



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

EMERSON BASTOS

A FALA E O FALO:
AS MULHERES DE FERNANDA YOUNG E IVANA ARRUDA LEITE

FORTALEZA

2021

EMERSON BASTOS

A FALA E O FALO:
AS MULHERES DE FERNANDA YOUNG E IVANA ARRUDA LEITE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. 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)

- B327f Bastos, Emerson.
A fala e o falo : as mulheres de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite / Emerson Bastos. – 2021.
121 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. Erotismo. 2. Falo. 3. Mulheres. 4. Fernanda Young. 5. Ivana Arruda Leite. I. Título.
- CDD 400
-

EMERSON BASTOS

A FALA E O FALO:
AS MULHERES DE FERNANDA YOUNG E IVANA ARRUDA LEITE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 19/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

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

Profa. Dra. Luciana Borges
Universidade Federal de Catalão (UFCAT)

Prof. Dr. Júlio Cezar Bastoni da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Às mulheres que me constroem enquanto homem.

A Fernanda Young (*in memoriam*).

A Ivana Arruda Leite, em vida, que bom!

Dedico a mim também. Não por egoísmo, por conseguir em meio ao caos pandêmico. Como Fernanda Young, eu nunca quis ser “entendedor” desse ou daquele, e com Ivana aprendi a dar sabor ao que faço. Quem vê cena, não vê processo. Um brinde!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, aos meus guias, à Pomba Gira das Almas, ao meu pai Nego Gerson, à minha mãe Fátima Bastos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da Bolsa de Pesquisa, essencial na pandemia, e ao PPGLetras-UFC pela oportunidade, em especial aos secretários Victor Matos de Almeida, e Diego Ribeiro, sempre atenciosos.

Ao Claudicélio Rodrigues pela orientação, aprendizado e partilha do conhecimento.

Ao Grupo de Estudos da Língua de Eros (GELE-UFC) por me apresentar a literatura de Ivana e Fernanda e pelas amizades que fiz e seguem na vida, amo vocês!

À professora Luciana Borges e ao professor Júlio Bastoni pelas importantes contribuições nas bancas, atenção e respeito.

A Vanessa Rodrigues e Diego Nascimento pelas traduções.

A Madonna por sempre me lembrar “I can make alone, I can make alone”, nas madrugadas de escrita.

A Fernanda Young e Ivana Arruda Leite pelas literaturas intensas e necessárias, pela generosidade, atenção e todas as amizades que vieram junto.

E agradeço em especial a Ilca Barroso, Diego Nascimento, Márcio Félix, Luciana Braga, Marcus Vinícius, Tayla Ferreira, Danilo Maia, John Lennon, Lucas de Almeida e Elias Sampaio, pela partilha e apoio necessários. Eu não conseguiria sem vocês “My sisters and me, my sisters and me”.

“O falo não deveria ser senão um sinalizador neutro: um significante que nada represente, ou nada mais represente do que aquela falta que nos impele a falar, e, ao falar, nós nos diferenciamos.”

(Teresa Brennan em *Para além do falo*.)

RESUMO

O ponto de partida desta pesquisa se dá por meio da proposição da fala enquanto poder fálico na literatura de autoria feminina. Fala presente na elaboração de uma literatura que pode proporcionar a oportunidade de expressão a determinados grupos sociais, representatividade e reivindicar oportunidades subtraídas por grupos privilegiados. O objetivo desta pesquisa é investigar na literatura como as personagens femininas dos livros *O pau* (2009), de Fernanda Young, e *Falo de mulher* (2002), de Ivana Arruda Leite, questionam e criticam o falocentrismo, através de suas falas. A fala entra em comparação direta com o *falo* psicanalítico para requerer o seu poder castrado. A mulher, por décadas, foi símbolo da castração psicanalítica quando se refere à percepção anatômica dos sexos e ao silenciamento de seus corpos para abafar suas crises históricas. A fala dessas mulheres castradas aos olhos da cultura clama para ser ouvida, refletida, e com isso reconstruir outros horizontes e perspectivas sobre o feminino, pois, a fala está relacionada ao ato de existir e não meramente de emitir sons. Ao levar em consideração o conceito *falo* como um significante neutro e não relacionado somente ao pênis, seria então, este *falo*, a fala usada como um desabafo literário dessas mulheres e o meio pelo qual reivindicam o poder do *falo* em seus livros? O que queriam as mulheres freudianas até a década 1930 e o que querem as mulheres de Fernanda e Ivana, no século XXI? Que marcas sociais, culturais e políticas podem ser encontradas na literatura referentes aos desdobramentos dos conceitos freudianos sobre a feminilidade? É através do *falo* da fala que suas personagens se valem para serem lidas e ouvidas. Para comparar e analisar a relação entre o discurso literário de autoria feminina e o discurso psicanalítico freudiano com suas implicações à sexualidade feminina, o referencial teórico necessário para a abordagem transitará entre os estudos da teoria literária com Gonçalves (2005), Bellodi (2005) e Azevedo (2008), para as noções de fala e discurso Saussure (2006), Foucault (2012) e Ribeiro (2019), no campo da psicanálise Freud (2019), Brennan (1997) e Kehl (2016), sobre o erotismo e a feminilidade, Beauvoir (1980), Branco (1983), Borges (2013) e Preciado (2017), entre outros escritos que darão suporte para compreender as relações de fala e feminilidade na literatura.

