se Leysla é ao mesmo tempo quenga e escritora, isso justifica nos determos no assunto no sentido de entender um pouco mais sobre o trajeto que permitiu que isso fosse possível nos dias de hoje.

Se para as mulheres comuns o caminho para o protagonismo literário foi árduo, para as prostitutas essa trajetória foi ainda mais difícil. O fato é que as putas só conseguiram publicar seus próprios textos a partir de um passado bem recente. A partir do momento em que

a produção literária das putas veio à luz, ela trouxe consigo o consequente e importante potencial para a quebra de alguns estereótipos historicamente estabelecidos em nossa cultura, como, por exemplo, os que as retratavam como meras vítimas da sociedade, que não gozariam de prazer em seu trabalho em momento algum, que são sempre pessoas oprimidas pela miséria e por isso trabalhavam daquela forma por mera falta de opção, ou de que estariam à espera de um cliente salvador que pudesse resgatá-las daquela vida de opressão dando-lhes uma vida “digna”.

São várias as contribuições que a literatura trouxe ao tirar o assunto das sombras e dar voz aos sujeitos da prostituição, retratando-a em seus mais variados ângulos. Se é verdade que as prostitutas figuram desde sempre na literatura como, por exemplo, nos idos de 1970, quando, pelas mãos do escritor baiano Jorge Amado, foram retratadas em *Tieta do agreste* (1977) e *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), ou na obra *Naná* (1880) do célebre escritor naturalista francês Émile Zola, e ainda em *A dama das camélias* (1848) de Alexandre Dumas, também é verdade que tais representações foram elaboradas em livros que foram escritos por homens, retratando até então a prostituta como objeto da literatura (de forma muitas vezes romantizada e estereotipada) e não como produtora daquela. As prostitutas estavam presentes, sim, nas páginas dos livros, o que poderia ser considerado como algo que tinha o seu valor, mas isso ainda não era o suficiente.

Tal cenário começou a mudar recentemente. A lista de (ex-) prostitutas que agora se aventuram no mundo literário é grande e abrange pessoas advindas dos mais variados contextos: Gabriela Silva, mais conhecida como Lola Benevenuto, formada em Letras pela Universidade Federal de São Carlos e atualmente mestranda em Educação Sexual pela Unesp, autora de *O prazer é todo nosso* (2014) e *Por que os homens me procuram* (2017); Raquel Pacheco (2007), a Bruna Surfistinha, dona de um blog que conta com cerca de 15 mil acessos diários e já visualizado mais de um milhão de vezes, autora de livros de sucesso como *O doce veneno do escorpião* (2005) e *Na cama com Bruna Surfistinha* (2005); Gabriela Leite, autora de *Filha, mãe, avó e puta* (2008) e *Eu, mulher da vida* (1992) e Amara Moira, autora do livro *E se eu fosse puta* (2016), primeira mulher trans a receber o título de doutora em teoria literária pela Universidade Estadual de Campinas usando seu nome social; só pra citar algumas. Tais obras são um misto de ficção e relatos pessoais, narrativas geralmente de cunho autobiográfico recheadas de detalhes pouco explorados até então.

As confissões das putas registradas nesses relatos autobiográficos prometiam ter um apelo grande junto ao grande público, visto que tais segredos estão, praticamente todos, relacionados ao sexo, o que supostamente garantiria um ruidoso êxito editorial, cenário que em

muitos casos se comprovou ser verdade. Soma-se a isso o curioso aspecto de que em tais relatos estariam revelados diversos aspectos da psique masculina considerados tabu, de modo especial, alguns supostamente relacionados a questões como fragilidade emocional expressas em momentos de intimidade, medos, preferências sexuais controversas ou desempenho sexual desprezível. Leysla Kedman parece fazer uma paródia a respeito das revelações contidas nessas narrativas quando comenta coisas do tipo: “Stalkeando sua vida, descobri que Allan é um veado enrustido. Agora me deixem falar um pouco sobre isso, que é uma coisa que me incomoda muito, porque as bichas enrustidas são uns nazistas de si mesmos” (FRANK, 2013, p. 58).

Ao revelar os segredos dos homens com os quais se relaciona em seu blog imaginário, Leysla não só expõe as intimidades deles, como muitas vezes também as critica publicamente com um certo sarcasmo e crueldade (um revide quanto às intimidades femininas propositalmente vazadas na internet por parte de homens mal-intencionados?). No trecho citado acima, o alvo parece ser o interesse, não assumido, da parte de Allan por pessoas do mesmo sexo. Logo ele, que no livro é caracterizado como um bombeiro másculo e viril, com quem Leysla teve um curtíssimo caso. A desaprovação da quenga se dirige particularmente em relação ao fato de que ele, como muitos outros que se impõem à mesma condição, não tem a coragem de se assumir homo, bi ou qualquer outra orientação além da heterossexual, o que revela seu entendimento preconceituoso de que essa orientação seria uma coisa da qual se deveria ter vergonha. Acrescenta-se a isso a curiosa escolha vocabular utilizada por Leysla para caracterizar as “bichas enrustidas”, as quais afirma serem “nazistas de si mesmos”, termo que, dentro desse contexto, possivelmente designe pessoas que apresentem características masoquistas, apresentando certa satisfação ao aplicar sobre si mesmos alguma espécie de tortura.

De acordo com Rago (2008) é do estigma carregado pela prostituição, tradicionalmente relacionada a comportamentos e práticas sexuais marginais, de onde vem a força para alavancar sua popularidade. A cumplicidade compartilhada entre aqueles que desfrutam o território dos prazeres “ilegítimos” permite que o homem, indiscutivelmente o maior consumidor desse tipo de serviços, viva as suas fantasias sexuais mais polêmicas sem que ele tenha a sua indispensável máscara social ameaçada, tendo em vista que uma das premissas mais fundamentais do ofício desses profissionais do sexo é a de não se escandalizarem com os pedidos de seus clientes.

Rago (2008) pontua ainda que os eventuais fracassos sexuais também encontrariam a sua desejada discricção nesse contexto, uma vez ser da natureza do serviço o mais absoluto sigilo. Segundo seus estudos, é comum que alguns homens considerem o ato de pagar por

serviços sexuais como uma forma de afirmação de poder e virilidade. Tal raciocínio seria especialmente importante para deixá-los seguros, principalmente nos casos em que sua performance sexual não fosse tão expressiva. O profissional do sexo, evidentemente, não existiria se não houvesse a demanda necessária. Esse contrato informal de prestação de serviços sexuais permitiria aos clientes satisfazerem suas mais inconfessáveis fantasias de forma descomprometida e incógnita.

A esse propósito, parece ser conveniente citar uma entrevista que Michel Foucault concedeu a Simon (1971) para a *Partisan Review*. O filósofo comenta que os historiadores sempre se propuseram a investigar os segredos de nossa civilização, pesquisando a forma como ela elabora sua identidade e em quais coisas ela concede valor. Nesse sentido, para Foucault, tais historiadores costumariam deixar de lado “aquilo que nossa civilização rejeita”. Nessa perspectiva, seria interessante, de acordo com ele, tentar:

compreender nossa sociedade e nossa civilização através de seus sistemas de exclusão, de rejeição, de recusa, através daquilo que elas não querem, seus limites, a obrigação em que se encontram de suprimir um certo número de coisas, de pessoas, de processos, o que elas devem deixar soçobrar no esquecimento, seu sistema de repressão-supressão (FOUCAULT, 2006, p. 14)

Foucault, como se lê, entende o sexo como uma das peças-chave dessas formas de exclusão social. Por conta disso promoveu, através da obra *História da Sexualidade* (1976), uma série de estudos que favoreceram, entre outras coisas, o estabelecimento de uma historiografia da prostituição. Nesse ponto retomamos Rago, que mostra em seu livro *Os prazeres da noite* (2008) que a prostituição assumiu, com o tempo, uma dimensão positiva.

A pesquisadora observa que as construções simbólicas elaboradas em torno da prostituição comprovam a insegurança de uma sociedade que “lida com dificuldades diante das transformações urbanas que alteram a condição feminina e os atributos da feminilidade” (RAGO, 2008, p. 28-29). Para a autora, todo imaginário elaborado em torno da figura da prostituta insubmissa serve como contraponto para a elaboração e imposição de um tipo socialmente “menos embaraçoso” de mulher: a mãe, esposa dedicada e dona de casa, cuja virtude que deveria ser almejada pelas mulheres e valorizada por todos. Ocorre que, não raro, tal idealização se presta à defesa de um retrocesso dos costumes, considerando a mulher como um bem privado de um homem público, cuja beleza é considerada como objeto de posse ou de consumo masculino e que, por isso, deve ser retida em casa, sem poder ter vida pública.

Na contemporaneidade, o fato de as putas tomarem a caneta e se proporem a relatar suas experiências contraria a expectativa comumente compartilhada de que elas seriam o ralo

para onde correria o esgoto social. Sua escrita coloca na superfície tudo aquilo que parte da sociedade se esforçava para esconder, mais ou menos como faz Lawanda ao expor as sujeiras do hospital que deveria supostamente limpar (FRANK, 2013, p. 10). Concorre para essa discussão o fato de Foucault identificar a escrita como uma espécie de instrumento que pode ser usado para “atenuar os perigos da solidão” (FOUCAULT, 2010, p. 149). Para o filósofo francês, “escrever é, portanto, se mostrar, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 2006, p. 156). Na escrita, o sujeito se subjetivaria diante dos discursos recebidos que tentam enquadrá-lo em uma identidade fixa e se afirmaria diante dos inúmeros saberes normativos que tentam restringi-lo. Tais composições se tornariam verdadeiros princípios racionais de ação, modos de conduzir a vida.

Com suas produções, as prostitutas passaram a registrar uma linguagem que estava praticamente restrita à oralidade, atitude que conseqüentemente contribuiria para o enriquecimento do léxico. Margareth Rago afirma ainda que elas elaboraram novos códigos de sociabilidade que visavam denunciar e ridicularizar as figuras do mundo “normal” ou “respeitável” para se protegerem dos preconceitos sofridos e assim destruir, ainda que simbolicamente, aqueles que as menosprezavam (RAGO, 2008, p. 268-270). Ora, tal definição não se encaixaria com precisão na iniciativa de Leysla? Investiga-se isso aqui:

Me orgulho de todas as linhas que seguem e de todas as vezes em que abri minhas pernas. Dando dinheiro, continuarei dando a preço modesto para relatar no papel minhas aventuras levianas. Espero que seja ad aeternum. E se pensa que um dia minha bunda cairá, saiba que meu cérebro sobreviverá, e com ele vou me mantendo de mentiras e casos que apenas se esqueceram de acontecer. (FRANK, 2011, p. 8)

O fenômeno descrito por Rago (2008) é observado com frequência nos livros que compõem o corpus desse trabalho, onde Juliana Frank, através de um estilo debochado e irônico, subverte a compreensão geral sobre qual seria o papel da literatura, como se dá o desejo feminino e a ainda a respeito da atividade da prostituição, por meio de uma performance literária que vai de encontro aos estigmas sociais estabelecidos sobre essas mulheres.

Na escrita, elas encontram uma forma de reafirmar sua presença, reivindicar seus direitos e subverter valores. A esse propósito, é conveniente citar Amara Moira, ex-prostituta e autora do Livro *E se eu fosse puta* (2016):

Fico imaginando o dia em que a palavra “puta” não for mais xingamento, o dia em que as pessoas nem consigam mais imaginar porque um dia ela o teria sido. Mas esse dia está longe. Hoje, a única coisa que vemos é um feminismo que se diz radical andar de mãos dadas com a Pastoral da Mulher e a bancada evangélica na luta contra os direitos de profissionais do sexo. Hora de lutarmos por um feminismo que não

deslegitime nossas pautas, que leve a sério a nossa luta, o putafeminismo quem sabe. Que esse livro ajude a inaugurar essa vertente (MOIRA, 2016, p. 142).

Até hoje, a escrita das putas encontra resistência por parte de muitos em ser reconhecida como literatura legítima por conta de ser, muitas vezes, considerada simples e sem valor. A esse respeito, contrapomos a opinião de Cândido (2000) que sustenta que o valor de uma obra literária está na combinação de:

elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz (CÂNDIDO, 2000, p. 33).

Diante disso, entendemos que a escrita das putas deve ser, sim, considerada como escrita literária, com o seu respectivo valor e reconhecimento. Ocorre que os críticos presentes no julgamento da autora continuam a praticar seus impropérios ainda nos dias de hoje contra produções daquele tipo. Conforme já comentado, Juliana Frank reservou para estes o preâmbulo de *Meu coração de pedra-pomes*, criticando-os das mais variadas formas através da ridicularização de seus argumentos. Ocorre que não se pode deixar de comentar o segundo alvo para o qual a autora, por meio das falas de suas personagens, dirige as suas críticas em ambos os livros: a moral religiosa castradora.

Lawanda é uma jovem com transtornos mentais que trabalha à noite como faxineira em um hospital. Filha de uma mãe lunática e de um pai estelionatário que está desaparecido, a moça tem vários problemas com sua mãe, tanto por ser acusada de não saber poupar dinheiro para comprar uma casa, quanto por não aguentar conviver com Marjinho, atual marido dela. Isso fez com que ela fosse residir na pensão de dona Vandercília, uma bela negra que faz orações o dia inteiro, tem visões e o poder de adivinhar o futuro das pessoas após de tomar um copo de suco de batata.

Quando Lawanda não está trabalhando, se dedica a uma série de hábitos estranhos, como o de colecionar besouros, dormir em uma cama de meteorito, colar borboletas mortas em suas calcinhas e fazer macumbas para que seu amante José Júnior largue a esposa e ainda para que sua mãe se separe do Marjinho. Ela jura que voltará para casa quando esta última funcionar. Lawanda também não consegue sobreviver com o salário que ganha, por isso realiza pequenos trabalhos ilegais para os pacientes que estão internados no hospital em troca de gorjetas para completar seu orçamento.

A moça usa esse dinheiro para comprar besouros e outras coisas desnecessárias, como um frigobar vermelho. Como mesmo assim não tem dinheiro para pagar o aluguel do

local, é custeada por uma tia, cujo nome a obra não cita, mas descreve como uma evangélica fanática, em troca de serviços religiosos feitos por Vandercília, ou seja, uma espécie de dízimo.

Por conta do dinheiro da pensão, a tia de Lawanda se sente no direito de opinar sobre sua vida, o que dá vasão a uma série de críticas da parte da moça:

Não preciso de internação, não, ouviu, titia? Quem precisa é você e a Vandercília, com essa história de que há acerto de contas no céu e de que há um homem lá. Que tolo acredita que há mesmo? E por que essa santidade toda sempre precisa triturar a carne das criaturas? Vocês duas são como os Malditos Deuses, ávidas por sangue e martírio (FRANK, 2013, p. 93)

Para o especialista em assuntos eclesiásticos Kaufmann (2014), as religiões de matriz judaico-cristã foram as maiores responsáveis históricas pelo estabelecimento gradual de boa parte dos tabus e preconceitos nas sociedades que compõem o mundo ocidental. Principalmente a partir do momento em que se uniu ao Estado, a Igreja passou a exercer poder de censura, estabelecendo o que era lícito ou abominável nas esferas da sexualidade e relacionamentos, interferindo em praticamente todos os aspectos da vida.

No que tange à literatura, a Igreja de Roma manteve, durante 457 anos, um catálogo das obras cuja leitura era proibida aos cristãos, o *Index Librorum Prohibitorum*⁶, que só foi abolido oficialmente em 1966 pelo papa Paulo VI. Durante a sua vigência, cerca de 5200 obras foram vetadas ao público católico, censurando aproximadamente 3000 escritores, incluindo romancistas, cientistas e filósofos. Três critérios eram utilizados para incluir livros no *Index*: o anticlericalismo, postura contrária à Igreja e às demais instituições religiosas; a heresia, que é como são classificadas as ideias que discordavam dos dogmas da doutrina católica; e a blasfêmia, que seriam investidas ideológicas ou insultos a Deus, aos santos ou às coisas consideradas sagradas.

Ora, em seus livros, as personagens de Juliana Frank cometem esses três tipos de faltas com considerável frequência. Podemos citar como exemplo o trecho:

Durante nossos atos sexuais xinga Deus o tempo todo: ‘Deus é um pulha, Deus é um crápula, Deus é um menisquente’. [...] Anda por aí com a cruz na mão, o terço na cintura, a cara apatetada. Conclusão: todos acreditam na sua beatificação interpretada (FRANK, 2013, p. 14).

Naquele período, a Igreja entendia que autorizar textos com tais características era permitir a publicação de ofensas a Deus, logo, sob o pretexto de evitar que essas leituras

⁶ Do latim: Índice de livros proibidos

pudessem estimular atos que supostamente desbancassem em ateísmo, os clérigos passaram a proibir e perseguir tais livros, de forma particular os que continham escritos eróticos.

Wolf (2014) afirma ainda que, paralelamente a isso, a figura da mulher, mais especificamente àquelas que foram consideradas bruxas, passou gradativamente por um processo de demonização. A bula papal *Summis desiderante affectibus* (1484), promulgada por Inocêncio VIII, possibilitou o início de um verdadeiro extermínio em massa de mulheres e homens acusados de bruxaria. Tendo sua imagem associada ao Diabo e sofrendo perseguição da Igreja, havia ainda a influência negativa de algumas obras como o misógino *Malleus Maleficarum*⁷ que descrevia a natureza da mulher como propensa ao mal, visto serem todas elas descendentes de Eva, a mãe da humanidade, responsável por propiciar a queda de Adão.

De acordo o texto, a fisiologia recipiente da mulher era um fator que favoreceria a possessão diabólica, logo, ela estaria mais propensa a ação dos demônios, ao contrário do homem cuja natureza fisiológica permitiria ter a propriedade de expeli-los, assim como o fizeram os apóstolos de Jesus no Novo Testamento por ordem do próprio Jesus, também homem. O arquétipo da bruxa que se formou no pensamento da época era o extremo oposto ao de Maria, que era proposta pela Igreja como o modelo do feminino.

Ao contrário da Virgem-Mãe, a bruxa era considerada voluptuosa e libertina, além de, como mulher, ter a estrutura psicológica frágil e o intelecto reduzido. Apesar de todas essas desvantagens, a Inquisição atribuiu a essas mulheres poderes sobrenaturais prodigiosos: elas podiam seduzir qualquer homem através de feitiços, conversar com demônios, transformar-se em animais a bel prazer e trazer toda espécie de infortúnio, desde tempestades e má colheita, até enfermidades e partos prematuros. De acordo com Novinsky (1997), o inquisidor geral do papa Inocêncio VI, Nicolau Eymerich, escreveu a obra *Directorium Inquisitorum* (1376) (Manual do Inquisidor) no intuito de codificar e padronizar a compreensão de fenômenos como bruxaria, magia, heresia, bem como estabeleceu um rito ao processo de acusação e condenação daqueles considerados hereges. De acordo com o entendimento que foi se estabelecendo, a constituição maligna das bruxas oferecia um risco a toda a sociedade, não só aos cristãos, ideia que justificaria sua perseguição e extermínio, o que de fato ocorreu por toda a Europa.

⁷ Do latim: Martelo das Feiticeiras. Livro escrito pelos monges dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger em 1486 que, apesar de proibido seis anos depois, contou com 13 edições até 1520, influenciando vários inquisidores católicos. O livro foi usado inclusive por alguns juízes seculares para fundamentar sentenças contra mulheres acusadas de bruxaria. Segue nota de agradecimento à professora doutora Ana Márcia Alves Siqueira pelas notas esclarecedoras sobre o assunto enviadas particularmente por e-mail após a banca de qualificação.

Para Foucault (2010), a leitura neorristotélica de São Tomás de Aquino, intensificou, após o século XIII, a visão da mulher como “macho imperfeito” e fundamentou a determinação eclesiástica dos papéis sociais e regras de conduta, com ênfase na disciplinarização da sexualidade. Ainda dentro dessa ótica biológico-anatômica da Igreja, o gênero do indivíduo deveria sempre coincidir com o seu sexo fisiológico, pois, de acordo com a lógica que rege o contexto da reprodução, os indivíduos devem ser classificados exclusivamente como macho ou fêmea.