Palavras-chave: erotismo; falo; mulheres; Fernanda Young; Ivana Arruda Leite.

ABSTRACT

The starting of this research is the proposition of speech as a phallic power in female literature. It speaks present in the elaboration of a literature that can provide the opportunity for expression to certain social groups, representativeness and claiming opportunities taken away by privileged groups. The objective of this research is to investigate in the literature how the female characters in the books *O pau* (2009), by Fernanda Young, and *Falo de Mulher* (2002), by Ivana Arruda Leite, question and criticize phallogentrism, through their speeches. Speech comes into direct comparison with the psychoanalytic phallus to claim its castrated power. The woman, for decades, was a symbol of psychoanalytic castration when referring to the anatomical perception of the sexes and the silencing of their bodies to stifle their hysterical crises. The speech of these castrated women in the eyes of culture calls to be heard, considered, and, with that, can rebuild other horizons and perspectives on the feminine, because, speech is related to the act of existing and not merely making sounds. When considering the concept of phallus as a neutral signifier and not related only to the penis, would this phallus be the speech used as a literary outlet by these women and the means by which they claim the power of the phallus in their books? What did Freudian women want until the 1930s and what do the women of Fernanda and Ivana want in the 21st century? What social, cultural and political marks can be found in the literature referring to the unfolding of Freudian concepts about femininity? It is through the *speak* of speech that his characters are used to be read and heard. To compare and analyze the relationship between the literary discourse of female authorship and the Freudian psychoanalytic discourse with its implications for female sexuality, the theoretical framework necessary for the approach will transit between the studies of literary theory with Gonçalves (2005), Bellodi (2005) and Azevedo (2008); the notions of speech and discourse Saussure (2006), Foucault (2012) and Ribeiro (2019); in the field of psychoanalysis Freud (2019), Brennan (1997) and Kehl (2016) on eroticism and femininity, Beauvoir (1980), Branco (1983), Borges (2013) and Preciado (2019), among other writings that will support the understanding of the relations of speech and femininity in literature.

Keywords: eroticism; phallus; women; Fernanda Young; Ivana Arruda Leite.

RESUMEN

El punto de partida de esta investigación se da por medio de la producción de habla como poder fálico en la literatura de autoría femenina. Habla presente en la elaboración de una literatura que puede proporcionar la oportunidad de expresión a determinados grupos sociales, representatividad y reivindicar oportunidades sustraída por grupos privilegiados. El objetivo de este estudio es investigar en la literatura como los personajes femeninos de los libros *O pau* (2009), de Fernanda Young, y *Falo de mulher* (2002), de Ivana Arruda Leite, cuestionan y critican el falocentrismo mediante de sus hablas. El habla entra en comparación directa con el *falo* psicoanalítico para requerir su poder castrado. La mujer, durante décadas, fue símbolo de la castración psicoanalítica al referirse a la percepción anatómica de los sexos y al silenciamiento de sus cuerpos para sofocar sus crisis histéricas. El habla de esas mujeres, castradas a los ojos de la cultura, clama para ser oída, considerada, y, con eso, pueda reconstruir otros horizontes y perspectivas sobre el femenino, pues, el habla se relaciona con el acto de existir y no solo con hacer sonidos. Al llevar en consideración el concepto *falo* como un significante neutro y no relacionado solamente al pene, ¿sería, entonces, este *falo* el habla usada como un desahogo literario de esas mujeres y el medio por lo cual reivindican el poder del *falo* en sus libros? ¿Qué querían las mujeres freudianas hasta la década 1930 y qué quieren las mujeres de Fernanda e Ivana, en el siglo XXI? ¿Qué marcas sociales, culturales y políticas pueden ser encontradas en la literatura referentes a los desdoblamiento de los conceptos freudianos sobre la feminidad? Es a través del *falo* del habla que sus personajes se valen para ser leídas y oídas. Para comparar y analizar la relación entre el discurso hecho por mujeres y el discurso psicoanalítico freudiano con sus implicaciones a la sexualidad femenina, el referencial teórico necesario para el abordaje transitará entre los estudios de la teoría literaria con Gonçalves (2005), Bellodi (2005) y Azevedo (2008); las nociones de habla y discurso Saussure (2006), Foucault (2012) y Ribeiro (2019); los conceptos de la psicoanálisis de Freud (2019), Brennan (1997) y Kehl (2016), y del erotismo y de la feminidad de Beauvoir (1980), Branco (1983), Borges (2013) y Preciado (2019), entre otros escritos que darán soporte para comprender las relaciones de habla y feminidad en la literatura.