Essa visão binária da sexualidade, será questionada posteriormente pela filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler (2000) que, fortemente influenciada pelos estudos das obras de Foucault, de modo especial no pressuposto foucaultiano de historicidade da subjetividade, afirmava que as especificidades que produzem as diferenças sexuais não são um fato em si, mas sim uma prática discursiva. Butler entende as identidades de gênero como construções performáticas, ou seja, que o gênero seria construído e mantido em sua estrutura binária por meio de uma repetição estilizada de atos ou de performances. Segundo seu ponto de vista, a biologia não seria uma fatalidade que obrigaria o indivíduo a praticar o gênero que supostamente corresponderia ao seu respectivo órgão genital. A orientação sexual de cada um diria respeito, exclusivamente, a cada subjetividade. Tais diferenças seriam apenas constructos idealizados com o objetivo de usar o sexo como categoria normativa e regulatória.

Em sua obra *Vigiar e punir* Foucault (2004) faz uso da ideia de “panóptico” desenvolvida pelo inglês Jeremy Bentham (1748-1832) para discorrer a respeito de como os poderes estabelecidos controlam os indivíduos na contemporaneidade. O termo designava uma penitenciária considerada ideal, que permitiria a um único vigilante supervisionar todos os prisioneiros, sem que estes pudessem ter certeza se estariam ou não sendo observados. Tal estrutura arquitetônica, disposta em forma circular, apresentava uma torre no centro que emitia luz de forma a criar na mente do prisioneiro a sensação de que estivesse sempre sendo observado, mesmo que isso não estivesse efetivamente acontecendo. Foucault retomou o conceito de Bentham por acreditar que o panoptismo esquematizava bem o dispositivo disciplinar utilizado pelas instituições contemporâneas, como o Estado e a Igreja para controlar os indivíduos. No caso da Igreja e de outras instituições religiosas, Foucault pensava que estivessem especialmente preocupadas a respeito do controle da sexualidade dos indivíduos e da preservação da sua doutrina. Dentro dessa lógica de poder, a sensação de patrulhamento constante supostamente moldaria o caráter do indivíduo vigiado, de forma que ele se adequasse cada vez mais dentro dos moldes estabelecidos de comportamento. As religiões, de modo geral, promoveriam a imagem de um Deus onipotente, onipresente, onisciente e invisível, ao qual

todos prestarão contas, após a morte, a respeito de seus atos. Tal imagem poderia ser considerada opressora, uma vez que praticamente todas as religiões trabalham com sistemas de recompensas e punições. Dentro do Cristianismo, é estrutural nas igrejas tradicionais a ideia de que se alguém se comporta de acordo com as regras da religião, terá como recompensa a salvação. Por outro lado, o destino de quem não obedecesse aos mandamentos seria o fogo do inferno, ou seja, um desproporcional e esmagador castigo eterno por culpas ocorridas em uma existência finita.

A protagonista de *Meu coração de pedra-pomes* (2013), Lawanda, era uma praticante de pequenos feitiços que chamava a si própria de macumbeira (FRANK, 2013, p. 100). A expressão “macumba” atualmente envolve vários ritos e é popularmente utilizada para se referir, de forma geralmente negativa, às religiões africanas e afro-brasileiras. Como o uso desse termo é razoavelmente recente, não é possível que a Bíblia se refira diretamente a ele como condenável, visto ter sido escrita séculos antes. No entanto, essas práticas costumam ser interpretadas em alguns meios religiosos como pertencentes ao grupo de práticas religiosas proibidas pela Bíblia, em versículos como “Não haja em seu meio alguém que [...] faça presságio, pratique astrologia, adivinhação ou magia, nem que pratique encantamentos, consulte espíritos ou adivinhos, ou também que invoque os mortos.”⁸ Sob este prisma, Lawanda estaria entre as pessoas que viveriam de modo moralmente condenável, seja pelas macumbas que pratica, quanto por ser alguém que tem relações sexuais fora do casamento, o que a Bíblia consideraria fornicção, ou ainda por relacionar-se com um homem casado, o que, segundo esse entendimento religioso é considerado adultério. Tais práticas impediriam alguém de salvar-se: “Ora [...]: fornicção, impureza, libertinagem, idolatria, feitiçaria, [...] e coisas semelhantes a estas, a respeito das quais eu vos previno, [...] os que tais coisas praticam, não herdarão o Reino de Deus”⁹. É preciso lembrar ainda que o adultério era considerado um pecado tão grave pelos autores da Bíblia, que deveria ser punido com a morte: “O homem que adulterar com a mulher de outro, sim, aquele que adulterar com a mulher do seu próximo, certamente será morto, tanto o adúltero, como a adúltera.”¹⁰ O conhecimento de todas essas condenações bíblicas provavelmente influenciou a forma como a tia de Lawanda e a fanática Vandercília a tratavam.

A fé de Lawanda em Deus, ou nos deuses, parecia variar de acordo com as situações. O mais provável é que ela não acreditasse em nada sobrenatural, recorrendo a Deus ou aos deuses somente quando não havia nenhum outro recurso ordinário para recorrer. É o que

⁸ Deuteronômio, capítulo 18, versículos 9 a 13.

⁹ Romanos, capítulo 5, versículo 19.

¹⁰ Levítico, capítulo 20, versículo 10.

vemos, por exemplo em trechos como: “Às vezes, deixo para lá minhas tendências críticas, me abro para o erro cognitivo da possibilidade de Deus, e torço para que a macumba se realize e mamãe se case com outro” (FRANK, 2013, p. 35). Sua macumba favorita consistia em escrever pedidos em asas de borboletas mortas, as quais diz serem fraudes da natureza, “pelo fato de não haver nada de belo nelas” (p. 18) e depois costurar cada inseto em suas calcinhas com linhas no mesmo tom das asas. Seu principal objetivo com o feitiço foi explícito durante toda trama: Ela deseja que seu namorado, José Júnior, abandone a sua mulher, a peça em casamento e diga que a ama até doer (p. 36).

Lawanda costuma insultar Deus ou criticar a religião quando passa por algum evento desagradável, especialmente quando estão envolvidas sua tia evangélica que lhe paga o aluguel, ou dona Vandercília, as quais considera hipócritas pelo fato de praticarem atos de piedade cristã com o objetivo de serem reconhecida pelos homens ou recompensadas por Deus. A própria D. Vandercília é pega por Lawanda em contradição com seus princípios religiosos, pois apesar de passar “o dia todo rezando” (FRANK, 2013, p. 37), estava praticando o mesmo tipo de pecado que sua hóspede, o sexo fora do casamento: “Esse papo de santidade é só cartaz dela para angariar o respeito da vizinhança. Eram amantes e ele lhe arregaçava as partes. Ela tem mesmo uma carinha de quem faz pompoarismo com uvas.” (p. 54).

Lawanda se expressa de forma a garantir que a hipocrisia religiosa seja escancarada e criticada: “[...] essa Lucrecia não tem a menor empatia com a alma humana”. Durante todo o livro, Deus, ou os deuses, são chamados de “malditos”, “pulha, crápula e menisquente” (FRANK, 2013, p. 18), entre outros adjetivos degradantes (p. 16). De modo especial, aborrece-lhe o fato de a religião ser usada como interdito do prazer, modo de controle dos corpos e de contenção do desejo. Um bom exemplo disso é a fala que a protagonista profere por ocasião de sua pseudoconversão temporária, durante a qual ela mesmo considera o desejo carnal e o contato com o divino como pontos irreconciliáveis: “Te garanto que sou mais feliz que você. Sinto êxtase religioso e não preciso transar.” (p. 75).

Lawanda, tal qual uma bruxa moderna, usa a blasfêmia contra Deus como um instrumento subversivo de autoafirmação de sua identidade e de protesto contra o controle moral opressor, com isso, ela parece fazer uma tentativa de se reapropriar da sua liberdade e de se libertar da culpa que a ideologia religiosa judaico-cristã introjetou na civilização ocidental, de forma particular na figura da mulher: “A doença delas se chama verdade religiosa e culpa cristã” (FRANK, 2013, p. 48). O discurso anticlerical de Lawanda parece ter como objetivo desmontar o expurgo do outro como sujeito autônomo, pois é claro o seu incômodo pelo fato de ter sua liberdade cerceada pelos fiscais dos valores cristãos. Por vezes, algumas de suas falas,

ao longo do livro, assumem o caráter de protesto pelo fato de encarar de frente a censura ideológica e moral que as religiões historicamente promoveram através do cerceamento e da desaprovação dos comportamentos: “Vandercília, a dona da casa, não pode saber dos meus rituais ou serei posta na miséria sem trégua da rua. Ela é santa.” (p. 37). Esse protesto também se refere ao interdito do uso de seus próprios corpos, para usufruir do prazer, que os sujeitos sofrem. Tal proibição costuma ocorrer quando o desejo pelo corpo do outro é caracterizado como vergonhoso e essa vergonha, ou culpa, desautoriza os indivíduos de exercerem os seus direitos sobre eles mesmos.

A esse propósito, é oportuno evocar algumas das ideias que Foucault desenvolve em sua obra *Prefácio a transgressão* (2001) pois que elas dialogam com os temas levantados por Frank em suas obras. Neste texto, em que Foucault homenageia Georges Bataille, o pensador francês relaciona conceitos de limite, transgressão e sexualidade ao passo que ressalta a relevância da obra do Marquês de Sade para literatura. Para Foucault, a experiência da sexualidade, tal como a conhecemos, está intimamente ligada ao conceito nietzschiano de *morte de Deus*, que se refere à própria experiência moderna, pois é esse conceito que estabelece a cisura que permite que a literatura, tal qual a conhecemos atualmente, possa surgir. Entendida dessa maneira, essa *morte* seria um evento que possibilitaria modificação da experiência da linguagem.

Segundo Foucault, Sade seria o autor que estabeleceria o paradigma que testificaria a *morte de Deus* e daria início à moderna experiência da sexualidade e a uma nova forma de experimentar a produção da linguagem. Tal morte não era entendida por Foucault como “o fim de Seu reino histórico, nem a constatação enfim liberada de Sua inexistência, mas como o espaço a partir de então constante de nossa experiência” (FOUCAULT, 2001, p. 30). De acordo com esse entendimento, a Palavra Divina, que vinha de fora, limitava nossa experiência até a *morte de Deus*, como essa palavra não mais nos limita, nossa experiência é deixada ao vazio e é a própria vivência moderna que traceja seu limite por meio da experiência.

Esse estado é designado por Foucault de o *ilimitado do Limite*. Como essa experiência se constrói através da prática de cada ato, não há limitação para o limite, associando-se assim as ideias de limite e transgressão. Esse movimento ilimitado é a transgressão dos limites que se experiencia por meio dos atos da modernidade. São esses atos que alteram a fronteira do limite, ampliando-a. Dessa forma, a transgressão se apresentaria como o princípio que move o ato literário, fazendo com que o limite se desfaça por meio do excesso, que o transgride. “Assim, na raiz da sexualidade, do seu movimento que nada jamais

limita [...] e desse discurso sobre Deus que o Ocidente sustentou por tanto tempo [...] uma experiência singular se configura: a da transgressão” (FOUCAULT, 2001, p. 32).

O próprio Bataille (1989), em conversa com Octavio Paz, atesta a ineficácia da proibição e indica, paradoxalmente, que é do interdito que a transgressão retira a sua força. Assim, ambos seriam forças interdependentes “O erotismo é inseparável da violência e da transgressão; melhor dizendo, o erotismo é uma infração e se desaparecessem as proibições ele também desapareceria. E com ele os homens, [...] tal como os conhecemos” (PAZ, 1999, p. 98). Se a prática erótica requer transgressão e essa é tão grande quanto for seu respectivo interdito, Leysla e Lawanda têm diante delas um amplo leque de possibilidades eróticas visto serem muitas as proibições e condenações que a elas se apresentam. As protagonistas escancaram preconceitos ao relatar suas proezas sexuais, fato que, por vezes, posiciona o texto no espaço limítrofe entre o constrangedor e o cômico.

Juliana Frank fala de sexo de forma escrachada, sem romances ou ritos, a licenciosidade e a luxúria estão presentes por toda parte, ridicularizando a religiosidade exacerbada por meio de uma caricaturização proposital, expressando a liberdade da libido humana, que não se detém diante da moral, do tabu ou dos “mecanismos informais de coerção, a exemplo da tagarelice de vizinhos ou da aceitação em certos círculos” (PRIORI, 2012, p. 53). Apesar da Igreja historicamente ter utilizado interdição para se contrapor ao desfrute do gozo, seu ideal de “adestramento completo, definitivo, perfeito, jamais foi alcançado por inteiro” (p. 53). Para a historiadora Mary Del Priori (2012), em sua *História das mulheres no Brasil*, “nem todo mundo aceitava passivamente tamanha interferência” (p. 53) apesar de que o que ocorria com mais frequência era a “introjeção, por parte das próprias mulheres, dos valores misóginos predominantes no meio social” (p. 53), fato que ninguém possa negar ocorrer, em alguma escala até hoje, pois tal repressão sexual/moral sempre esteve presente na história do Brasil. Acreditamos ser conveniente, nesse ponto, supor que o erotismo antirromântico de Juliana Frank, se é que podemos chamar assim, surgiria como uma espécie de reação às imposições sexuais e amorosas historicamente decretadas sobre as mulheres: “Todo mundo sabe que dar o cu é anatomicamente delicioso. Só que meia hora dói mais que esfregar vidro na cara! Mas, para ele, eu dou. Isso se chama amor, e para amor, eu sei, não há sinônimos” (FRANK, 2013, p. 37).

O entendimento de Beall e Sternberg (1995) a respeito do que convencionou-se chamar de amor é de este seria uma construção social que poderia ser entendida como uma experiência emocional não universal a qual cada cultura local atribuiria uma função, variando, ainda, de acordo com cada época. Dessa forma, os significados que a palavra amor assumiria dependeriam do período histórico e das particularidades subjacentes à sua concepção. Ao

enunciar o amor não como uma realidade objetiva, mas como um fenômeno socialmente construído, subjetivo e heterogêneo e ainda ao atribuir-lhe variadas funções, Sternberg permitiu que novos estudos e novas abordagens pudessem ser feitas, aprofundando o estudo das relações íntimas.

Entre muitos desses trabalhos, podemos citar, por exemplo, o da psicóloga social Hatfield (1988), considerada, ao lado de Ellen S. Berscheid, pioneira do estudo científico do amor. A americana entendia que todos os indivíduos de uma sociedade internalizam, de forma semiconsciente, noções e crenças sobre o que seria uma experiência de amor. De acordo com seus estudos, tais pressupostos teriam um impacto significativo nas experiências de amor que tais pessoas vivenciariam de fato e afetariam tanto a maneira como interpretamos nossas experiências quanto as experiências amorosas em si.

A compreensão de que o amor não pode deixar de ser entendido sem levar em conta o quadro das suas significações históricas e culturais a leva a conclusão de que o amor também seja um produto social e discursivo. Acrescenta-se a isso a compreensão de Sternberg de que o amor, conforme descrito, tem a uma função reguladora, não só controlando o curso das relações, como também ditando em que relações se deve investir. Para o pesquisador, em nossa cultura há ainda a associação do amor como uma preocupação essencialmente feminina e com o ideal romântico que muitas vezes propõe, entre outras coisas, paixões arrebatadoras e, não raro, impossíveis.

Tal ideal romântico produziria e retroalimentaria estereótipos populares na cultura que designam os homens como assumindo uma atitude proativa na iniciação das relações e as mulheres como assumindo um papel reativo, aceitando ou recusando as investidas masculinas. Aqui os papéis de cada gênero são bem definidos e não raramente investidos de um sentimentalismo exacerbado, da idealização do amor e da mulher e ainda expresso, por vezes, em tom melancólico no qual se exalta a fuga da realidade, seja pela morte, pelo sonho, pela loucura ou ainda pela própria arte. Inevitável é admitir que tal tipo de visão seria também fonte de muita frustração uma vez que nem sempre encontra correspondência com a realidade.

Juliana Frank é dona de um estilo de escrita que, através da ironia e do deboche, proporciona a inversão dos papéis historicamente estabelecidos nas narrativas românticas ligadas a um certo idealismo, quase platônico, que prega que a felicidade humana dependeria da entrega total e incondicional dos indivíduos aos seus parceiros. Com seus relatos realizados através de uma voz feminina, retira do centro da relação a primazia da satisfação do homem e impõe, como meta, a centralidade e o desejo da mulher. São inúmeras as passagens em que as protagonistas de Frank se colocam como superiores aos homens, demonstrando não precisar

deles, a não ser eventualmente como mero objeto de satisfação sexual. Não é raro que suas protagonistas utilizem expressões como “desgraçado gentil” (FRANK, 2011, p. 41) para caracterizar os homens que se propõem a “protegê-las” e “salvá-las”, demonstrando a autossuficiência em relação a eles, conforme comentaremos mais detidamente no terceiro capítulo deste trabalho.

Esse enfrentamento ao romantismo, por vezes, ultrapassa o limite do implícito e passa a ser escancarado. É o que ocorre no episódio de “amoricídio” de Leysla Kedman:

Fui dançando lentamente em sua direção, observando aquele homem como se observa uma bela paisagem, oferecendo a ele um show exclusivo, arquitetando meticulosamente como seria, quem primeiro chuparia, enquanto ele inocentemente se equilibrava em um copo de uísque para não cair. [...] em momento nenhum ele conseguia esconder a insegurança de estar ao lado de uma mulher como EU. [...] Chegamos em uma praia deserta. [...] sei quando uma relação aponta para o romantismo. Eu tive essa revelação trágica! Então, entrei no mar com o Romeu pós-moderno e sugeri que nadássemos até a morte, o que seria belo, romântico, poético. Ele me olhou com os olhos marejados, estava realmente emocionado. [...] como uma criança cruel, pedi que ele fosse primeiro: assim que ele estivesse afogando, eu iria morrer junto dele. Ele se foi. Sumiu naquele mar preto. Me diverti bastante ao imaginar o seu corpo viril jazendo em meio aos peixes bioluminescentes (FRANK, 2011, p. 48-52).

Neste episódio, Leysla Kedman parece ser representada como uma experiente predadora sexual que age de forma a subjugar sua vítima, fato que transgride a expectativa social de um comportamento feminino discreto e passivo, pois o jogo de sedução engendrado pela dançarina subverte o paradigma “homem-caçador” / “mulher-caça”. É exatamente nessa quebra da expectativa relacionada aos papéis de gêneros que a autora baseia quase todo o humor de seu texto. Leysla Kedman costumeiramente reduz os homens aos seus corpos, tratando-os como objeto de uso e descarte, desumanizando-os, que pode dar a entender que haveria a intenção de desenhar uma espécie de revanche. No episódio acima, a ex-atriz pornô só o chama pelo seu nome, Martin Francisco, uma única vez e com o intuito de insultar sua mãe, xingando-a de cantora decadente, fazendo uso apenas do pronome “ele” para designá-lo em todos os outros casos, despersonalizando-o. A dançarina declara ainda sua superioridade, fazendo uso de letras maiúsculas¹¹, comparando Martin a um brinquedo quando chama a si mesma de “criança cruel”.

O episódio de amoricídio pode ser um bom exemplo para ilustrar como as expressões “erotismo cínico, antirromântico e antierótico”, usadas pela pesquisadora Ferreira-Pinto (1999, p.406) para caracterizar a escrita erótica de algumas autoras brasileiras, adjetivam

¹¹ Em momento nenhum ele conseguia esconder a insegurança de estar ao lado de uma mulher como EU. (FRANK, 2011, p. 48)

bem as composições de Frank. Primeiramente, no que se refere ao cinismo, há um trecho em que Leysla o registra explicitamente quando, ao iniciar o capítulo posterior, se questiona se foi a causadora ou não do afogamento de Martin Francisco: “Terminei minha crônica anterior felicíssima por ter mostrado a vocês como se comete um amoricídio! Eu o fiz nadar até a morte, prometendo que me mataria a seguir. Vejam, eu o convenci a morrer. Mas sou eu a assassina?” (FRANK, 2013, p. 53). Em segundo lugar, em relação a ser um texto antirromântico, podemos apontar essa intenção mais claramente quando, por exemplo, Leysla chama de forma irônica Martin de “Romeu pós-moderno”, fazendo referência ao herói da tragédia shakespeariana. Ao separar prazer carnal e envolvimento emocional, Juliana Frank subverte uma das características mais tradicionalmente atribuídas à mulher na literatura: a fantasia romântica da complementariedade emocional. Ao contrário do ideal de mulher retratado no Romantismo, Leysla não é delicada, pura ou idônea. Muito pelo contrário! Como pode ser visto, mostra-se manipuladora, pragmática e libertina. Finalmente, o fragmento pode ser considerado antierótico por não parecer ter como objetivo principal excitar o leitor, algo que comumente se espera de um texto pornográfico. Todos os elementos dessa narrativa parecem se opor ao idealismo platônico do amor, uma vez que a ação transcorre sem sentimentalismo, de forma quase utilitarista, objetificando o outro. Chama-nos a atenção o fato de que nenhum dos dois finais poder ser considerado feliz, uma vez que nem Lawanda, nem Leysla, concluem seus arcos narrativos satisfeitas por terem seus sonhos realizados. Em nenhuma destas conclusões as protagonistas terminam a história ao lado dos homens com quem aspiravam estar, como se a autora pretendesse mostrar que a realidade da mulher é bem menos inspiradora do que o leitor gostaria que fosse. A postura irônica das protagonistas de Juliana Frank parece explicitar o descrédito que o sentimentalismo romântico atingiu diante do relativismo pós-moderno, uma vez que aparentemente o desencantamento amoroso as levou a uma espécie de hedonismo cético.

Como podemos ver, Juliana Frank frequentemente problematiza as relações de gênero por meio do seu texto. As protagonistas Leysla e Lawanda são heterossexuais e, não raro, invertem a lógica de que o macho deve ser sempre dominante quando se colocam em posição de poder, questionando, com isso, algumas hierarquias sociais, escancarando os frequentes conflitos existentes nas relações que são centradas no desejo masculino. Ainda a respeito do amoricídio, é possível interpretar esse relato como uma irônica subversão dos frequentes noticiários policiais em que mulheres são alvos de crimes sexuais, homicídios onde a vítima, ludibriada por um habilidoso e sedutor criminoso sexual é abusada e morta, ou ainda

considerar o texto um deboche da suposta expectativa masculina de “redimir” uma ex-atriz pornô, ao fazer com que o pretenso salvador seja morto.

Diante dessa última possibilidade, acreditamos oportuna a afirmação de Despentès (2016) em seu contundente livro *Teoria King Kong*:

Contrariamente à ideia pré-fabricada de muitos homens, nem todas as mulheres têm a alma de cortesã. Algumas, por exemplo, gostam do exercício direto do poder, aquele que nos permite chegar a qualquer lugar sem ter de sorrir para três fulanos quaisquer, esperando que nos contratem para tal posto, ou que nos confiem alguma coisa. O poder que nos permite ser desagradável, exigir, ir direto ao ponto. E esse poder não é mais vulgar se exercido por uma mulher do que por um homem. Espera-se que renunciemos a esse tipo de prazer em função de nosso sexo (DESPENTES, 2016, p. 66).

Leysla e Lawanda são protagonistas que apresentam, por vezes, características sádicas ou mesmo perversas. Tal arranjo de personalidade poderia suscitar em alguns o pensamento de que a escrita de autoras como Juliana Frank seria uma espécie de tese de emancipação feminina, o que não seria incongruente com o tom de seu texto que, apesar de dar finais trágicos a quase todos os seus personagens, tem protagonistas que fazem valer seus desejos, extraíndo todo o prazer possível de cada instante. O jornalista Fabiano Alcântara, ao analisar o conto “Enjoy the silence”, da mesma autora, comenta a percepção de um certo senso de urgência: “Como em Hitchcock, suas personagens fazem amor como se estivessem morrendo e morrem como se estivessem fazendo amor” (FRANK, 2019).

A partir disso, a palavra irônico-humorística assume a função de dismantelar os discursos sociais falaciosos herdados da perspectiva patriarcal e desconstruir estereótipos ao mesmo tempo que trabalha para a autoafirmação do sujeito feminino. Apesar de possivelmente haver quem considere que essa atitude irônica possa mascarar a seriedade dos fatos, afinal de contas Leysla conduziu vários homens à morte, entendemos que o tom da narrativa visa transmitir uma mensagem que se estabelece em nível simbólico através do estranhamento que o fato pouco comum pode causar no leitor.

Os mecanismos irônicos subtraem o leitor do imediatismo na decifração do código escrito, realocando-o de forma que suspeite de uma realidade permanente. Há na linguagem irônica uma certa exploração da ambiguidade cujas possibilidades interpretativas se mostram extremamente úteis para causar um efeito provocativo ao texto erótico, por aparentar se ocupar mais na dialética das alternativas do que na resolução de diversas tensões. É o que se pode verificar, por exemplo, em trechos como:

Não sei que inseto me picou, cá estou eu falando daquilo que menos acredito. Eu sei que não há extintor contra o incêndio do amor. As putas acham que chicotes, algemas e outros artefatos farão o cara pirar. Mas o maior delírio do sexo é o amor (FRANK, 2011, p. 26).

4 DINÂMICAS VIRIS EM XEQUE NO TEXTO DE JULIANA FRANK

4.1 Os desgraçados gentis de Quenga de Plástico

Para além de Leysla e Lawanda, os livros que compõem o corpus deste trabalho apresentam ainda outros personagens que interagem com suas protagonistas. Redigidas em primeira pessoa, tais obras apresentam ao leitor ambientes, acontecimentos e indivíduos de modo cômico, refletindo o ponto de vista irreverente das narradoras. É digno de nota que, o humor de Juliana Frank, apesar de se fazer presente em toda a sua obra, concentra grande parte de sua comicidade na descrição dos homens e nas interações das protagonistas com estes. Para exemplificar tal afirmação, podemos utilizar o trecho a seguir:

Quando saí do banheiro, dei de cara com o Renas e seu peitoral! [...] entrei no ônibus com o Renascimento. Ele tava louco da cara! Queria me bater ali mesmo. Eu gosto disso nele, é por causa do signo. Leão na casa 10. A viagem foi deliciosa. Tirando uns tufo de cabelo que ele me arrancou enquanto falava coisas imundas. A gente dormiu coladinho. Quando acordei, o Renas estava chorando porque tinha me deixado toda roxa. Gosto de lembrar dessa cena. A mais romântica do mundo (FRANK, 2011, p. 20).

Como pode ser visto no excerto acima, a autora escolhe descrever o relacionamento entre homens e mulheres de uma forma que, por vezes, beira a caricatura. Tal escolha descritiva poderia apontar para uma possível intenção da autora de chamar a atenção do leitor para alguns aspectos que ela considera importantes de serem destacados nestas personagens, ou mesmo de fazer uma espécie de paródia satírica dos relacionamentos heterossexuais. Ocorre que, aparentemente, esta suposta caricatura, pelo menos da forma como é usada por Juliana Frank nestas duas obras, parece se propor a algo mais além. Consideramos importante investigar este aspecto narrativo, uma vez que isso poderia desvendar um pouco mais os mecanismos literários utilizados pela escritora em suas composições e ainda explicitar a visão sobre o masculino que permeia as obras que esta dissertação se propõe a avaliar.

No trecho de *Quenga de Plástico* (2011) transcrito acima, o personagem Capitão Renascimento, uma referência direta ao policial protagonista do Filme *Tropa de Elite* Capitão Nascimento, é apresentado por Leysla como alguém que tinha “Olhar de tropa, peitoral de elite” (FRANK, 2011, p. 15). Também chamado por ela pela alcunha de “Renas” (FRANK, 2011, p. 28), o militar é um homem truculento com o qual Leysla passa a ter um relacionamento abusivo, sendo inclusive agredida durante em alguns momentos da narrativa: “Ele me comeu com força enquanto Renas me dava bofetadas” (FRANK, 2011, p. 36).

Esta aparente condescendência para com as ofensivas de Renascimento se apresenta como um fato curioso pois Leysla, por vezes, refere-se a si mesma como alguém que sente algum desprezo pelos homens ou até mesmo que se sentia superior a eles, como se evidencia, por exemplo, em: “Nunca me imaginei sofrendo por algo tão rasteiro como um homem. Mas é assim, melhor um final horroroso do que um horror sem fim” (FRANK, 2011, p. 28). Tal contradição entre um aparente discurso de autonomia emocional e a tolerância para com a violência masculina, que sofre em várias passagens da narrativa, mostra-se como uma das características da personagem.

Analisando o histórico de Leysla com o mundo masculino, o texto permite interpretar que esta interação parece ter sido controversa desde sempre. A título de exemplo, podemos citar uma da passagem do livro em que a atendente de porta de boate, durante uma tentativa desesperada de fazer com que o capitão voltasse a se relacionar com ela após ele ter desaparecido sem dar nenhuma explicação, decidiu roubar o autofalante do homem do caminhão de morangos e passou a gritar a plenos pulmões o nome do capitão Renascimento no meio da rua.

Sua intenção provável era a de chamar a atenção da polícia, senão por ter subtraído o instrumento de trabalho de um ambulante, pelo menos por perturbar a ordem pública. Não demorou muito para que ela fosse presa e então encontrasse com seu amado dentro da delegacia. Para sua surpresa, ele a reconheceu, mas não a livrou da cadeia, mostrando frieza emocional e despreocupação com sua suposta namorada. É provável que tal decepção tenha agido como um gatilho emocional que fez com que a protagonista tivesse a reminiscência de um abuso sexual sofrido na infância, fato que provavelmente pode ajudar a entender melhor como se deu a construção da imagem do masculino na psiquê de Leysla.

A personagem inicia a narrativa dizendo que daria início ao seu “*De Profundis*” (FRANK, 2011, p. 43). Apesar desta expressão figurar como título do salmo 130 na Bíblia latina, parece ser mais provável que tal termo faça referência à obra homônima de Wilde (2003) na qual o autor faz uma longa e emocional epístola épica ao seu amante Alfred Douglas. A obra foi escrita pelo autor enquanto estava na prisão de Reading, onde cumpria pena por comportamento indecente e sodomia. Considerando mais provável que Leysla esteja fazendo referência a segunda opção por esta guardar semelhanças com a situação que ela vivenciava naquela ocasião, apesar de, ao contrário de Wilde, não ter o seu amor correspondido, faz-se válido citar as palavras da personagem no cárcere: “Lembro-me quando era criança e meu tio Juvenal me chamava para sentar em seu colo macio, e eu ficava roçando em seu pau durante horas” (FRANK, 2011, p. 43).

Sem ignorar a gravidade do abuso sofrido por Leysla em sua infância e supondo que esse seja o provável fato primário que orientou toda a sexualidade da protagonista daí em diante, podemos levantar a hipótese de que, apesar de delicado, o acontecimento não teria sido traumatizante para ela. Tal possibilidade se apresenta diante da escolha vocabular da prisioneira ao narrar o fato. Ao se referir ao colo do tio, Leysla escolhe o adjetivo “macio” (FRANK, 2011, p. 43). Além disso, não diz que ele a tocava diretamente, mas sim que ela mesma “ficava roçando em seu pau durante horas” (FRANK, 2011, p. 43). Soma-se a isso o fato de que em momento nenhum ela se considerou manipulada por seu tio, mas afirmou exatamente o contrário na conclusão de seu relato: “Surpreendente como eu consegui manipulá-lo o tempo que quis” (FRANK, 2011, p. 43).

Segundo o seu próprio ponto de vista, o fato de que seu tio desejava fazer sexo com ela permitiu que ela obtivesse dele alguns benefícios financeiros por um grande período: “Esse meu tio era muito rico e me deu muitas joias e bancou os meus estudos” (FRANK, 2011, p. 43). Este trecho revela que, apesar de ser ainda criança na época dos fatos, Leysla acredita que conseguiu extrair vantagens do desejo de seu tio Juvenal por seu corpo, o que fez dele “o primeiro Desgraçado Gentil” (FRANK, 2011, p. 43) de sua vida. Acrescenta-se a isso o fato de que, apesar de todo investimento temporal e financeiro, Juvenal nunca conseguiu o que ambicionava em última instância: “Porque ele queria muito me comer, mas eu não dei; ele pagou todos os meus estudos, até o fim, e eu não dei” (FRANK, 2011, p. 43). Por fim, Leyla arremata sua recordação com uma frase que aparentemente exclui a possibilidade de interpretação de que ela tivesse guardado trauma ou rancor de seu tio: “Nós dois escrevemos a melhor e desconhecida estória de humor de minha família” (FRANK, 2011, p. 43).

A expressão “desgraçado gentil” figura três vezes no texto de *Quenga de Plástico* (2011). A primeira se refere ao tio Juvenal, conforme comentado há pouco. A segunda aparece imediatamente a seguir, e diz respeito ao episódio em que Leysla narra como ocorreu o seu primeiro programa. A terceira faz referência direta ao capitão Renascimento. Neste momento, analisaremos a segunda memória que lhe ocorre no seu curto período de cárcere: sua iniciação no mundo da prostituição.

O trecho tem início com uma afirmação curiosa: “Sempre fui puta, desde a infância” (FRANK, 2011, p. 43), numa referência direta ao episódio ocorrido com Tio Juvenal. Aqui, mais uma vez, a narradora reafirma despidoradamente um suposto caráter libidinoso e manipulador de sua personalidade, que se manifestava desde quando ainda era uma criança. Em seguida, ela assume que as ocasiões nas quais transou sem cobrar teriam sido erros: “Acontece que a imaturidade nos faz cometer erros medonhos, então eu dava de graça” (FRANK, 2011, p.

43). Ocorre que, por ocasião de uma necessidade financeira: “um dia estava sem um puto” (FRANK, 2011, p. 43), resolveu se tornar uma “puta paga” (FRANK, 2011, p. 43).

Faz-se, assim, uso de um jogo de palavras pitoresco, o que pode sugerir mais uma vez que Leysla utilizava o humor como uma espécie de defesa emocional para tratar de questões que ela considerava delicadas, diminuindo a importância dos fatos para conseqüentemente minimizar as conseqüências destes, uma vez que o que relataria a seguir seria sua iniciação ao mundo da prostituição. A ocasião abriu a possibilidade para que a jovem pudesse, mais uma vez, tirar proveito do desejo de um homem por seu corpo para obter algum tipo de benefício, fazendo, neste caso, que um “menino de 20 e poucos anos” (FRANK, 2011, p. 44) pagasse uísque a noite inteira para ela, oferecendo “800 contos pra dar umazinha”, valor que Leysla parece ter considerado excessivo para pagar uma transa com ela.

Diferentemente do que ocorreu quando comentou a experiência com seu tio, dessa vez Leysla é um pouco mais depreciativa em sua descrição pois insulta o garoto de “totalmente desengonçado, feio e ignorante” (FRANK, 2011, p. 44), diz que foi “para casa morrendo de rir da cara dele e achando todos os homens uns babacas” (FRANK, 2011, p. 44), o que pode ser entendido como uma outra afirmação de sua superioridade. Ela chama de “touro ignóbil” o homem que pensa que o dinheiro que uma mulher gasta para se embelezar é desnecessário (FRANK, 2011, p. 44), e debocha do garoto por um erro de língua portuguesa que ele cometeu enquanto eles transavam: “Goza para mim ver” (FRANK, 2011, p. 44). Esse fato sugere indiferença e distanciamento emocional da parte Leysla durante o coito com seu primeiro cliente. Leysla estava, a partir daí, iniciada no mundo da prostituição.

Uma novidade da segunda reminiscência retratada é que nela dá início a uma série de narrativas onde existe uma aparente tolerância de Leysla para com as agressões físicas vindas dos homens com quem interage. Neste incidente, a garota de programa recebe uma bofetada na cara por ter zombado do deslize gramatical cometido pelo garoto e reage a isso com um comentário inesperadamente curto e conformado. Este mais parece uma réplica aos críticos das prostitutas do que uma expressão de raiva por ter apanhado de seu primeiro cliente: “Depois dizem por aí que vida de puta é fácil” (FRANK, 2011, p. 44).

Para sair da cadeia, Leysla precisou negociar sua liberdade com um escrivão da delegacia em troca de sexo oral. A transação se deu sem a participação de capitão Renascimento. Aqui, já livre das cadeias físicas, Leysla parece decidida a se livrar também de sua prisão emocional: Prometeu a si mesma: “Renascimento definitivamente seria o último desgraçado gentil da minha história!” (FRANK, 2011, p. 46).

Agora que estão apresentados os três desgraçados gentis da narrativa, algumas questões se apresentam: Por qual motivo somente dois deles têm nomes próprios? Por que Leysla resolveu evocar essas memórias enquanto esteve presa? Em que isso poderia nos ajudar a entender o que o relacionamento com o Renas significa para ela?

Conforme citado acima, dos três desgraçados gentis, somente tio Juvenal e Capitão Renascimento têm nomes próprios. Essa despersonalização do segundo indivíduo sugere que provavelmente ele só esteja presente na narrativa muito mais por conta de sua função como primeiro cliente do que por sua importância como pessoa. Diante disso, uma outra possibilidade se levanta: o personagem Renascimento seria realmente um nome próprio pouco comum, ou na verdade se trata de um adjetivo para alguém que supostamente poderia ter a função de marcar um recomeço na sua vida da garota de programa?

Para tentar elucidar essa questão, recorreremos ao pensamento do psiquiatra austríaco Freud (1996). Em sua obra *Recordar, repetir e elaborar*, ele defende que os traumas ocorridos na infância costumam ser recalçados no inconsciente por serem muito angustiantes para a criança. Posteriormente, na vida adulta, esses conteúdos poderiam ressurgir sob a forma de experiências perturbadoras, pois, ao invés de apenas recordar, o indivíduo repetiria o fato traumático por meio de seus atos, sem se dar conta de que estaria retomando um evento reprimido.

Para a teoria psicanalítica, os indivíduos que vivenciam essa condição não conseguiriam interromper a busca constante do mesmo prazer contaminado de dor — e gozo — que vivenciaram por ocasião do trauma sofrido na infância, o que ele denominou de “compulsão à repetição” (FREUD, 1996, p. 26). Freud observou, no entanto, que a recordação do fato primário era dificultada por algo que ele passou a chamar de *resistência*, pois muitas vezes o paciente não se permitia recordar a lembrança do acontecimento traumático. Para ele, enquanto esse bloqueio não era retirado, o paciente repetiria o conteúdo que estava recalçado, sem, no entanto, perceber.

A resistência operaria com a finalidade de proteger o sujeito das experiências traumáticas, impedindo a recordação delas e, conseqüentemente, evitando o desprazer e o sofrimento. Apesar do paciente não recordar a memória que reprimiu em seu inconsciente, ele expressaria aquele conteúdo por meio de seus atos, comportamento que Freud chama de *repetição*. Dessa forma, o paciente recordaria, em ato, por meio de transferências para a vida atual, aquilo que se encontra recalçado na memória. Convém explicitar que esse conteúdo recalçado, uma vez atualizado por meio da transferência, passaria a se referir não só ao passado,

mas agora ao presente também, pois toda a potência libidinal que aquela memória possui continuaria atuando na vida do paciente também no presente.