Palabras-claves: erotismo; falo; mujeres; Fernanda Young; Ivana Arruda Leite.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa da revista <i>Playboy</i> Nº 414	26
Figura 2 – Contracapa e capa do livro <i>O pau</i> (2009)	40
Figura 3 – Man Ray: Neckelace (or anatomy), 1930	41
Figura 4 – Contracapa e capa do livro <i>Falo de Mulher</i> (2002)	44
Figura 5 – Divulgação “Mulheres na psicanálise”	64

LISTA DE ABREVIATURAS

OP	O pau (2009)
FDM	Falo de Mulher (2002)

SUMÁRIO

1	QUEM VÊ CAPA, VÊ CONTEÚDO?	13
2	BREVE PASSEIO PELAS PESSOAS DOS LIVROS	20
2.1	As imagens do desejo	38
3	ENTRE FALOS E FALAS	50
4	REPRESENTAÇÕES DO FEMININO	67
4.1	Corpos falantes	67
4.2	Mulheres e bichos	87
4.3	Mulheres-putas	101
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: FALO DE QUEM?	113
	REFERÊNCIAS	116

1 QUEM VÊ CAPA, VÊ CONTEÚDO?

O romance *O pau* (2009), de Fernanda Young, e o livro de contos *Falo de mulher* (2002), de Ivana Arruda Leite, foram escolhidos como *corpus* desta pesquisa por darem destaque e voz à mulher contemporânea em suas literaturas. As escritoras questionam e refletem a respeito dos conflitos amorosos entre mulheres e homens. Por meio da fala e da descrição comportamental de suas personagens femininas, apresentam uma sugestão crítica e reflexiva a respeito das teorias de Sigmund Freud (2019) sobre o *falo* e a feminilidade. Os contos de Ivana evidenciam múltiplos perfis de mulheres, e o romance de Fernanda, uma protagonista com suas múltiplas particularidades.

A fala literária de duas mulheres. Duas escritoras contemporâneas em suas produções. Duas autoras que não fazem concessão ao feminino historicamente dado. E há pouco tempo se diziam não feministas¹. Até que ponto? Muitas mudanças foram orientadas pelas históricas lutas feministas que implicam no deslocamento da postura e da atitude da mulher contemporânea. Uma mãe de família “coelhinha da *Playboy*” e uma cozinheira “doidivana” que dá receitas literárias para comer o homem amado. Apesar das inúmeras funções que exercia, Fernanda Maria Young de Carvalho Machado definia-se unicamente como escritora. Com mais de vinte anos de carreira e dezesseis livros publicados, sua literatura é carregada de um senso de humor irônico e provocador. Juntando um conto daqui um cheiro-verde de lá, Ivana Arruda Leite escreve desde a adolescência, embora tenha conseguido publicar seu primeiro livro beirando os sessenta anos com o apoio e indicação do escritor pernambucano Marcelino Freire à Ateliê Editorial. De lá para cá, já foram mais de vinte publicações entre contos, romances e infantojuvenis.