Ocorrida no período de um cárcere justificado pela desordem pública que Leysla causou para chamar a atenção de Renascimento, a reminiscência da jovem a respeito do abuso perpetrado por seu tio durante a sua infância pode fornecer indícios de que este pode ter sido o fato primário que gerou um padrão de repetição projetivo de um desejo inconsciente não disposto claramente no texto. Existe a possibilidade de que a garota de programa reviva repetidamente aquele momento primário com o objetivo de se vingar do tio abusador. Isso explicaria, pelo menos em parte, sua atitude sarcástica e ácida para com os homens que encontra. Apesar de ser apenas uma hipótese, está claro, porém, que os encontros com desgraçados gentis tenham um padrão repetitivo.

Nesse ponto, é possível levantar outras suposições: É provável que Leysla tenha elaborado esse padrão de repetição de forma a manipular aqueles homens e obter com isso algum tipo de benefício ou vantagem. Se confirmada esta possibilidade, pode ainda ser dito que, com o tempo, Leysla não se limitou em extrair apenas vantagens financeiras desses indivíduos, como supostamente fez com o tio Juvenal, mas igualmente ampliou o seu repertório manipulador de forma que hoje também se satisfaz em receber favores diversos. Um exemplo disso é a forma como a puta conseguiu sair da cadeia através de um outro desgraçado gentil sem nome que trabalhava na delegacia, ao qual a garota de programa se refere apenas como “o escrivão” (FRANK, 2011, p. 45).

Segundo narra a blogueira: “O melhor amigo de uma puta é um taxista! [...] Ele foi me ver na cela, e trouxe junto com ele o escrivão [...] O escrivão me garantiu que me retiraria [...]. No caso, eu deveria chupar o seu pau mole.” (FRANK, 2011, p. 45). A fala da puta em seguida parece confirmar a tese de que há um padrão de comportamento repetitivo: “No caso, não me deu dinheiro, mas a liberdade de voltar ilesa da cadeia.” (FRANK, 2011, p. 46). Para além disso, é necessário registrar que está ainda presente a atitude de deboche para com os homens que a ajudam, os quais ela acredita manipular: “Após ejacular em meus lábios com o pau maleável, o escrivão abriu as portas da felicidade” (FRANK, 2011, p. 46).

Os insultos, nesse caso, visariam atingir diretamente aquilo que provavelmente era, para a puta, o símbolo máximo da virilidade masculina, o pau duro: “Foi aí que eu compus o funk que hoje é o maior sucesso na internet: ‘go go go zando de pau mole, go go go zando de pau mole’. Ra ra ra! Como eu me adoro!” (FRANK, 2011, p. 46). Mais uma vez, Leysla parece se referir a esse tipo de episódio sem expressar qualquer tipo de mágoa ou de sofrimento, ou pelo menos estaria agindo de forma a propositalmente não demonstrar tais afetos.

Ainda apoiado no pensamento freudiano, é possível levantar a possibilidade de que, para Leysla, o incomum nome “Renascimento” seja um adjetivo para alguém que simbolizaria uma tentativa de redenção do abuso realizado pelo tio. De fato, algumas falas da ex-dançarina revelam, ao longo da obra, o significado que ela atribuía à figura do capitão. Renascimento foi, por exemplo, diretamente chamado de “um analgésico” (FRANK, 2011, p. 23), o que poderia sugerir o alívio subjetivo que ele representava para as dores emocionais dela. Em outro trecho, a personagem afirma claramente que seu interesse por ele ia além do aspecto meramente sexual. Leysla estava realmente apaixonada pela figura do policial abusador: “[...] não há extintor contra o incêndio do amor. As putas acham que chicotes, algemas [...] farão o cara pirar. Mas o maior delírio do sexo é o amor. Foi aí que lembrei do Renascimento e resolvi passar por cima do meu orgulho e ir atrás dele.” (FRANK, 2011, p. 26).

Conforme pudemos verificar, Leysla parece buscar a redenção de seu trauma do passado em um relacionamento tóxico e abusivo. De fato, durante a narrativa, a protagonista é abandonada, agredida física e verbalmente e seus sentimentos são desprezados pelo seu amado. Longe de corresponder aos sentimentos de Leysla, capitão Renascimento parece ter interesses puramente sexuais com a garota de programa, o que poderia sugerir a intenção da autora em fazer uma espécie de denúncia a respeito do tipo de interação que comumente ocorreria entre policiais e prostitutas, ocorre que o desenrolar da história impede a confirmação de tal hipótese.

Os abusos de Leysla são relatados com um certo desdém pela própria narradora, contrariando a expectativa média de uma prosa em tom grave. Por vezes, ela parece assumir ser o saco de pancadas de seus amantes, o que abre a possibilidade que ela possa ser considerada masoquista. Não há tom de denúncia de violência masculina em sua narrativa. Ela parece não estar nem um pouco preocupada em ser exemplo de mulher politizada, vítima de uma dominação masculina e refém do sexismo.

Um outro ponto que pode nos fornecer informações sobre a imagem do masculino em *Quenga de Plástico* (2011) é a forma escolhida por Leysla para insultar seus interlocutores. Xingar é o ato de investir contra alguém por meio de palavras insultuosas, tendo a clara intenção de ofender. No entanto, o que pode ser tido como palavra injuriosa depende dos valores de cada cultura e da expectativa social que é alimentada a respeito dos sujeitos que dela fazem parte. Neste aspecto, os xingamentos são sintomas culturais, que explicitam os valores que se repetem e se colocam em ato em cada sociedade. Dessa forma, o xingamento indicaria o lugar social que não deveria ser desejado pelos sujeitos.

Visto por essa perspectiva, o insulto exerceria um papel determinante na microfísica do poder das relações sociais. Uma outra coisa que deve ser levada em conta ainda é a

especificidade que um mesmo insulto pode ter quando usado para ofender o sexo masculino ou o feminino. Podemos usar como exemplo disso o termo “vagabundo” que, quando atribuído a uma mulher, em nossa sociedade, costuma conotar variabilidade de atividades sexuais, e quando atribuído ao homem geralmente diz respeito à falência de sua produtividade, especialmente no campo do trabalho.

Em *Quenga de Plástico* (2011), depois dos episódios envolvendo capitão Renascimento, Leysla passa a ter um caso com um outro militar: o bombeiro Allan. O parágrafo em que a blogueira o apresenta é peculiar. Após elogiar o rapaz, comparando-o a seu amor anterior: “tinha coxas que deixavam no raider o Capitão Renascimento” (FRANK, 2011, p. 55), Leysla faz uma descrição que mais parece uma anedota: “Allan também tinha um problema especial [...] seus testículos sofreram um acidente de trabalho e agora ele tem apenas uma bola para ostentar, por isso o chamei carinhosamente de ‘Allan, o monobol’.” (FRANK, 2011, p. 55). Mais uma vez Leysla ridicularizaria o desempenho ou a aparência do órgão sexual masculino com o intuito de depreciar quem o possui.

Nesse caso, o fato de Allan ser um homem com um só testículo, poderia dar a entender que ele seria um homem pela metade, como se sua mutilação fosse um sinal externo de uma característica psicológica interna. O conflito que o texto apresenta a seguir demonstraria que esta tese se confirma. Após ser apresentada a sua nora, a mãe de Allan, a qual a blogueira se refere como “uma cristã exagerada e dogmática” (FRANK, 2011, p. 56), tenta converter Leysla a sua religião. A puta recusa veementemente ser doutrinada e o bate-boca que se segue faz com que Allan se veja obrigado a tomar partido por uma das duas.

Apesar do bombeiro ter tido um impulso inicial de se posicionar a favor da garota de programa: “Allan se intrometeu na discussão e declarou seu amor prematuro por mim.” (FRANK, 2011, p. 56), o que aconteceu no final foi que, com a continuidade da desavença entre as duas e após uma série de profanações promovidas por Leysla e suas amigas dentro da casa de Allan: “Lurdirina fez sexo anal com a santa cruz que enfeitava a parede. Todas nós colamos chicletes nos santos e cusparamos no corrimão.” (FRANK, 2011, p. 57), Allan tomaria partido de sua santa mãe e expulsaria a prostituta de sua casa. O desfecho do episódio traria uma revelação curiosa: “como minha condição de mulher apaixonada não me permite simplesmente dar as costas, comecei a perseguir Allan. Stalkeando sua vida, descobri que Allan é um veado enrustido.” (FRANK, 2011, p. 58).

A perseguição virtual de Leyla, após ter sido expulsa da casa da santa, revelaria que Allan não era só mutilado fisicamente, como também era castrado psicologicamente em relação às suas pulsões sexuais por uma mãe cuja mente era tomada pelos ideais de sua religião.

Conseqüentemente, tal concepção puritana inibiu seu filho de assumir publicamente sua homossexualidade, orientação considerada pecado passível de morte pela Bíblia¹². Diante dessa descoberta, a filosoquenga, após ter se livrado, ela mesma, de uma tentativa de castração por parte da de sua santa sogra: “Em contrapartida, ela me surpreendeu me presenteando com uma bíblia! Há tempos não recebia um presente!” (FRANK, 2011, p. 56), faz uma afirmação curiosa que diz respeito ao conflito interno que alguns homossexuais passam por não atenderem às expectativas sociais/religiosas estabelecidas para os homens, de uma forma geral: “Agora me deixem falar um pouco sobre isso, que é uma coisa que me incomoda muito, porque as bichas enrustidas são uns nazistas de si mesmos.” (FRANK, 2011, p. 58). Quando opta pelo adjetivo nazista para descrever os homossexuais que não se assumem publicamente, Leysla não coloca esses homens somente como vítimas de uma pressão externa, como oprimidos por uma cultura machista, como também os aponta como seus próprios torturadores, em uma dinâmica em que o indivíduo sofre uma dupla coação. Com um pai ausente e morando com uma mãe fanática, apesar de já ser um adulto, aparentemente Allan reagiu a esse contexto recalçando suas pulsões homossexuais, ou, pelo menos, disfarçando-as.

Comentaremos a seguir dois adjetivos que Leysla escolhe para se referir ao bombeiro Allan e que podem nos dar pistas a respeito das representações do masculino em *Quenga de Plástico* (2011): o primeiro seria “veado enrustido” (FRANK, 2011, p. 58) e o segundo “bicha enrustida” (FRANK, 2011, p. 58). Para o sociólogo francês Bourdieu (2012), nossa cultura enxerga na relação sexual homossexual uma relação social de dominação no qual aquele que penetra é superior a quem é penetrado. Segundo essa lógica de poder, a pior humilhação para um homem seria ser transformado em mulher, ação que supostamente ocorreria para aquele que cede à penetração. Segunde este viés, o homossexual seria alguém que cedeu ao tabu da feminização, ao sacrilégio do masculino, conseqüentemente, do princípio dominante.

Seguindo esse ponto de vista, uma vez que o homossexual traiu o princípio máximo da sociedade patriarcal (a soberania do masculino), é considerado justo que ele seja ridicularizado. Levando em conta esta lógica, chamar alguém de veado, como o fez Leysla, é desqualificá-lo, colocando-o em uma posição humilhante. A postura adotada pela blogueira acaba por ratificar esse preconceito sendo, portanto, homofóbica. Ainda segundo Bourdieu (2012) uma vez que nossa sociedade costumeiramente define o gênero por meio do comportamento sexual e estabelece que a masculinidade se institui em oposição à feminilidade,

¹² Conforme o livro de Levítico, capítulo 20, versículo 13: “quando também um homem se deitar com outro homem, como com mulher, ambos fizeram abominação; certamente morrerão, o seu sangue é sobre eles.

devemos reconhecer que a homofobia exerce um papel importante no sentimento de identidade masculina na contemporaneidade, uma vez que ela se constituiria, por vezes, como uma espécie de ódio às qualidades femininas. A partir disso, podemos levantar um questionamento: Será que a Leysla estaria tentando fazer uma espécie de vingança inconsciente contra o gênero masculino, na pessoa de Allan, uma vez que ela teve seus planos de recomeço de vida frustrados por conta do abandono realizado por capitão Renascimento?

Apesar de curta, a narrativa de Leysla mostra que a filosoquenga estava realmente enamorada de Allan e chegou inclusive a falar de amor. Segundo suas próprias palavras: “Mas eu realmente estava apaixonada pelo ‘Allan Monobol’! E vocês sabem, o amor é cego, surdo, mudo e paraplégico.” (FRANK, 2011, p. 57). Estava clara a expectativa de que ela queria construir um relacionamento sério com ele, tanto que, aparentemente, estabeleceu-se na casa dele, passando assim a morar junto com seu amado. A paixão de Leysla fez com que ela tolerasse o temperamento da sogra durante certo tempo, até o ponto em que as coisas ficaram insuportáveis para a jovem. Foi então que arquitetou com suas amigas um plano para causar um tormento tão grande quanto a frustração que sentia, ação que conseqüentemente culminou com sua expulsão de casa pelas mãos do próprio Allan.

Com a sua expulsão de casa de Allan, Leysla tinha perdido o seu amado para outra mulher, apesar de ter previsto que isso poderia acontecer: “Percebi que Allan, como todo homem despreparado, acabaria despencando para o lado da mãe.” (FRANK, 2011, p. 57). Por fim, para se vingar do acontecimento, ela o convidou para uma suruba, que foi filmada por uma amiga e posteriormente enviada para a ex-sogra. Leysla não ficaria mais namorando com o bombeiro, mas em compensação, a mãe de Allan perderia a imagem de pureza que pensava haver em seu filho. Essa seria uma forma indireta de fazer com que a ex-sogra o perdesse também. Leysla conclui o episódio relatando sua desforra: “Mandamos o vídeo para a velha e agora estamos esperando o convite do velório daquele fulgurante coração de mãe” (FRANK, 2011, p. 58). Mesmo sem que isso estivesse planejado, o filho da beata passou a fazer parte de mais um dos filmes pornôs que a pecadora Leysla tinha gravado. Além de homossexual recalcado, o bombeiro agora fazia parte do mundo da pornografia, da mesma forma que Leysla, a prostituta que a santa tanto odiava.

Frustrada em seus esforços amorosos, Leysla não fará mais nenhuma tentativa de viver romance algum até o fim do livro, o que não a impediu de viver ainda uma última peripécia sexual com um pantaneiro, compondo com esta personagem, o episódio que encerra a narrativa. O livro não tem um final feliz. Não há nenhum tipo de redenção da protagonista. Por fim, a obra exhibe uma coleção de pequenas narrativas, mescladas com impressões e análises aguçadas

sobre o mundo, os homens e o sexo. Não é adequado, porém, encerrar a sessão em que se analisa as formas como Leysla enxerga o universo masculino sem, no entanto, discorrer a respeito do episódio em que a filosoquenga transa com uma travesti.

No capítulo chamado “Objeto não identificado” (FRANK, 2011, p. 29), Leysla assistia um filme pornô estrelado pela atriz tcheca Silvia Saint quando foi interrompida por uma ligação. Do outro lado da linha falava com ela alguém que tinha uma voz “terrivelmente masculina” (FRANK, 2011, p. 31). Aparentemente, Leysla pensava que aquela seria uma ligação para marcar mais um programa. A puta foi imediatamente fisgada por aquela voz que, segundo sua própria descrição, era como a dos homens que pareciam “estar sempre com cigarros indefectíveis na ponta dos dedos” (FRANK, 2011, p. 31).

Em resposta, a quenga sensualiza: “eu inflei o peito, soltei os lábios, dei uma lambida vasta e respondi a palavra “alô”. (FRANK, 2011, p. 31). Ambos começam a falar sacanagens ao telefone, mas isso a cansa rapidamente: “tem certas coisas que eu não tolero, por exemplo: fazer sexo pelo telefone. [...] Desliguei o telefone quando a brincadeira começou a me entediar, mas não sem convidá-lo para um encontro carnal.” (FRANK, 2011, p. 31). O encontro foi marcado em um planetário, onde ela descobriu que a voz grossa pertencia a uma linda travesti: “me deparei com uma mulher alta, loira, cabelos alongados graças ao mega-hair italiano, a mesma voz viril que já havia reparado ao telefone.” (FRANK, 2011, p. 32).

Neste ponto, Leysla começa a expor em seu blog suas impressões a respeito dos elementos que ela considerava exóticos naquele indivíduo. Aparentemente, a fisionomia feminina da travesti provocou na quenga a quebra da expectativa causada por aquela voz “terrivelmente masculina”. (FRANK, 2011, p. 31) Diante disso, Leysla então admite a regularidade com que aquele tipo de evento ocorria em sua vida e como considerava excêntricas as pessoas que se apresentavam assim, demonstrando que, apesar de ser experiente no mundo da pornografia e da prostituição, ainda apresentava alguns preconceitos machistas: “As figuras de sexo indeterminado sempre cruzam o meu caminho. Você pode achar degradante, mas as experiências bizarras fazem parte do meu dia a dia.” (FRANK, 2011, p. 32).

É digno de nota o fato de a quenga se referir algumas vezes à travesti usando o artigo masculino, o que costuma ser considerado uma ofensa por esses indivíduos: “Sim, um travesti belíssimo confessou estar louco por mim.” (FRANK, 2011, p. 32). Ainda presa à lógica tradicional binária de gêneros, Leysla provavelmente entendia uma travesti como alguém que negava o masculino em si pelo fato de se travestir de mulher (o sexo supostamente oposto), apesar de ser homem. De fato, a figura da travesti e/ou da mulher trans representa um desafio para alguém que entenda os gêneros exclusivamente na perspectiva de dois polos, pelo fato de

esses indivíduos não se encaixarem satisfatoriamente em nenhuma das duas opções, ocupando uma espécie de entrelugar.

Em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Butler (2003) sustenta que a categoria “sexo”, considerada natural e ahistórica por nosso imaginário social, seja meramente uma construção social, uma performance. Para chegar a esse argumento, a autora analisa o conceito de gênero, proposto por algumas teóricas feministas como libertário e inovador em relação a ideia de sexo, defendendo que aquele se apresentaria como uma espécie de resposta crítica à formulação de que a anatomia deveria ser entendida como destino, no que diz respeito à vivência da sexualidade.

Para Butler, o sexo anatômico não deve ser considerado como a causa única que determina o gênero, exatamente por este ser uma construção cultural discursiva sobre os corpos que não se limita, inclusive, ao binarismo dos sexos. À vista disso, segundo a teórica, haveria uma ampla gama de interpretações, significados e consequentemente gêneros que poderiam ser atribuídos aos corpos sexuados.

A travesti com quem Leysla se encontrou é descrita em outro ponto do texto da seguinte forma: “Ela, com gogó protuberante, me disse que se chamava Maíra, escolheu esse nome por pura pretensão de ser má e ira.” (FRANK, 2011, p. 32). Depois de uma conversa curta, Leysla foi convidada a ir para a casa de Maíra para provar de uma receita de cogumelos, o que abriu a oportunidade de praticarem “um sexo animalesco e bastante brutal” (FRANK, 2011, p. 32).

Levando em conta a violência com a qual é tratada por outros parceiros ao longo do livro, é possível inferir que a quenga estivesse pensando em especificamente em homens quando utilizou adjetivos como *animalesco* e *brutal* (FRANK, 2011, p. 32), uma vez que nunca atribui características semelhantes a mulheres em toda a obra. *Gogó protuberante* (FRANK, 2011, p. 32) também parece ser, para Leysla, uma outra observação da masculinidade da travesti, feita aparentemente para explicitar o quanto ela via, por trás daquela aparência feminina, um homem. É possível dizer que a forma como se deu o sexo entre elas confirmava isso.

Tudo parecia corresponder às expectativas de Leysla até o momento em que a travesti Maíra quis inverter a forma como a transa ocorria: “A confusão começou porque a trava queria ser a mulher da relação. E se tem uma coisa que eu sou é mulher.” (FRANK, 2011, p. 32). Aparentemente, a proposta de inversão constituía, para a garota de programa, um tabu, um interdito que Leysla não foi capaz de transpor apesar de toda a sua liberalidade. É possível que Leysla tenha entendido que caso Maíra assumisse o papel de mulher naquele momento, isso

significaria que caberia necessariamente à quenga o papel de homem, o que ela considerou inadmissível. Isso talvez explique o fato de a quenga não ter conseguido alcançar o orgasmo durante a relação sexual que tiveram: “Então, o sexo foi excentríssimo. Gostei, mas não gozei.” (FRANK, 2011, p. 33).

Leysla parecia aceitar a masculinidade Maíra no que se refere a exercer um papel ativo na relação sexual entre as duas, mas negava à travesti a possibilidade do exercer com ela um papel passivo, que Leysla entendia ser exclusivamente reservado às mulheres cisgênero. Apesar da mentalidade reacionária da garota de programa, se verificarmos tal interação de forma mais detida, é possível afirmar que dentro de um contexto que envolve o ato sexual entre uma mulher transgênero e uma mulher cisgênero, os próprios conceitos de ativo ou passivo são colocados em xeque, por não encontrarem sustentação.

Após a transa, ao olhar para as belas pernas de Maíra, Leysla percebe uma mancha rosa que lhe pareceu familiar. Intrigada com aquilo, colocou Maíra para dormir por meio de um sonífero que secretamente trazia na bolsa, misturando-o no uísque da travesti. Foi então que, ao vasculhar no computador pessoal de Maíra, descobre um diário, que lhe trás para a garota de programa uma surpreendente revelação: “eu descobri que Maíra era meu primo, Gélido. Sempre foi apaixonado por mim, sou o seu sonho de infância.” (FRANK, 2011, p. 32). Apesar do texto não dar pistas explícitas a respeito do significado desse nome tão incomum, podemos levantar a hipótese de que Gélido remeta a gelo, algo frio e sólido, o estado da água quando se encontra em baixa temperatura.

É possível inferir que esse era o estado emocional de Maíra antes de se assumir como travesti. Sua vida era fria e sem graça devido ao fato de não ter assumido sua identidade como mulher transgênero, coisa que mudou completamente quando passou a se identificar como Maíra. Talvez tenha sido justamente para ali que Maíra tenha dirigido inicialmente a “ira” que estava implícita no seu novo nome: para seu insípido nome anterior e consequente para seu simulado modo de vida heterossexual. Isso, porventura, pode justificar o fato de ter escolhido para si o nome de *má*: sua hostilidade àquele tipo de vida. Havia, porém, mesmo naquela época, uma marca nele(a), uma marca rosa (cor costumeiramente associada às meninas) que estava impressa em seu corpo desde que nasceu, como se fosse a marca de um destino que o impelia a se identificar com o feminino, o que não o impediu, mesmo assim, de ter uma paixão (secreta?) por sua prima Leysla.

Tal descoberta causou em Leysla a seguinte conjectura: “Gélido havia se transvestido de mulher para ser como eu, e resolveu deixar o pau intacto para que, mesmo sendo eu, ainda pudesse me comer” (FRANK, 2011, p. 34). Convencida de ser o motivo exclusivo da

mudança que fez com que Gélido se tornasse Maíra, Leysla se irritou: “Mas isso, de ter alguém me amando de forma religiosa e querendo ser como eu, me aborreceu profundamente” (FRANK, 2011, p. 32). Diante disso, Leysla resolveu ir para a boate, prospectar de biquíni, concluindo o capítulo sem dizer o que aconteceu com Maíra e sem citá-la em nenhuma outra ocasião a partir dali.

A narrativa de Gélido/Maíra traz dois paralelos curiosos com a história de Allan, o monobol. O primeiro diz respeito ao fato de que ambos viveram questões que estavam ligadas à bissexualidade. Maíra foi alguém que assumiu publicamente seu lado homossexual, enquanto Allan preferiu fazer o oposto, ocultando sua sexualidade por medo da reação de sua mãe. Ambas as narrativas envolviam aspectos ligados à espiritualidade e à religião, uma vez que Leysla estava convencida de estar sendo amada por Maíra “de forma religiosa” (FRANK, 2011, p. 32). Enquanto no episódio de Allan, Leysla se apresentou totalmente avessa à religião por ocasião de uma tentativa de conversão por parte de sua sogra fanática, na história de Maíra ela usa alguns termos que relacionam o sagrado e o sexo: “minha idolatrada vagina” (FRANK, 2011, p. 30), “orgasmos metafísicos” (FRANK, 2011, p. 30) “Exalar meu charme, esse que o diabo conhece bem” (FRANK, 2011, p. 34) e, o mais emblemático de todos: “Um poeta me disse: Deus é uma grande boceta. Se ele estiver certo, eu acredito em Deus (FRANK, 2011, p. 33).

Bataille teorizou a respeito dessa relação entre o erótico e o sagrado afirmando que a sexualidade seria uma “experiência que permite ao humano ir além de si mesmo e superar a descontinuidade que condena o ser” (BATAILLE, 2014, p. 12). Quando o filósofo francês posiciona as práticas eróticas na esfera da experiência existencial, está expondo sua perspectiva a respeito de quais experiências permitiriam acessar de modo verdadeiro e profundo a interioridade do homem, de maneira a emparelhar, ou mesmo identificar, o erótico com a experiência religiosa. Visto por esse viés, o prazer deixaria de ocupar uma posição marginal para encontrar o sagrado por meio de um movimento arrebatador que ultrapassaria o ser, concretizando o sentimento de continuidade profunda que os seres tanto desejam. Assim, toda a ação do erotismo teria como objetivo atingir os seres em seu ponto mais íntimo, causando nestes o aniquilamento de sua descontinuidade e, conseqüentemente, do ser como ente fechado. Visto sob esse aspecto, o encontro erótico, ou mesmo a orgia, seriam momentos de fusão ilimitada e transcendência por meio da transgressão da individualidade.

Logo no início do capítulo, a filosoquenga já afirmaria de forma transgressora: “Enfim, tenho uma relação religiosa com o sexo. Não existe nada mais sexy do que agachar no genuflexório e dar uma oradinha” (FRANK, 2011, p. 30). O jogo de palavras que possivelmente relaciona sexo oral com o ato de falar com Deus, dialoga com o entendimento de Bataille a

respeito do erotismo. O encontro erótico com o outro possibilitaria a transcendência do ser único por meio do rompimento do interdito da individualidade, ocasionando, por vezes, a experiência do sagrado numa confluência de corpos. Assim, pergunta-se: que tipo de experiência ocorreria se esse outro fosse alguém que transitasse pelas muitas alternativas de vivência da sexualidade, como no caso de Maíra?

A narrativa de Leysla parece responder a essa pergunta, ou pelo menos aponta para uma das possibilidades de resposta: Retomando o comentário a respeito do sexo entre Maíra e a filosoquenga, é possível dizer que o encontro com aquele ser indefinível fez com que ela se sentisse deslocada de sua heterossexualidade, ou mesmo ameaçada em sua inclinação sexual supostamente bem resolvida. “E se tem uma coisa que eu sou é mulher. Que Deus me conserve mulher por todas as encarnações! Um poeta me disse: ‘Deus é uma grande boceta’. Se ele estiver certo, eu acredito em Deus” (FRANK, 2011, p. 33).

Deus é uma grande boceta é uma afirmação que põe em questão a suposta inferioridade da mulher, pelo menos como esta é concebida nos moldes patriarcais hegemônicos atuais, baseados na concepção de que o próprio Deus é homem (Pai), logo, a autoridade última. Ao assumir a feminilidade de Deus, a narradora também faz ruir a hierarquia do masculino sobre o feminino, subvertendo a ordem de um dos mais importantes dispositivos de poder criado pela humanidade: a crença no divino. Segundo Federici (2017) foi essa teologia machista, constituída principalmente durante a Idade Média, que gestou o capitalismo predatório e prosperou graças ao extermínio de mulheres, de minorias, de indígenas e de negros.

Dizer que Deus é uma grande boceta destituiria o Mistério Primordial de seu aspecto exclusivamente fálico, gerando um contraponto que permitiria imaginar um Ser que, sem ser apenas homem ou somente mulher, seria a imagem e semelhança de alguém como Maíra cujo corpo em trânsito provoca deslocamentos, subversões e fissuras. Este ser desestabilizaria as bases do pensamento tradicionalista, potencializando a exploração de novas possibilidades e a criação de novas estéticas de vida, livres da normatização dos corpos.

4.2 As representações do masculino em Meu coração de pedra-pomes

No início da narrativa, as informações que Lawanda dispunha a respeito de seu pai eram bem escassas. Ela teve conhecimento, por meio de sua mãe, de que ele já era falecido, mas não parecia ter ciência sobre quando ocorrera sua morte, nem sob quais circunstâncias. Sabia que ele tinha sido um estelionatário que vendia terrenos em alto-mar e que havia deixado como herança para ela algumas porcelanas quebradas. Apesar das poucas palavras que a

faxineira utilizou para falar a respeito seu pai parecerem demonstrar uma certa conformidade em relação a tudo o que ela sabia sobre ele até então, em dado momento ela faz uma afirmação que parece deixar transparecer, para além de um suposto desprezo inicial, uma certa dose de melancolia: “Não conheci o meliante” (FRANK, 2013, p. 34).

Apesar de condenável em relação às atitudes que tinha realizado em seu passado, o pai de Lawanda, ou mesmo a ausência dele, aparentemente tinham deixado marcas em relação à constituição da própria identidade da moça, a ponto de que, em determinada altura da narrativa, ela começa a se questionar a esse respeito: “Olho para Lucrecia e imagino meu pai, o estelionatário, será que ria muito? Será que herdei isso dele?” (FRANK, 2013, p. 57).

Após ser demitida de seu trabalho por ter sido descoberta em seu esquema de serviços escusos aos pacientes e ainda por cima expulsa da pensão de Vandercília por causa de suas macumbas, Lawanda necessitava entender melhor sua incompatibilidade com o mundo e o funcionamento de seu próprio caráter. Qual seria a origem daquilo?

A busca de uma referência emocional, que se tornara cada vez mais relevante para ela, apareceria quase como uma urgência naquele momento de crise. Preenchida essa condição, a jovem provavelmente poderia aprender a controlar seus impulsos, gerir os seus dramas internos e assim aplacar, pelo menos um pouco, as dores de sua existência. O momento de incerteza permitiu que ela voltasse para dentro de si e se percebesse melhor. Foi aí que entendeu que, assim como seu pai, não conseguira se adequar à sociedade em que vivia e que, como ele, também usara subterfúgios delituosos para ganhar algum dinheiro extra e assim poder levar a vida com o mínimo de dignidade.

Neste ponto, a jovem percebera a possibilidade de que ela e o pai fossem mesmo parecidos. Era uma conexão que não havia feito antes, pelo menos não claramente como naquele instante. Isso provavelmente explicaria uma certa simpatia em relação ao comportamento de seu genitor, a qual ela deixou transparecer em um ou outro momento ao expressar seus pensamentos, como em: “...também gosto dos estelionatários. São os lúdicos do capitalismo” (FRANK, 2011, p. 101).

Ao escrutinar sua própria personalidade a partir dos paradigmas que guiaram seu pai infrator da lei, a jovem parecia ter chegado à compreensão do porquê de ter chegado a achar excitante ir de encontro às regras estabelecidas pelo hospital, ou a entender a adrenalina que sentia ao desafiar Vandercília, sua tia ou qualquer outra pessoa que se propusesse a discipliná-la. Talvez aquela ligação sanguínea explicasse o motivo de sentir tanta satisfação em provocar José Júnior ou de desafiar qualquer regra moral imposta pela sociedade. Aquele momento de crise propiciou a oportunidade de chegar a um novo entendimento a respeito de si mesma e

talvez essa compreensão fizesse com que, finalmente, as coisas começassem a fazer algum sentido para ela. Agora Lawanda entendia o porquê de sua personalidade desafiadora: Seu pai talvez fosse a origem de tudo. A faxineira chegou à conclusão de que ela deveria saber mais a respeito dele, pois assim compreenderia melhor a si mesma.

Dito isto, torna-se necessário dizer que as informações oferecidas pelo texto não permitem dimensionar o quanto a ausência do pai pode ter influenciado no surgimento do transtorno psiquiátrico de Lawanda e ainda como essa lacuna paterna pode ter afetado a forma como ela enxergava os homens e se relacionava com eles. Apesar disso, faz-se visível a influência dele em sua personalidade por meio da sua inclinação transgressora e questionadora. Neste ponto, o destino prega uma peça na faxineira: ao pegar um ônibus sem destino e descer em frente a um hotel, o recepcionista do estabelecimento reconhece nela uma semelhança física com um antigo hóspede, um velho e isolado escritor que vive de golpes: “É o Torquato. Mora aqui, no 302. Você é filha! Tem os olhos do diabo!” (FRANK, 2013, p. 100).

O encontro de pai e filha se dá de modo estranho. Apesar de tentar parecer não ter se emocionado por encontrar o pai que até então pensava estar morto, Lawanda teve uma reação que demonstrou seu nervosismo: “Seguro o grito de horror, e rio, rio do que vejo. Um velho decrépito em meio a estofos amarelados de almofadas, com muitos livros em volta” (FRANK, 2011, p. 100). Após ter sido insultada por ele: “É Wanda, filha da leviana!” (FRANK, 2011, p. 100), a jovem não fez nenhum tipo de pergunta ao velho pai, o que o deixou surpreso, porém este leu para sua filha um trecho de um de seus livros. Ao ouvir aquela leitura, Lawanda identificou que seu pai tinha plagiado um escritor russo. Decepcionada com a experiência do encontro, a jovem dispara: “Não quero discutir minhas origens. Eu sou uma monstra saída da barriga da minha mãe. Deformada.

Frustrada com o encontro, a faxineira desdenha da própria intenção de conhecer-se a partir de suas raízes familiares. Lawanda passa a tratar sua própria história com desconsideração, demonstrando amargura pela vida. A personagem insulta a si mesma como se quisesse, com isso, atingir por tabela a seus pais “Saí de uma família de covardes, ladrões vindos de um pátio de hospício” (FRANK, 2011, p. 101). Desempregada, sem teto e frustrada em sua busca de significado, a jovem roga uma praga sobre si mesma. Sua busca pelo passado não a ajudou em relação ao seu presente e a fez ter uma perspectiva negativa a respeito do futuro: “Vou acabar meus dias arrastando correntes” (FRANK, 2011, p. 101). A jovem sai daquele lugar atormentada, decidindo que devia se virar sozinha, sem pedir ajuda a ninguém, nem mesmo a de José Júnior.

Lawanda termina o episódio concluindo que perdera tudo, mas faz uma ressalva: “Tudo, menos a razão” (FRANK, 2013, p. 103). Essa é uma curiosa afirmação, tendo em vista que em vários pontos da narrativa Lawanda chama a si própria de louca, como em “Já expliquei para diversos médicos o motivo da minha loucura” (FRANK, 2011, 33), ou em “E isso basta para que meu coração louco de pedra-pomes seja perfurado” (FRANK, 2011, p. 108). Tais afirmações parecem contradizer umas às outras, a não ser que, para a faxineira, “ter razão” se aplicasse a um contexto mais específico. Para responder a isso, é necessário analisar a outra vez em que a expressão “Perder tudo, menos a razão” aparece na obra.

A outra ocasião está registrada em *Meu coração de pedra-pomes* (2013). Durante uma discussão com Lucrecia, Lawanda é questionada a respeito do motivo de usar chaves como acessórios de sua gargantilha, mas deixa sua chefe sem resposta. Logo em seguida, a faxineira passa a comentar o quanto gostava de ouvir a forma como José Júnior dizia “não” para ela: “Eu gostava só dessa coisa muito bonita: ‘Nããã, querida’” (FRANK, 2013, p. 53). Lawanda cita outros três exemplos de frases negativas de seu amante, depois fala sobre a banalidade do ato de amar e então arranca do próprio pescoço uma gargantilha na qual pendurava as chaves das quais sua chefe falou. A jovem então fecha o ato declarando: “Lawanda, aquela que perdeu as chaves, a carteira, o relógio. Tudo, menos a razão” (FRANK, 2011, p. 53).

Conforme pôde ser visto, Lawanda associa a mesma frase aos dois homens que ocupam os papéis masculinos principais em sua vida, por ocasião dos fatos descritos no texto: seu pai e seu amante. Os dois contextos em que a frase “Perdi tudo, menos a razão” aparece diz respeito aos afetos que ela dirigia a esses dois homens. Em relação a seu pai, outrora desconhecido, mas que, depois de descoberto, fez com que a alegria do reencontro se transformasse em uma desilusão, a protagonista parece usar essa sentença como uma espécie de defesa da amargura advinda de gostar de uma pessoa que lhe frustra as expectativas.

Neste caso, apesar de ser alguém que talvez não goze do pleno uso das faculdades mentais, o que explica a prescrição de remédios psiquiátricos por parte dos médicos, a jovem tem clareza mental suficiente para utilizar a razão de forma a evitar novas decepções. Em vista disso, a frase em questão parece dizer respeito ao fato de que Lawanda admite o fato de perder coisas como emprego, moradia e bens materiais, mas não se permite engajar seus sentimentos em um tipo de interação em que não há correspondência, como foi aquele curto encontro que teve com o seu pai. O fato de ela usar a mesma frase para se referir ao seu amante faz com que dirijamos o olhar para a segunda personagem significativa que aparece na narrativa: José Júnior.

José Júnior é um homem casado com o qual Lawanda se relaciona. Com o intuito de vê-lo separado de sua esposa, a jovem faz macumbas que ela mesma inventa, costurando

borboletas em suas calcinhas, o que sugere uma incapacidade da moça em conseguir realizar sua empresa por meios ordinários. Apesar desse artifício inusitado, os feitiços praticados por Lawanda parecem não surtir muito efeito, tendo em vista que a narrativa finda sem que o propósito da faxineira seja alcançado com êxito.

Já no início do livro, o namorado da protagonista é caracterizado como alguém que vive sob a sombra de sua mãe, já falecida: “José Júnior também só senta do lado direito do sofá, porque o lado esquerdo era o da mãe” (FRANK, 2013, p. 11). O fato de que o lado onde fica o coração estar reservado para sua mãe, e não para a atual namorada, já parece demonstrar uma predisposição do namorado de Lawanda a não permitir que tal espaço subjetivo seja ocupado por outra pessoa além de sua genitora. Isso pode apontar para uma provável fixação de José Júnior a algum estágio de desenvolvimento psíquico durante sua infância no qual sua mãe tenha se tornado a figura central de um conflito interno. Ao analisar essa possibilidade, percebemos que, caso haja uma mulher que aspire ocupar tal lugar subjetivo ao seu lado, esta deve ter a mãe dele como modelo a ser atingido.

Com o propósito de entender um pouco melhor o que dissemos anteriormente no que diz respeito sobre a postura de José Júnior a respeito de sua mãe, o texto sugere que o jovem parece estar preso na primeira fase do complexo de Édipo, descrito por Sigmund Freud em obras como o caso clínico do *Pequeno Hans* (1909). Segundo o médico austríaco, o complexo de Édipo seria caracterizado pela identificação infantil com a figura da mãe e ainda pela rivalidade sentida pela criança em relação à figura do pai.

A dinâmica de amor triangular teria como personagens a criança e aqueles que exercem sobre ela as figuras materna e paterna. Ela se desenrolaria nos primeiros anos de vida em três momentos delimitados: as fases oral, anal e fálica, os quais teriam fundamental importância para a formação psíquica do sujeito. Mais importante para os fins aos quais nos propomos, limitaremos nosso debate em comentar a primeira fase, que se caracterizaria por uma relação praticamente simbiótica entre mãe e filho, período em que nenhum interdito ou diferenciação entre ambos estariam presentes. Com o eventual surgimento de tal interdição por conta do aparecimento de uma terceira figura que realizaria a função paterna, cada ser iniciaria, a seu modo, a procura por sua satisfação individual de forma independente, já que não estaria mais presente na criança a ilusão de que ela seria parte do Outro, neste caso, de sua mãe.