Duas escritoras intensas em suas escritas e opiniões: “Ela só fala sobre o mesmo assunto! Pessoas.” (YOUNG, 2000, p. 13). Aliás, elas e as mulheres que se apresentam como protagonistas de suas obras. Fernanda sempre se desdobrou em vários personagens de si, foi apresentadora de TV, roteirista, atriz, artista plástica e apaixonada por fotografia. Fez da vida um grande espetáculo, daqueles que vão além do fechar das cortinas, que reverberam e ecoam memórias, falas, atos, ações. Ivana é mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), e também “pilotou” o fogão oferecendo receitas e

¹ Fernanda e Ivana acreditavam na igualdade dos gêneros e que, para homens e mulheres, o que estava em jogo era uma questão de vivências e oportunidades diferentes.

entrevistas saborosas para os seus convidados na “Cozinha da Doidivana”, programa mensal dentro do projeto “É logo ali”, no SESC Ipiranga, em São Paulo. Passaram por sua cozinha literária nomes como o escritor e tradutor Rodrigo Lacerda, a psicanalista Maria Rita Kehl e o escritor indígena, Daniel Munduruku, com sua receita de “Moqueca d’o banquete dos deuses”. Desde julho de 2020, Ivana promove *lives* entrevistas, às sextas, em seu perfil na rede social *Instagram*, com o título “#sextounadoidivana”.

Várias pesquisas a respeito do feminino e do erótico foram desenvolvidas em torno das obras de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite. Sobre Fernanda, como exemplo: o livro *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young* (2013), e artigos, de Luciana Borges; a dissertação “A mulher (trans)formada na ficção de Fernanda Young”(2014), e a tese “O corpo estranho: paródia e transgressão do feminino em O efeito Urano, de Fernanda Young” (2020), e artigos, de Marta Maria Bastos; o TCC “O amor romântico como manifesto da cultura patriarcal na obra Dores do amor romântico, de Fernanda Young” (2019), de Larissa Paula Lemos de Lima; dentre outros. E sobre Ivana: a tese “O riso e o grito na ficção de Lívia Garcia-Roza, Ivana Arruda Leite e Cláudia Tajés” (2016), de Cintia Cecília Barreto; a dissertação “Uma trilogia de balanços afetivos: Azul e dura, de Beatriz Bracher, Hotel novo mundo, de Ivana Arruda Leite, Nada a dizer, de Elvira Vigna” (2013), de Tanay Gonçalves Notargiacomo; os TCC’s “Feminismo e maternidade: a desconstrução da figura materna no conto Mãe, o cacete, de Ivana Arruda Leite” (2013), de Luzitânia Teixeira Cavalcante; e “O erotismo em Histórias da mulher do fim do século, de Ivana Arruda Leite” (2021), de Priscila Thaiana Alves de Oliveira; dentre outros. No entanto, nenhuma das pesquisas citadas ou pesquisadas abordam a temática do *falo* freudiano vinculado aos livros *Falo de mulher* (2002), de Ivana ou *O pau* (2009), de Fernanda, postos aqui em análise comparada.

A presente pesquisa está segmentada em três partes: Breve passeio pelas pessoas dos livros; Entre falos e falas; e, Representações do feminino. De início, em Breve passeio pelas pessoas dos livros, a proposta apresenta o perfil das escritoras e discute sobre a questão da autoria feminina e da autoficção, a participação direta de Fernanda e Ivana na produção gráfica de seus livros, uma sinopse de cada obra e o impacto de suas capas e formas para leitores.

Mesmo com os avanços da mulher em espaços de prestígio masculino, como na literatura, a produção literária de autoria feminina ainda encontra resistência para

publicação e circulação, como pontua Luciana Borges (2013). Parte disso, ainda se dá por conta da visão tradicional e conservadora patriarcal que se instala nos meios sociais, culturais e políticos. Evidenciar a produção de autoria feminina é destacar a mulher no cenário literário predominantemente masculino e não simplesmente marcar biologicamente um determinado tipo de escrita, como evidencia Eliane Showalter (1994).

Uma das características marcantes nas produções de Fernanda e Ivana é a relação entre ficção e realidade. Ambas as escritoras exploram o cotidiano feminino para recriar espaços, situações e comportamentos em suas personagens. A interferência direta do autor no próprio texto não é novidade para os estudos literários, mas vem ganhando espaço com o uso das redes sociais, onde parte das produções e vidas das escritoras aparecem juntas e misturadas, o que traz um tom de verossimilhança para suas obras. Trechos de entrevistas, postagens em *blogs*, receitas culinárias e até a própria família podem virar personagens de suas obras, como apontam os estudos de Luciene Azevedo (2008).