Ainda segundo Freud (1996), apesar do crescimento físico ocorrer de maneira relativamente tranquila e constante, o crescimento psicológico da criança, ao contrário, não aconteceria sem turbulências emocionais. Pressentindo que um momento de mudança se aproxima, o bebê começaria a sentir ansiedade e estresse, o que poderia levá-lo a permanecer

no estágio de desenvolvimento atual como estratégia de proteção contra o evento desconhecido que viria a seguir. Tal defesa seria denominada por Freud de *fixação*. A fixação na fase oral teria início em algum momento entre o nascimento e os 18 meses de vida da criança e poderia ser justificada por outros acontecimentos, como, por exemplo, a negligência do seio por parte da mãe.

Um adulto fixado nesta fase seria alguém psicologicamente dependente que procuraria a estimulação oral supostamente negada na infância, se tornando, por isso, uma pessoa manipuladora, de forma a garantir o cumprimento de suas necessidades, em vez de amadurecer para a independência. Tais características parecem dizer respeito a José Júnior, uma pessoa dividida entre a necessidade de satisfazer as expectativas de várias mulheres: suas tias, sua namorada Lawanda e sua esposa oficial. Todas elas poderiam ser interpretadas por ele como projeções de sua mãe, a qual tentaria agradar nelas, sem, no entanto, poder. Quando se refere a esse personagem, o texto mostra José Júnior como alguém frágil emocionalmente, incapaz de justificar suas atitudes infantis e de decidir definitivamente entre a esposa e Lawanda, possivelmente por ser incapaz de encarar a frustração vinda de qualquer uma delas. Esse dilema de José Júnior manteria a faxineira em um infundável estado de suspensão: “Abro a gaveta de calcinhas e leio meus desejos: quero que José Júnior abandone sua mulher. Desejo que José Júnior me peça em casamento” (FRANK, 2013, p. 37).

Incapaz de assumir um relacionamento que exija dele um compromisso de presença e fidelidade integrais, José Júnior vive numa espécie de fuga da realidade, ora fazendo promessas mirabolantes para sua namorada como “Me separo daquela mulher. Na verdade, já me separei. Vamos viajar para Nova York!” (FRANK, 2013, p. 46), ora simplesmente sumindo, sem dar qualquer tipo de satisfação a Lawanda. Um fato interessante a respeito dele que parece confirmar a hipótese de fixação é que, como uma criança, José Júnior é alguém incapaz de ingerir alimentos sólidos: “O José Júnior adora sopa. [...] ele só toma sopa, desde que a mãe morreu” (FRANK, 2013, p. 10), o que pode ser encarado como uma espécie de regressão à infância, numa tentativa de reter a mãe perto dele. A frustração pelo fato de não conseguir tal feito talvez justifique a sua raiva para com Deus em um trecho já citado por nós neste trabalho. Essa ira poderia parecer inexplicável à primeira vista para quem desconhecesse a história dessa personagem, mas dentro desse contexto, parece ter sua justificativa: “Durante nossos atos sexuais xinga Deus o tempo todo: ‘Deus é um pulha, Deus é um crápula, Deus é um menisquente’” (FRANK, 2013, p. 14).

Essa suposta dependência emocional da figura materna talvez explique o fato de que tal personagem seja retratado pela narradora muitas vezes como alguém emocionalmente

inseguro e sem iniciativa. Em paralelo a isso, sua personalidade exprime pouca energia e entusiasmo, revelados em passagens como “[...] com sua falta de emoção e ausência de ímpeto para abrir a boca, faz com que todos acreditem que ele é bom” (FRANK, 2013, p. 14). Isso faz com que Lawanda chegue mesmo a considerá-lo como “um perfeito velho tradicional. A diferença é a pouca idade” (FRANK, 2013, p. 11). A soma de tais atributos faz de José Júnior um alvo perfeito para as ironias e sarcasmos da jovem faxineira, que durante várias passagens da obra beiram o sadismo, como no episódio em que José Júnior disse amar Lawanda durante uma troca de mensagens. Nelas, o rapaz diz que seu amor era importante, declaração que obteve a seguinte resposta: “Não, José Júnior. Importante é saneamento básico” (FRANK, 2013, p. 63).

Dizer que o amor não é importante, “importante é o saneamento básico” (FRANK, 2013, p. 63) pode ser considerado um espirituoso exemplo do recurso irônico. A respeito da ironia, Linda Hutcheon afirma que ela “remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem” (HUTCHEON, 1985, p. 73). A ocorrência abundante deste mecanismo discursivo no texto de Juliana Frank por si só demonstra a importância que a autora dá a esse expediente. Hutcheon comenta que, para além do contraste semântico entre o que é afirmado e o que é significado, a ironia teria como principal função exercer um julgamento, na maioria das vezes, pejorativo a respeito de algo.

Para além de simplesmente elaborar antífrases, fazendo construções retóricas em que se quer expressar o contrário do que se diz, a ironia de Juliana Frank também apresenta o aspecto de rir de si mesma, num movimento em que o escritor se desdobra de forma a tornar-se ainda seu próprio expectador. É o que se observa, por exemplo, em períodos como aquele em que Leysla comenta o fato de ter deixado cair na rua sua própria foto, nua. Diante da constatação de que alguém tinha reproduzido e espalhado sua imagem por todos os lugares, comenta: “Penso que o fato faz de mim alguém importante, não sei explicar detalhadamente a emoção de ser uma semicelibridade-quase-no-ápice da esperança de conseguir alguma fama.” (FRANK, 2011, p. 15). Essa espécie de comentário irônico, não parece se restringir ao oposto do que se diz, pelo contrário, deixa o leitor exposto a um tipo de ambiguidade, presente em toda a narrativa de Frank, que deixa em aberto o fato de Leysla ter ou não gostado dessa exposição. Esse tipo de ironia humoresque é descrita pela professora Duarte (1994) como algo que pretende “manter a ambiguidade para demonstrar a impossibilidade do estabelecimento de um sentido claro e definitivo” (DUARTE, 1994, p. 9). Segundo Duarte, haveria neste tipo de ironia a intenção de causar no leitor uma reflexão que permita que este possa ter contato com um contexto mais amplo em que ele não encontre respostas, mas vazios. Esta indefinição

caracterizaria discursos como o de Leysla, no qual não se pode dizer ao certo se ela gostou ou não do ocorrido, ou mesmo se a blogueira queria fazer uma crítica ao fenômeno de vazamento de fotos íntimas, tão frequente nos dias atuais. Tal tipo de enunciado irônico abriria fissuras conceituais impossíveis de preencher, de forma a criar espaço para a ação de um outro sujeito: o interlocutor.

Dito isso, é possível dizer que há, na icônica afirmação de que o importante não é o amor, mas o saneamento básico, um presumível questionamento da parte da faxineira sobre a relevância do amor na vida, oportunizando um previsível constrangimento da parte de José Júnior que não foi expresso pelo texto, tendo em vista a imediata mudança de assunto da faxineira, por conta da quebra de expectativa de resposta da declaração amorosa de seu amante. Ainda sobre a resposta de Lawanda durante a troca de mensagens com José Júnior por meio do aparelho celular, é possível dizer que ao mesmo tempo em que há um tom de humor no ocorrido dado à resposta inusitada da faxineira, existe ainda espaço para refletir a respeito do conteúdo da resposta. Uma vez que saneamento básico evoca a ideia de distribuição de água e ainda de coleta de esgoto, é presumível que a faxineira esteja se referindo à forma como os sentimentos deveriam ser operados, entre eles, mais especificamente, o amor.

Assim como a água potável, o amor seria essencial à vida, um elemento sem o qual ninguém vive. Acontece que uma vez usada, a água deve ser descartada, bem como as impurezas que a acompanham depois de utilizada, retornando ao meio ambiente de forma adequada, o que possibilitaria algum tipo de reutilização, em vista de sua utilidade, supostamente, o mesmo poderia se dar com o amor. Uma vez admitida como metáfora, a expressão “saneamento básico” poderia enriquecer os significados expressos nesta passagem, constatando a multiplicidade de interpretações possíveis em um texto.

Não é raro que a própria Lawanda trate o relacionamento com José Júnior com sua costumeira autodepreciação, considerando-o, por vezes, antiquado: “O José Júnior é meu amante. Adoro dizer “amante”, está em desuso” (FRANK, 2013, p. 11). Tal ato de deboche, ocasionalmente usado como artifício humorístico, pode ser encarado ademais como um recurso psicológico para liberar a provável tensão emocional de Lawanda provocada pelo fato de que a protagonista nunca conseguir alcançar a posse completa de seu objeto de desejo, uma vez que nunca pôde ter José Júnior só pra si, como sonhava. Apesar de ser alvo de declarações de amor dele - “Eu, sim. Amo como se deve amar, desesperadamente” (FRANK, 2013, p. 45) - e dela mesma se declarar para o rapaz de vez em quando, a narradora repreende a si mesma a respeito do que sente, menosprezando ou subvalorizando os sentimentos de ambos, talvez como forma de se proteger de possíveis decepções. Isso explicaria o tom ácido utilizado pela jovem no trato

com o rapaz e ainda os movimentos alternados de crença e descrédito a respeito do sentimento que haveria entre ambos.

Ainda a respeito da personalidade de José Júnior, é possível dizer que o namorado de Lawanda é alguém que faz de tudo para parecer ser um moço religioso, na tentativa agradar suas tias, apesar de ser ateu: “Mas se comporta como um bom religioso praticante. Anda por aí com a cruz na mão, o terço na cintura, a cara apatetada. Conclusão: todos acreditam na sua beatificação interpretada” (FRANK, 2013, p. 14). Dependente da aprovação alheia e sem a capacidade de se autoafirmar diante dos outros e de si mesmo, José Júnior vive interpretando personas com o provável objetivo de ser aceito, o que faz dele alguém sem personalidade.

José Júnior também tem qualidades que devem ser levadas em conta, principalmente no que diz respeito ao sexo. Calado e discreto na maioria das vezes, o rapaz parece compensar o fato de não poder estar presente na vida de Lawanda de forma integral com uma disponibilidade sexual de fazer inveja a qualquer homem, característica que parecia compensar sua indefinição, pelo menos na maioria do tempo. Uma prova disso é que não são poucas as vezes em que ela se derrete em elogios a respeito da virilidade de seu namorado, como em “Mas José Júnior, além de ser um bom ateu praticante, é um homuserectus. Seu pau está sempre disponível” (FRANK, 2013, p. 11).

Diante disso, o casal se aproveita dessa pujança para fazer algumas experiências inusitadas, como na vez que tentaram transar em cima da máquina de lavar roupa ligada (FRANK, 2013, p. 73). Encarado por ela como símbolo de vigor e força, Lawanda alimentou a ilusão de que o pau duro de José Júnior seria um sinal incontestável de que ele teria força interna para impor sobre vontade sobre suas tias: “Todas [...] engolirão em seco o pau inconveniente do sobrinho” (FRANK, 2013, p. 12), correspondência que não provou ser verdadeira. O bom desempenho de José Júnior na cama fez ainda que a jovem faxineira pensasse que o fato dela corresponder aos atributos sexuais do amante seria suficiente para que ele decidisse deixar sua mulher para ficar com ela, suposição que mais tarde não se confirmou: “José Júnior acha que minha imaginação fede. ‘Exagerada e doentia’, ele diz. Mas, xoxotamente falando, comigo está feliz” (FRANK, 2013, p. 12).

Apesar de apaixonada pelo namorado, o fato de ele não se posicionar a respeito da separação com sua esposa faz com que Lawanda, por vezes, se desanimasse e ensaiasse uma separação: “Enviando... Enviando... Sua mensagem foi enviada! Ótimo. Agora é só esperar ele voltar para aquela mulher-sem-pecado e já posso partir pra outro” (FRANK, 2013, p. 62), rompimento que efetivamente só ocorre ao fim da narrativa, em circunstâncias inesperadamente adversas. Depois de perder o emprego e se desiludir com o encontro inesperado com o seu pai,

Lawanda estranhamente decide não correr para os braços de seu amado: “Vou é me virar sozinha!” (FRANK, 2013, p. 103). Ela nem mesmo considera a possibilidade de pedir amparo a qualquer outra pessoa. Melancólica e amargurada, resolve vagar na rua, sem destino, o que conseqüentemente leva a uma separação definitiva de José Júnior sem qualquer tipo de briga final ou despedida: “Devemos [...] deixar os sapatos escolherem nos guiar” (FRANK, 2013, p. 104).

O último encontro com o namorado ocorre no episódio em que ele ajuda Lawanda a se livrar do cadáver de Berta, uma idosa que repentinamente morreu enquanto dançava com a faxineira, dentro do hospital. Ela reconheceu a utilidade dele para livrar-lhe daquela enrascada, mas confessa para si mesma não mais amá-lo: “Por que não amo mais José Júnior? A dúvida me corrói” (FRANK, 2013, p. 85). Ele chega até a ser citado por ela após a decepção com o pai: “Continuo meu caminho. Daí lembro que não tenho para onde ir. [...] Não, dessa vez não vou ligar para José Júnior” (FRANK, 2013, p. 103), mas não efetua qualquer ação no sentido de procurá-lo, descartando-o como alívio.

A faxineira termina seus dias sem lar, ironicamente no lixo, tentando catar coisas no meio da rua para vender na praça e assim ganhar algum dinheiro para sobreviver. É lá que encontra um brinquedo descartado em um monte de “quinquilharia magnífica jogada na rua” (FRANK, 2013, p. 105). Trata-se de uma boneca, a qual dá o nome de *Diabocética*. Como ambas se encontravam em estado semelhante: abandonadas na rua e esquecidas pelas pessoas com as quais tiveram contato, acreditamos na possibilidade de que Lawanda tenha realizado aí alguma espécie de projeção subjetiva, o que seria facilitado pelo fato de a boneca não ter face (FRANK, 2013, p. 105).

Considerando a circunstância de não haver fisionomia alguma naquele brinquedo, pode-se dizer que qualquer rosto poderia estar presente ali, inclusive o da própria Lawanda, o que nos faz pensar não ter sido coincidência que ela tenha comentado algumas páginas antes: “Preciso calar essa pensamentação toda. É isso, vou agora mesmo, antes que seja tarde, jogar minha cabeça no lixo (FRANK, 2013, p. 99). Existem ainda outros aspectos que fortaleceriam a hipótese de tal identificação: a protagonista diz que a boneca “teve amantes, nunca teve amor. Gosta de sopapo de rola na crica” (FRANK, 2013, p. 107), atributos que seguramente podem ser imputados a própria faxineira.

A respeito da boneca, cuja origem do nome Lawanda não explica, poderíamos propor algumas suposições. Talvez exista aí uma justaposição da palavra *Diabo*, que se justificaria pelas blasfêmias que Lawanda atribui a Deus, chamando-o de nomes como “sonífero” (FRANK, 2013, p. 74), “fraudulento” (p. 89), “sifilítico” (p. 90), “truqueiro” (p. 91),

piadista ou “impiedoso” (p. 102); e a palavra *cética*, que pode, seguramente, se referir a Lawanda: “Às vezes, deixo para lá minhas tendências críticas, me abro para o erro cognitivo da possibilidade de Deus” (FRANK, 2013, p. 35).

Uma outra perspectiva é entender que o fragmento *bocética* diga respeito à palavra boceta, ou até mesmo *Diabocética* se refira à boceta do diabo, como se estivesse admitindo que sua boceta (desejo sexual) tenha sido a causa de suas desventuras. É possível que a narradora queira dizer que o próprio fato de ter nascido mulher seja algo como uma espécie maldição, ou mesmo enxergar no nome da boneca uma curiosa referência ao fato de que as feiticeiras foram historicamente associadas ao diabo.

A contragosto de Lawanda, *Diabocética* é vendida “por umas moedas pequenas” (FRANK, 2013, p. 106) a um homem anônimo, descrito como meio troncado, mais magro que um canalha, que usava um bigodinho importado na ocasião em que a encontrou na praça (FRANK, 2013, p. 106). O interesse sexual do homem na boneca ficou claro, uma vez que a narradora lamentou ter que vendê-la antes que conseguisse “treinar os baixos fudetórios” (FRANK, 2013, p. 107) do brinquedo. A partir dali a boneca serviria de diversão para aquele homem asqueroso, não sem que antes Lawanda jocosamente sugerisse que o desconhecido levasse um ralador no lugar de *Diabocética*, para que pudesse com ele se divertir, o que obviamente pode ser interpretado como uma espécie de ataque ao homem, uma vez que é pouco provável que alguém brinque com um ralador e não se machuque.

Após esse diálogo, a venda foi concluída, e Lawanda resolveu entregar ralador junto com a boneca, com a justificativa que agora seria *Diabocética* que se divertiria com o objeto. A lógica interna desse episódio faz crer que com esse gesto Lawanda estaria mostrando que o destino daquela boneca, após ser vendida ao desconhecido, seria tão desagradável quanto a dor física que o contato com aquele ralador com a pele poderia proporcionar. *Diabocética* teria saído do lixo para as mãos de um homem desprezível.

Uma outra forma de interpretar o ocorrido seria considerar que aquele trecho poderia ser entendido como uma espécie de narrativa simbólica que se referia ao momento em que a própria Lawanda é levada a se prostituir, por alguns trocados, devido ao desamparo emocional e grave situação financeira que se encontrava. O fato não teria se dado sem protesto da parte dela que, na ocasião, insulta o desconhecido, mas não somente ele, de mané, gíria comumente usada para chamar alguém de idiota: “*Diabocética* pra mim é dessas mulheres que agregam todo tipo de mané em volta, mas gosta mesmo é de sentar em rolas variadas, desvairadas e variantes” (FRANK, 2013, p. 107).

O insulto, que se estenderia a todos aqueles que estiveram ao redor de Lawanda (seu pai e José Júnior inclusos), torna-se ainda mais plausível uma vez que a faxineira se refere à Diabocética não como um brinquedo, mas a chama de “mulher”, o que parece reafirmar sua identificação com a boneca. Lawanda parece se perceber como alguém que foi coisificada, humilhada pelos homens, expressando esse sentimento ainda mais claramente quando logo em seguida descreve esta, entre as cenas que presencia na praça: “Homens que sapateiam no capô do carro de mulheres” (FRANK, 2013, p. 108).

Lawanda conclui o livro sendo agredida por um policial por estar vendendo coisas na rua (ou por estar se prostituindo?). A aparição deste homem dentro desse contexto possivelmente representaria o estado e o poder repressor dentro da sociedade patriarcal: “Há um coturno na minha cara, bem em cima da minha bochecha, pressionando minha boca no chão. O coturno aperta, esfrega bem minha cara. Para sangrar mesmo” (FRANK, 2013, p. 108). Não há dúvidas de que o objetivo do policial é machucar a jovem Lawanda, coisa que ele faz com inequívoco prazer, sem ser, no entanto, questionado por isso por nenhuma pessoa que presenciava a cena na praça. Diante disso, a faxineira parece ironizar sua própria dor, ou mesmo o ato do agente da lei: “Já que todos estão mal, me sinto particularmente bem por aqui. O asfalto é doce também. Estou beijando o asfalto” (FRANK, 2013, p. 108). Debaixo dos pés de um homem, com o corpo rente ao chão, em pé de igualdade com os micróbios que, ironicamente, ela mesma combatia no hospital, Lawanda lembra que pode resgatar seus besouros da casa de Vandercília, momento que ela conclui, talvez se referindo a própria vida como um todo, com o mote: “Que anedota”! (FRANK, 2013, p. 108).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo, nos debruçamos sobre a obra de Juliana Frank, mais especificamente, sobre os romances *Quenga de plástico* (2011) e *Meu coração de pedra-pomes* (2013). Longe da pretensão de termos explorado completamente todos os recursos linguístico-literários dessas duas obras, compartilhamos aqui as conclusões que nossa pesquisa foi capaz alcançar. Inicialmente, é possível afirmar que a prosa erótica dessa jovem autora demonstrou ter uma ácida crítica aos costumes, à religião e à ordem estabelecida, o que torna plausível dizer que a partir dessas características, a obra poderia ser encarada ainda sob um certo cunho político, uma vez que seu conteúdo vem de encontro à uma onda conservadora que mais uma vez assola nosso país na contemporaneidade.

As atitudes questionadoras de Leysla e Lawanda, duas jovens que não se permitem ser moldadas pela sufocante expectativa social que caracteriza a nossa época, trazem, entre outras coisas, a reafirmação da importância das liberdades individuais que permitem a todos a livre expressão de sua sexualidade e do seu pensamento político. Uma vez que não estão preocupadas em satisfazer os anseios de uma sociedade que consideram hipócrita, põem em xeque as concepções de uma época em que um autoritarismo reacionário, pretensamente baseado numa moral religiosa questionável, pretende ditar a conduta dos indivíduos, principalmente no que se refere às questões de foro íntimo relacionadas à sexualidade.

Leysla é uma blogueira que com suas pornosofias proporciona, entre outras coisas, uma válida reflexão no que diz respeito à hipocrisia narcísica propagada nas redes sociais, que estimulam a hiper-exposição de uma felicidade fantasiosa dos seus usuários, com a ajuda de filtros fotográficos que mascaram suas insuportáveis “imperfeições”, revelando a submissão moderna dos indivíduos aos padrões impostos pela moda e pela mídia. Em seu blog, a ex-atriz pornô expõe suas desventuras de forma flagrantemente honesta, chocando seus leitores com relatos que denunciam realidades incômodas como a violência imposta à mulher, a exploração e o descaso com muitas prostitutas que enfrentam condições de trabalho degradantes, bem como a falta de reconhecimento formal de sua atividade laboral.

Lawanda é uma jovem proveniente de uma família desajustada, marcada por uma mentalidade religiosa que pretende perseguir e condenar tudo aquilo que considera que não esteja de acordo com os dogmas prescritos por sua religião. Todo esse cenário potencializa ainda mais seus conflitos internos relacionados aos sentimentos de pertencimento e aceitação, com os quais todos nós nos identificamos. Sua dramática história de abandono por parte de uma família considerada disfuncional e ainda sua luta pela sobrevivência dentro de um esquema

social excludente faz refletir a respeito do culto a um discutível ideal de família cristã, que considera ilícitas e deficitárias as outras realidades familiares que não tem mesma composição do que convencionou-se chamar, por algumas camadas da população, como a “tradicional família brasileira”. Segundo esse viés, são consideradas reprováveis as famílias e relacionamentos LGBTQIA+¹³, uma vez que seguem orientações que divergem da monocromática identidade heterossexual, sendo, por isso mesmo, perseguidos pelos indivíduos detentores do poder que estabelece o que é lícito ou ilícito na sociedade, considerando anômala toda identidade sexual que não esteja configurada aos moldes heteronormativos.

A prosa erótica de autoria feminina, a qual o presente trabalho se propôs a discutir, é um fenômeno que dá voz a alguns dos sujeitos outrora silenciados pelos poderes que historicamente defenderam o monopólio de uma única verdade falocêntrica. Ainda muito presente nos dias de hoje, esse mesmo poder prossegue com reiteradas demonstrações de desprezo à ciência e ao conhecimento, principalmente aquele construído ao longo de várias décadas de pesquisas acadêmicas no âmbito das ciências humanas.

Da nossa parte, percebemos que o humor, à primeira vista desprezioso, de Juliana Frank tem múltiplas camadas, que partem de coisas aparentemente inofensivas como uma piada a respeito do gosto musical por Cawby Peixoto até temas abrangentes como o questionamento a respeito de qual seria o papel da mulher na sociedade, a forma desigual como se estabelecem as relações no mundo do trabalho ou ainda o modo como se opera o relacionamento entre homens e mulheres. Todos estes temas demonstram como o enunciado humorístico, além de servir como entretenimento, pode ser também motor de crítica social, servindo como instrumento de denúncia. O que se constatou, nas obras estudadas, é que elas promovem uma reflexão bastante séria, apesar do tom humorístico e pornográfico, a respeito do modo como algumas violências e desigualdades foram normalizadas em nosso dia a dia. Através de uma linguagem repleta de ironia, e até mesmo do humor cáustico, a autora mostrou os desencontros que os seres humanos experimentam, nas mais variadas situações.

O modo como Lawanda e Leysla vivem a sexualidade demonstrou o potencial que o texto erótico tem de possibilitar a discussão a respeito de variados aspectos da subjetividade humana como tabus relacionados à virilidade e ainda sobre como eventos traumáticos podem definir e influenciar os comportamentos que um indivíduo apresenta pelo resto de sua vida. Encontramos nestes textos, entre relatos que inicialmente pareciam apenas histórias pitorescas de sexo, recheadas de palavrões, o desnudamento de uma moral hipócrita que historicamente

¹³ Na sigla LGBTQIA+, L se refere à lésbicas, G: gays, B: bissexuais, T: transexuais ou travestis, Q: queer, I: intersexo, A: assexual, e o + reúne as demais orientações sexuais e identidades de gênero.

se propôs a ditar aquilo que é lícito e ilícito em relação aos corpos, controlando as falas e os pensamentos dos indivíduos em uma cultura misógina que insiste em colocar sobre a mulher o peso da repressão de sua sexualidade enquanto permissivamente fecha os olhos a todo tipo de abuso praticado por alguns homens. Teóricos como Foucault e Pierre Bourdieu, entre outros, foram fundamentais no sentido de respaldar as considerações que essa dissertação apresentou sobre tais assuntos.

Quenga de Plástico (2011), mostrou-se um texto provocador no sentido de levantar o questionamento a respeito do que pode ser considerado alta literatura. Ficou clara a opinião da autora de que uma Academia Brasileira de Letras, que tem em seu quadro de membros figuras de projeção político-financeira com obras de expressão mediana, não pode ser considerada como o único referencial de boa literatura. Isso porque existem fora desta instituição vários talentos cuja destreza com a escrita literária não foi, e talvez nunca será reconhecida. A obra ainda levanta a discussão sobre quem poderia ser considerado sujeito desse tipo de escrita, quais conteúdos poderiam ser abordados, o que poderia ser considerado literatura e quem teria a autoridade de atuar como validador ou não de um texto literário. Por fim, parece-nos que tal problematização contribui no sentido de ampliar o acesso à literatura para grupos outrora marginalizados (pretos, pobres, mulheres, travestis...) para que possam, considerando a literatura como espaço de igualdade, ter direito a voz, seja como produtores ou leitores. Sob este viés, não haveria uma única autoridade validadora, nem conteúdo que possa ser considerado inadequado de ser abordado dentro da escrita literária ou mesmo autor que possa ser considerado inadequado por conta de seu lugar de fala. Com isso, fica evidente a necessidade de repensar os caminhos da prática literária quando esta estabelece critérios de valor puramente excludentes, tendo em vista as complexas realidades que compõem a contemporaneidade.

O texto de Frank também se mostrou um importante espaço de discussão a respeito do modo como a pornografia se estabelece na modernidade, uma vez que denuncia, principalmente no que se refere as produções audiovisuais, uma visível conivência a respeito da violência contra a mulher. Por meio da cena de sexo coletivo descrita por Leysla, a autora, também produtora de pornografia, critica a dessensibilização das agressões, discute a respeito da exposição desautorizada dos corpos na internet, ao mesmo tempo em que escancara, em outros trechos, o modo como o machismo se constitui como um poder que impõe a centralidade do desejo masculino na rede de relações que constitui a nossa sociedade. Esse domínio do masculino é muitas vezes questionado em cenas como aquelas em que Lawanda inverte a lógica falocêntrica e se coloca em posição de poder, manipulando seu amante José Júnior, expondo as

fragilidades masculinas, mostrando como é tóxica a proibição cultural que considera indevido que homens demonstrem sentimentos como o medo. Esse trabalho se beneficiou, de maneira especial, com as proposições da psicanálise de Freud para entender melhor como alguns processos subjetivos teriam afetado os comportamentos e as trajetórias pessoais de algumas personagens, bem como afetado os rumos de ambas as histórias.

Por fim, encontramos nas obras discutidas nessa dissertação um importante questionamento a respeito de como algumas instituições religiosas influenciam os comportamentos atuais, principalmente no que diz respeito à sexualidade. Os embates de Lawanda com sua tia acerca das regras que alguns religiosos querem impor a qualquer custo a outros que não seguem sua religião, regras por vezes tão excêntricas que nem mesmo seus proponentes conseguem cumprir, mostram o confronto que novas gerações travam contra hábitos que consideram ultrapassados, aos quais não veem motivos para seguir. Essa moral religiosa ajudou a criar costumes que com o tempo foram ganhando aspectos de imposições culturais que em vários contextos trouxeram sofrimento a um número considerável de pessoas, em especial mulheres, por conta da intransigência de alguns líderes religiosos.

Nosso trabalho se propôs a investigar se a prosa erótica de Juliana Frank poderia ou não ser considerada um objeto de estudo legítimo pela academia. Concluímos com nossa pesquisa que tal questionamento pode ser respondido de forma afirmativa, uma vez que, entre outras coisas, sua obra provou ser um espaço literário propício para que a mulher perceba e reelabore a si própria. A jornada percorrida pela escrita de autoria feminina permitiu que esta se estabelecesse dentro do contexto da literatura brasileira não só como afirmação de autonomia sexual por meio da palavra, mas ainda como manifestação do seu próprio ser. Por conta disso, acreditamos que esse tipo de literatura possa contribuir para a remoção de bloqueios historicamente estabelecidos sobre as mulheres, uma vez que propicia o processo da autoria de si por parte das escritoras, numa infinda autocomposição.

Finalmente, apesar de sabermos que o estudo da obra de Juliana Frank ainda está no início e que, por isso mesmo, ainda há muito o que investigar, manifestamos aqui nosso intento de que esse trabalho possa colaborar de alguma forma para as futuras pesquisas a respeito da obra desta jovem autora que continua ampliando sua produção nos dias atuais.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Estatutos e regimento interno**. Rio de Janeiro: ABL, 1976.

ALCÂNTARA, Fabiano. Juliana Frank: Renovadora da literatura erótica, escritora diz que adora reler seus autores preferidos. **Revista Trip**, Rio de Janeiro, 25 out. 2012. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/juliana-frank>. Acesso em: 21 ago. 2019.

ALMEIDA, A.A. **Uma Possível leitura irônica das colunas femininas de Clarice Lispector**. 2015. 208 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/handle/11338/1347>. Acesso em: 9 jan. 2020.

ALVES, Míriam. **Momentos de Busca**. São Paulo: Edição da autora, 1983.

ALVES JUNIOR, Dirceu. **Uísque e Vergonha**. Veja SP, 11 maio 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/uisque-e-vergonha/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 115-120.

BARROS, Laíssa. A escritora Juliana Frank comenta sobre literatura, sexo e humor. *In*: SARAIVA. **Blog Saraiva**, São Paulo, 15 jan. 2013. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/a-escritora-juliana-frank-comenta-sobre-literatura-sexo-e-humor/>. Acesso em: 10 set. 2019.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

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

BEALL, Anne E.; STERNBERG, Robert J. The Social Construction of Love. **Journal of Social and Personal Relationships**, São Paulo, v.1, n. 12, p. 417-438, 1995.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENVENUTTI, Lola. **O prazer é todo nosso**. Araraquara: MosArte, 2014. p. 178.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

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

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007

BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. *In*: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 176 p.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura de sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A Queiroz, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. *In*: NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 31-63.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando debates. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 19, p. 59-90, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a04.pdf>. Acesso em: 03 Jun, 2021.

COZER, R. Autora Juliana Frank quebra convenções com sua 'literatura menor'. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 ago. 2013. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1320708-autora-juliana-frank-quebra-convencoes-com-sua-literatura-menor.shtml>. Acesso em: 14 abr. 2020.

DABHOIWALA, Faramerz. **As origens do sexo: uma história da primeira revolução sexual**. São Paulo: Globo, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DENSER, Márcia. Tango fantasma. *In*: DENSER, Márcia. **Diana Caçadora/Tango fantasma: duas prosas reunidas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

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

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia, humor e fingimento literário**. Resultado de pesquisa – ironia e humor em literatura. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994.

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

FANINI, Michele Asmar. **Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)**. 2009. 387 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA-PINTO, Cristina. O desejo lesbiano no conto de escritoras contemporâneas. **Revista Iberoamericana**, São Paulo, v. LXV, n. 187, p. 405, 1999. Disponível em: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6082/6258>. Acesso em: 4 nov. 2019.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência da obra. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos I**. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. p. 183-188.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 28-46.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2004.

FRANK, Juliana. **Meu coração de pedra-pomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FRANK, Juliana. **Quenga de plástico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

FRANK, Juliana. **Vale a pena ler primeiro: Enjoy the silence, punk**. 2019. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/vale-a-pena-ler-primeiro-enjoy-the-silence-punk/>. Acesso em: 31 out. 2019.

FRANK, Juliana. Você é tão simples e eu gozei. *In*: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **50 versões de amor e de prazer: 50 contos eróticos por 13 autoras brasileiras**. São Paulo: Geração Editorial, 2012. p. 155-159.

FRANK, Juliana. **Uísque e vergonha**. 1. ed. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2016.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos I. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 4.

FREUD, Sigmund. Análise de uma fobia em um menino de cinco Anos. *In*: FREUD, S. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 10, p. 98-122,

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise [1932-1933]. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. 22.

HATFIELD, Elaine. Passionate and companionate love. *In*: STERNBERG, Robert.; BARNES, Michael (Eds.). **The psychology of love**. New Haven: Yale University, 1988. p. 191-217.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

HUNT, Lynn. (org.) **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade. 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JCLENA. Quenga de plástico: Juliana Frank. **Sabedoria Bon Vivant**, [s. l.], v. 1, p. 1, 16 out. 2011. Disponível em: <http://jclena.blogspot.com/2011/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

KAUFMANN, Thomas.; et al. **História ecumênica da igreja 2: da alta Idade média até o início da Idade Moderna**. São Leopoldo: Editora Sinodal, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: An essay on abjection**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia do Gênero. *In*: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEITE Júnior, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento**. São Paulo: Fapesp-Annablume, 2006.

LEITE, Gabriela Silva. **Filha, mãe, avó e puta: a história de uma mulher que decidiu ser prostituta**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEITE, Gabriela Silva. **Eu, mulher da vida**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

LIMA, Paulo. **Minhas personagens só se dão mal**. [S. l.], 15 set. 2013. Disponível em: [http://www.balaiodenoticias.com.br/artigos-e-noticias-ler.php?codNoticia=218&codSecao=33&q=Juliana +Frank](http://www.balaiodenoticias.com.br/artigos-e-noticias-ler.php?codNoticia=218&codSecao=33&q=Juliana+Frank). Acesso em: 31 out. 2019.

LUCCHESI, Ivo. A paixão do corpo entre os fantasmas e as fantasias do desejo. Prefácio. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARQUES, L.C.L.; OLIVEIRA, V.S. **A vida de uma revolucionária brasileira do século XX: Revisitando as memórias de Nair de Teffé [...]**. *In*: XI COLÓQUIO DE HISTÓRIA DA UNICAP, 11., 2018, Recife. Anais [...]. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2018. Disponível em: <http://www.unicap.br/ocs/index.php/coloquiodehistoria/colhistoria2017/paper/view/699/220>. Acesso em: 5 abr. 2020.

MEDEIROS, Ana Cristina de Oliveira. **Macabéia e Lawanda: o mundo não foi feito pra elas**. 2015. 104 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, [s. l.], 2015. Disponível em: <https://www.cesjf.br/mestrado-em-letras-dissertacoes-2.html>. Acesso em: 10 set. 2019.

MEDEIROS, André. Novo talento da literatura, Juliana Frank diz que é ‘selvagem, romântica e feminista’. **Revista TPM**, [s. l.], 3 set. 2013. Disponível em: <http://www.virgula.com.br/diversao/novo-talento-da-literatura-juliana-frank-diz-que-e-selvagem-romantica-e-feminista/>. Acesso em: 1 nov. 2019.

MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta**. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

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

MORICONI, Ítalo. **Os cem melhores contos brasileiros do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NOVINSKY, Anita Waingort. **A Inquisição**. 10. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1997.

O’NEILL, Eileen. (Re)apresentações de Eros: explorando a atuação sexual feminina. *In*: JAGGAR, Alison.; BORDO, Susan (org.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997. p. 79.

PACHECO, Raquel. **Na cama com Bruna Surfistinha**: receitas de prazer e sedução. São Paulo: Panda Books, 2007.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. *In*: PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octavio. **Um Mais além erótico**: Sade. São Paulo: Mandarim, 1999.

PERROT, Michelle; DUBY, Georges (org.). **História das Mulheres no Ocidente**: A antiguidade. Afrontamentos: Porto, 1990. p. 17.

PLATÃO. **O Banquete ou, Do amor**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

PRIORE, Mary Del. **História da Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REGAZZONI, Simone. **Pornosofia**. Filosofia del pop pornô. Ponte alle grazie: Milan, 2010.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SARTRE, Jean. P. **O que é Literatura?** São Paulo: Ática, 2004. p. 218.

SHARPE, Peggy. **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres, 1997.

SIMON, John K. **A conversation with Michael Foucault**. Nova Iorque: Partisan Review, 1971. p. 192.

SOARES, Angélica. **Por uma recriação ecológica do erotismo**: flashes da poesia brasileira e portuguesa contemporâneas de autoria feminina. Juiz de Fora: Ipotesi Revista de estudos literários, 2009. p. 81-97.

SURFISTINHA, Bruna. **O doce veneno do escorpião**. São Paulo: Panda Books, 2005.

TORRES, Bolívar. Escritoras reclamam do estigma sobre a literatura erótica feminina: Seis autoras contam como lidam com a sexualidade em seus textos. **O Globo**, [s. l.], 28 out. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/escritoras-reclamam-do-estigma-sobre-literatura-erotica-feminina-22001249>. Acesso em: 19 jan. 2020.

TRIGO, Luciano. Juliana Frank: “A literatura precisa estar fora ou acima da lei”. *In*. GLOBO. **Blog Máquina de Escrever**. [S. l.], 12 jun. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/juliana-frank-literatura-precisa-estar-fora-ou-acima-da-lei.html>. Acesso em: 5 out. 2019.

TROCANDO de biquíni sem parar. [S. l.], 1 out. 2009. Disponível em: <http://trocandodebiquini.blogspot.com/>. Acesso em: 17 jun. 2020.

WALSH, Joanna. Will #readwomen2014 change our sexist reading habits? **The Guardian**, [s. l.], p. 1, 20 jan. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/20/read-women-2014-change-sexist-reading-habits>. Acesso em: 5 abr. 2020.

WILDE, Oscar. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"**. University of California Press, LTD, 1999.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. Caxias do Sul: Educs, 2006. p. 19-47.

ZOLIN, Lúcia Osana. A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade. **Ipotesi**, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 105-116, jul./dez. 2009.

ANEXO A – ENTREVISTA COM A ESCRITORA

Conversa/Entrevista com Juliana Frank
Propositor: Marcio Felix Gadelha
Data: 30 de novembro de 2020
Conversa por meio do aplicativo WhatsApp
Tempo de entrevista: 40 minutos

Marcio: *Inicialmente gostaria de agradecer pela gentileza de conceder essa entrevista e pela disposição em responder as outras perguntas que fiz informalmente durante a composição dessa dissertação, seja por telefonemas ou por mensagem de texto. Ainda a respeito disso, quero dizer que sua ajuda foi fundamental para que eu pudesse entender melhor seus posicionamentos a respeito de determinados assuntos que os livros tratam e assim fundamentar com mais propriedade os meus comentários. Aproveito essa oportunidade para agradecer, de todo o coração, por sua generosidade e atenção. Acredito, ainda, que essa conversa certamente enriquecerá o meu texto, que está em fase de finalização para a defesa.*

Minha pesquisa utiliza como corpus os livros Quenga de plástico e Meu coração de pedra-pomes. A respeito de Quenga de plástico, gostaria que comentasse um pouco a respeito da decisão de transportar Leysla das páginas de um blog para as páginas de um livro e também sobre a escolha de figurar uma ex-atriz pornô como protagonista.

Juliana Frank: Meus personagens todos tem relação com o trabalho. Ela ex atriz pornô e atual dançarina. Essa era uma ilusão que eu tinha, de que *stripper* era feliz. Aí depois eu descobri que não, que essas *strippers* só existem na minha imaginação, por que na vida real isso é muito parecido com prostituição. Eu nunca pesquisei para escrever nada... Eu vou escrevendo, sem pesquisa. Tiro tudo da minha própria cabeça! E o livro fez tanto sucesso por que é *pop*.

Marcio: *O uso da narrativa em primeira pessoa é uma constante não somente nesses dois textos, como também em outros escritos seus. São mulheres que falam sobre suas experiências e expõem os seus pensamentos, principalmente aqueles que se referem a relacionamentos e ao prazer. Como é dar voz a essas mulheres?*

Juliana Frank: Ah, são mulheres inteiras, as minhas personagens. Elas não têm neuroses, talvez elas sejam psicóticas, já. Eu tenho uma profunda certeza do que elas pensam. Todas as minhas personagens são muito bem desenhadas na minha cabeça. Eu não estou me

elogiando. Não é um autoelogio. Mas, eu sempre senti, como leitora, desde muito jovem, que a literatura feminina mostrava mulheres repartidas, com o ego repartido. Os homens, tem aquela questão masculina de mostrar homens que são inteiros. Ele veste uma camiseta e sai. O homem olha no espelho, se acha bonito e pronto. É uma questão de autoestima. E eu, pessoalmente, tenho uma autoestima bem trabalhada. Eu me acho bonita, me acho inteligente... Não vejo problema nenhum em dizer isso! Então eu queria que minhas personagens fossem um pouco como eu. Eu acho que seria uma experiência diferente na literatura, ter uma mulher inteira. Então a Leysla é inteira. A Lawanda é inteira... Você pode ver que elas são muito fortes, não têm dúvidas durante a trajetória. Não passam por aquele momento da literatura feminina que as vezes as mulheres ficam muito enroladas, sem saber o que fazer. Então, como eu, as personagens seguem em frente e eu me divirto muito porque não é um comportamento feminino que é socialmente adequado. As pessoas quando leem dizem que as mulheres dos meus livros são diferentes. Não é que elas sejam diferentes. Mulheres são muito inteiras que estão dentro do seu próprio corpo. Então a Leysla, ela sabe bem o que ela quer. A Lawanda sabe muito bem o que ela quer. E a agora, a minha personagem de agora, que é a Julie, ela sabe muito bem o que ela quer. Não tem essa coisa de vozes. Voz é neurose, entende? Ah será que isso? Será que é aquilo? Não! Minhas personagens têm lógica. A lógica delas é uma só: elas vão conseguir o que elas querem. Mas às vezes elas não conseguem... A Lawanda acaba mal. A Leysla não tem final, é só uma passagem. A minha trajetória eu desenho desde muito pequena, eu sei muito bem o que eu tenho que escrever. Neste momento agora, eu estou escrevendo uma personagem que é muito fria, que é a Julie, que está no momento político muito arrasador, e ela é muito calma. Então, isso tem um pouco a ver comigo, porque eu sou também sou muito calma, sabe? Eu me divirto, eu dou risada, eu não levo as coisas tão a sério. Então eu acho que eu achei a minha personagem. Eu queria ficar com ela uns 10 anos fazendo uma trajetória da Julie agora. Então essas meninas que eu escrevi antes, na minha juventude me ajudaram muito a encontrar a personagem que é a minha voz. Eu tenho também só uma voz só também, eu não sou esquizofrênica (risos).

As questões sociais estão presentes em ambos os livros. Leysla é alguém com sérias dificuldades financeiras e Lawanda é uma faxineira com uma condição social bem modesta, passando por vários perrengues por conta disso. Você aborda esses temas utilizando uma linguagem pornográfica. Poderia comentar sobre isso?

Ah, você quer que eu conte todos os meus segredos, né Marcio? É, um dia as pessoas vão entender que eu falo sobre trabalho. Eu comecei a trabalhar muito nova. É o meu tema, dinheiro, né? É a minha missão na Terra. Eu comecei a trabalhar nova. Com dez anos, eu enriqueci uma casa de massas que eu distribuía folhetos. Com onze, eu deixei o meu padrasto milionário porque eu falei o que ele tinha que fazer na empresa dele. Ele me levava. Eu sempre fui o amuleto da família. O meu padrasto me levava para as reuniões, me sentava, eu ouvia. Depois, quando todos os homens iam embora, ele me falava: E agora? Que que eu faço?

Não, perai, deixa eu mentir pra você: é que eu sou o amuleto da sorte, no dinheiro. Eu comecei a trabalhar muito nova. Quando eu tinha seis anos, meu padrasto me levava para as reuniões, eu ficava chupando ostra e ouvindo os homens trabalhando. Depois, no carro, eu falava o que ele tinha que fazer. Ou ele me levava para o escritório e eu ficava desenhando o que ele tinha que fazer. Sempre eu falando que ele tinha que fazer. A nossa família foi muito bem de vida. Eu gosto de dinheiro. Eu gosto de ganhar dinheiro. A relação com dinheiro é muito importante para mim. Mas eu gasto o que eu ganho, sabe? Os outros é que ficam muito ricos quando ficam perto de mim. É porque eu tenho “a mágica”. Só não uso ela pra mim porque acho que minha passagem na Terra vai ser bem leve, assim, então eu não preciso de muito dinheiro, entendeu? Mulher que tem filho, que tem uma mansão, é que precisa de muito dinheiro. Eu só preciso de dinheiro para comer, para pagar um aluguel, porque eu não quero ter uma casa própria e aí ficar escrevendo, porque eu acho que a minha missão na terra é essa. Então eu já trabalhei de tudo que você puder imaginar, tudo, tudo, tudo por gosto, mesmo. Porque eu gosto mesmo. Porque quando você é escritora, você não trabalha com os outros, é diferente. Você tem jornada. Então um dia eu trabalhei num restaurante, eu trabalhei numa loja... Então, eu gosto de ir contando aos poucos como foi a minha história, de trabalhadora brasileira. Porque eu sou uma trabalhadora brasileira carn... , braçal, entende? Ao contrário dos outros escritores, eu vivo no plano da realidade, e eu gosto disso. Não tô reclamando, não. Eu gosto de trabalhar pra suar, mesmo. Então eu sempre conciliei. Então eu acho que os meus leitores tem que trabalhar. Então eu acho que é um assunto que a gente pode compartilhar pra eu não ficar muito onírica, no sonho, sabe?

O tema da loucura está presente em vários momentos de sua obra. Algumas vezes as mulheres são consideradas desajustadas à sociedade e por isso entendidas como loucas, o que, algumas vezes não parece ofendê-las, muito pelo contrário, suas personagens parecem vestir a camisa (de força?) da loucura com muito orgulho, quase que para subverter esse

mesmo adjetivo que já foi usado inclusive como uma forma de insulto. Qual o papel da loucura na sua escrita?

A loucura tem a ver com o trabalho porque trabalhar enlouquece, né? Essa é a minha pesquisa da vida. O porquê que a gente enlouquece, a mulher, né? Tem muitas respostas. A gente poderia sentar, ficar tomando umas cervejas e passar dias conversando sobre isso. Como é que esse processo é desencadeante de estresse, como, por exemplo, no Brasil? A mulher quando ela trabalha, fica sobrecarregada, porque tem muita as coisas da casa, não é? Então a mulher tem que trabalhar, tem que dar o cu girando, tem que ser linda, tem que não sei o quê. É uma quantidade de coisas que parece até ficção, que Deus jogou o mundo e falou assim, ó: Se virem! Aí acaba enlouquecendo, não é, em um momento? Porque você precisa estar dentro de você para entender os seus processos pessoais. Então a mulher não tem mais tempo de ficar sozinha com ela mesma, com a menstruação dela, com todos aqueles fenômenos femininos que nem Freud explica, né? Então, a loucura é um castigo pela tentativa de querer ser, ao mesmo tempo, um milhão de pessoas, né?* De você tentar querer fazer do espelho uma reprodução múltipla, né? Então, não sei, eu sou uma enxadrista, mas eu não jogo xadrez, por exemplo. Então, pra eu conseguir escrever, eu tive que passar por muita coisa, entendeu? Eu lutei, eu luto muito, pra conseguir escrever. E isso enlouquece qualquer um. Mas a loucura não é alguma coisa que as pessoas precisam ter medo. Eu estou vendo que agora todo mundo está com medo de ficar doente da cabeça. Mas a cabeça é doente. O ser humano tem uma cabeça louca mesmo. A gente tem Id, tem Ego, tem um monte de coisa por dentro e acaba ficando maluca. Fica maluca porque os homens não contam pra gente o segredo do que está acontecendo. O jornal não conta pra gente o que está acontecendo, né? O seu marido, o marido das mulheres, às vezes, não contam pra elas. A mulher tem a necessidade, também, como o homem, de saber e participar da sociedade por inteiro. Então, eu sou a escritora que vai contar o segredo. Eu vou contar um pouco do segredo porque que eu sei, bastante, do segredo. E a minha loucura eu já tratei, eu trato, eu estudo, sobre isso né? Então vai continuar no tema. Então, loucura, sexo e trabalho são as minhas obsessões e vão continuar sempre.

Atualmente observa-se uma tendência muito forte no sentido de consumir material de leitura muito mais numa forma digital do que em livros de papel. Talvez em consequência disso, nós estejamos observando o lamentável fenômeno da falência de várias livrarias em nosso país. Paradoxalmente, há quem afirme que esse movimento favoreça o alcance das obras literárias, fazendo com que estas cheguem a mais pessoas. Você nunca quis lançar os seus

livros em formato digital, preferindo a isso o livro físico. Curiosamente isso ocorre com alguém que começou a publicar seus textos em blogs. Essa nova forma de consumo afeta de alguma forma a produção de seus textos? Qual o papel que a linguagem da internet tem em seus escritos?

Ah a internet tem tudo a ver porque eu escrevo sobre isso, também, na... Eu vou fazer, Marcio. Eu vou fazer a “Lolly Rouge, uma stripper infernal no paraíso dos boçais”, pela Amazon. Eu não fiz porque não entendo de programação, né? Mas eu casei com uma pessoa que entende, meu assistente entende, então eu vou, sim, fazer porque eu sozinha mesmo já era a ignorância, sabe? Eu comecei a ver o fenômeno e ao mesmo tempo acompanhei o fenômeno junto com vocês. Mas eu não acho que a internet seja uma coisa que dure. Eu acho que a literatura esteja acima de tudo. Daqui a pouco os livros voltam! Mas o mundo vai ter que virar primeiro... E nisso vai muito tempo. Digamos que a gente esteja agora na Era de Aquário... então vai não sei quantos milênios! Então, o livro, o livro não acaba. Tem sempre alguém que imprime. Lembra da biblioteca de Alexandria, o método da leitura infinita? Então, não precisamos ter medo! É só um momento de crise, depois volta. É a minha opinião.

Minha sexta pergunta tem a ver com a questão moral. Suas personagens são, com certa frequência, colocadas em apuros por conta de pessoas que querem definir o que elas podem ou não fazer. Essas situações geralmente estão ligadas com a antiga batalha entre o prazer e a moral. Nesses casos, há também em seus textos a presença de uma certa crítica à religião, como, por exemplo as que Lawanda faz contra sua tia evangélica fanática. Você poderia comentar um pouco sobre isso?

Olha só, Marcio, eu vou abrir uma situação pra você. Eu sou cristã rebelde desde muito nova. Eu rompi com a Igreja. Eu tenho uma questão familiar porque eu tenho judeu com árabe, né? Eu tenho uma mistura outra aí, enfim... Eu sou uma mistura louca de árabe com judeu. Eu acabei me convertendo ao cristianismo da cabala (risos). É uma religião que eu inventei. Eu misturei... porque se você ler a Torá, ou o Alcorão, ou ler a Bíblia, você vai chegar a alguma conclusão. Eu estudei muito as religiões. Eu sou totalmente contra. Eu acho que não precisa de religião pra nada, pra ter o contato com o divino. Eu tenho contato direto com os seres invisíveis, né? Ou você acha que eu escrevo sozinha tudo isso? Mas a minha batalha é romper a moral mesmo. Eu sou anarquista. De alma. Eu vou conseguir. Então, pelo menos nos livros eu sei que vou conseguir romper a moral. As pessoas precisam aprender a ter Deus dentro de si, e não numa casa. A igreja é fundamental na sociedade em que a gente vive, porque ela é um espaço de refúgio. Mas isso tudo foi a Idade Média, então a gente está num novo mundo, e

nesse novo mundo a gente não precisa da casa de Deus. As pessoas acham que elas vão ser perdoadas, que elas vão pro céu se elas forem rezar e pedir perdão. Não é assim. Deus, você fala assim: Putz, errei! E segue em frente, entendeu? Então minhas personagens são assim: Errei! Segue em frente. Errei! Segue em frente! Elas não ficam lá voltando, dizendo: Nossa! Que merda que eu fiz... Não! Eu errei, mas eu fui pra frente! Essa é a lógica do meu cristianismo rebelde e cabalístico. Então minhas personagens também... Eu queria mostrar que é possível a gente não ficar remoendo os problemas. Tem toda uma lição por trás, mas esse, pra mim, é outro segredo que você desvendou.

Olha, tem aquela questão da Lawanda, que a tia é evangélica... Mas a tia paga pela moral, porque o dinheiro do trabalho não dá. É porque assim, o dinheiro do trabalho pro jovem brasileiro, ele não dá pra morar e comer... Ele precisa de família, entendeu? É por isso que as minhas personagens são sem família. Eu não, eu tenho família! Eu tenho uma rede muito forte de família, mas eu consigo enxergar essas coisas.

O humor é quase como uma espécie de assinatura sua. Ele está presente de várias formas nos seus livros. Aqui ou acolá tem sempre um espaço para a ironia, o sarcasmo ou uma gargalhada, mesmo quando alguém se dá mal em seus textos. Para você, qual é o papel do humor em sua literatura?

Ah, isso aí é normal. É o jeito que as pessoas se comunicam. Essa é a linguagem corrente, né? Eu uso a linguagem corrente. Eu não vou ficar escrevendo na língua de Aarão. Eu escrevo como as pessoas falam. Eu sou mulher de rua. Eu sou devoradora de rua. Eu moro na comunidade do Vidigal. Eu ando na rua. Converso com todo mundo. Eu tenho que ouvir o que as pessoas falam pra eu poder escrever. Eu copio o jeito que as pessoas falam para as pessoas me entenderem, pro meu código não ser misterioso. Eu nunca quis ser uma escritora soporífica. Eu sempre quis ser lida. Eu quero ser lida. Eu quero ver as pessoas entenderem o meu livro, então eu uso o código delas. Elas dizem que eu sou engraçada. Eu não quero ser engraçada. Eu dou risada com a minha mãe, só. Só ela tem o mesmo humor que eu. Minha família, por parte árabe tinha o seu humor, sabe? A gente ficava cagando de rir de desgraça. Porque é uma outra... Deus gosta de humor, de dar risada das tragédias. Porque por dentro da comédia existem um drama escondido. Se você não rir, você chora. Eu não quero que as pessoas me vejam chorando. Eu prefiro dando risada. Eu também não fico buscando o humor, não. É uma coisa que me encontra quando eu estou escrevendo.

O que você costuma ler? O que acha da nova geração de escritoras brasileiras da qual você faz parte?

Eu gosto da Ariana (Ariana Harwicz), a que escreveu Morra Amor, a argentina. Eu gosto das meninas da Argentina. Eu morei lá muitos anos, né? Foi lá onde eu estudei psicanálise. Aliás, faço análise há mais de 15 anos. Deve ser por isso que eu gosto de escritora argentina, mesmo. Tem umas aí que eu já esqueci o nome. Depois eu passo pra você. Eu gosto de uma tal de Samantha (Samanta Schweblin) que escreve surrealismo também... Eu gosto das escritoras que estão lá, que eu conheço pessoalmente. Todas elas são maravilhosas. Mas pra mim a melhor... Ah, eu não sei qual é a melhor, porque tem essa coisa de melhor em que, também, né? Sei lá! Eu leio psicanálise, amor, porque eu estudo. Eu não leio os romances, não. Eu leio um ou outro hoje em dia. Já li muito romance, Marcio. Esses dias eu li a Ferrante. Eu leio um livro desses em um dia, sabe? Em uma noite. Eu vou lá e leio. Só que eu tenho que me ler muito. Porque eu tenho que meditar, pra não perder o controle dos meus livros, então. É difícil. Eu dou aula também. Então eu tenho que ler os textos dos alunos... Então, acaba que eu leio mais psicanálise mesmo, que é uma coisa que eu junto. Mas eu li Helena Ferrante, aquele Dias de abandono, que não tem muito nada. Eu sei que as pessoas gostam muito dela, mas ela é muito fria. Tem a Giovana Mandalos que também ela é fria pra escrever, porque ela narra, né? Ela só narra e é vertiginosa a narração e eu acho isso pô... Mas eu gosto mesmo é de literatura artística. Então eu fico mesmo é com a Ariane, a do Morra Amor. Um dos melhores livros que eu li neste ano, com certeza. Porque é uma pessoa que tem voz, sabe? Ela segura, a voz dela. Ela é muito violenta. Eu gosto de escritora violenta, pra caralho. Ela é muito violenta. Eu sou infantil, né? Ela é sinistra, ali, maravilhosa. Eu não sei falar o sobrenome dela, que eu me esqueci.

Em seus textos, os homens são às vezes retratados de uma forma bem curiosa. Variam sempre entre os opostos do tolo e do cruel, fazem as mulheres sofrerem, sim, mas são principalmente alvo de uma certa crueldade feminina. Essa é alguma espécie de paródia sobre os relacionamentos ou mesmo algum tipo de desforra histórica? Você poderia comentar a respeito dessa forma de representá-los e também sobre sua visão a respeito de como anda o relacionamento homem e mulher?

Olha, entre os homens... Essa mudança de padrão transformou os homens em personagens caricatos, uns bonecos, sabe? Ficou assim: “o” assassino, “o” escroto, “o” capitão Renascimento. A máscara social no homem serviu muito bem. Então, ah, ele é “o” policial, ele é “o”... é como se não tivesse fundo, entendeu? Então a mulher ficou com o lado emocional e

o homem ficou com o da máscara social. Então eu acho muito estranho como as pessoas tratam homem. É “o” assassino, é “o” bipolar, “o” não sei o quê, “o” ruim de cama... O jeito que as mulheres tratam eles, as feministas, né? Nossa, elas acabam com eles. E, sei lá, eu tenho uma relação pacífica com os homens. Eu sempre tive. Também, eu sempre tive sorte, né, Márcio? Nunca tive ninguém pra me maltratar. Eu vejo e eu fico com pena das pessoas, então eu gosto de escrever personagens mais caricatos, assim, sem fundo.

Quais os seus planos literários para o futuro? No que está trabalhando agora?

Eu estou fazendo a Jazz Jolie, que eu vou chamar “Ilha das bonecas”. Antes era “Troquei um boquete por uma Barbie Glitter”, mas isso era nome de trabalho. Agora eu vou chamar Ilha das bonecas. Aí vai longe, esse livro aí. Aí tem a segunda parte, que fica nos Estados Unidos. Eu arrumei um trabalho lá nos Estados Unidos também, que é segredo. Quando eu chegar já vou ter trabalho e o meu marido também. Vou esperar passar a pandemia, vou pegar um avião pra Nova Iorque e vou continuar. Vou concluir uma história da Jazz Julie, que é uma vingadora de homens (risos), de homens maus.

Juliana, te agradeço mais uma vez pela atenção e generosidade. Tenho certeza de que sua ajuda foi fundamental para que eu pudesse desenvolver vários aspectos importantes do meu trabalho. Eu te desejo saúde e sucesso. Muito obrigado!

E eu desejo pra você tuuuuuudo de bom, Márcio!