A construção literária está presente desde a elaboração das capas dos livros pensadas pelas próprias escritoras. No tópico As imagens do desejo, a relação se estabelece entre as imagens fragmentadas que ambos os livros possuem em suas capas e em seus enredos. Como um recorte fotográfico em uma parte do corpo feminino e uma arte que representa a parte de uma flor podem contribuir para a síntese da dramaturgia dos livros? Quais outras impressões e interpretações elas podem sugerir? A dualidade das capas provoca o desejo de ver além do que se vê. Inquietações que marcam suas representações imagéticas. O filósofo Didi-Huberman (2010) dá suporte para a análise das imagens dos livros questionando a relação do olhar entre o leitor e o objeto de desejo.

Das capas aos enredos, os livros atraem ainda mais o desejo dos leitores. O romance *O pau* (2009), conta a história de uma mulher traída que resolve se vingar do namorado, ou melhor, como uma mulher faz para se vingar de todos os homens ao escolher um representante da masculinidade para torná-lo impotente. Fernanda, mais que falar sobre traição, fala sobre a condição da mulher em um mundo onde a dominação masculina se impõe. Ela elabora uma espécie de arqueologia da história do “pau”, traçando da origem da adoração ao *falo*, criação do universo, o uso dos nomes e referências do órgão genital masculino, pestes, guerras, crenças, até um paralelo, não menos inusitado, com a barata de Madagascar. Depressão, desejo, maternidade e vingança. Seis capítulos inteiros dedicados a acabar com o que os homens têm de mais precioso entre as pernas: “Tirem a

vagina de uma mulher, e ela vai comemorar o fim das menstruações e das depilações, rapidamente encontrando uma nova saída para o xixi. Tirem o pênis de um homem, e ele deixa de existir como ser humano.” (YOUNG, 2009, p. 08). O símbolo da virilidade masculina reduzido a sua própria metonímia fálica.

Com as mulheres dos contos do livro *Falo de mulher* (2002), não é diferente, se vingam do marido, da irmã, do conquistador barato, preparam jantares e drinks onde o prato principal é o homem amado e a bebida uma aliada para a desforra. Donas de casa que “pagam o pato” com jantares infelizes, umas amam demais e não podem viver sem seus homens, outras são desapegadas, pegam a bolsa e vão embora sem ao menos desligar o liquidificador. No fundo, todas buscam o mesmo desejo: falarem e serem ouvidas. O cotidiano das personagens de Ivana não é tão diferente da realidade de muitas mulheres. Elas sofrem, mas engana-se quem pensa que são coitadinhas, dão a volta por cima sempre que podem. Viram mulheres-bicho se for preciso: “A vontade de Leocádia era morder-lhe o pescoço e arrancar-lhe a cabeça. O cérebro ela engoliria num bocado. O marido contentou-se com o silêncio, esperaria hora melhor.” (LEITE, 2002, p. 33). Mulheres vistas como loucas por largar a vida de princesa, encher o carro de samambaias e transar sem camisinha.

Mulheres escritas por mulheres refletindo à luz de seu tempo sobre as mudanças que atravessam a feminilidade. Comportamentos e atitudes que há poucas décadas eram impossíveis de se pensar para uma mulher, pois eram silenciadas em suas ações, mas jamais em seus pensamentos. As personagens pesquisadas transgridem com a norma social estabelecida por uma sociedade machista para a mulher. Elas tomam para si atitudes e comportamentos humanos e não apenas divididos em estereótipos que fazem parte da masculinidade ou da feminilidade. Ao contestar e agir de forma contrária ao que se espera socialmente do papel de passividade feminino, as personagens deslocam os papéis de gênero preestabelecidos.

Partindo dessas mudanças, na segunda parte da pesquisa, Entre falos e falas, o foco é direcionado para a questão da fala enquanto referência fálica no discurso das personagens de Fernanda e Ivana. Um dos objetivos desta pesquisa é relacionar as obras escolhidas, traçando o perfil das personagens femininas, para perceber de que forma as autoras se apropriam de conceitos como o de castração, feminilidade e *falo*, como aquilo que representa a falta e a impossibilidade de algo que não se inscreve no nosso psiquismo, para construírem os perfis de suas mulheres na literatura.

Uma questão que ainda ronda as mulheres e provoca a sede de vingança é o fantasma da castração. A mulher freudiana é ressentida por não possuir um pênis, ou seria um *falo*? A marca utilizada para a falta do *falo* na menina é a presença do pênis no menino. Quando a menina vê o órgão do menino exposto e atenta que não possui igual ao dele, acredita que foi castrada. Essa castração simbólica ainda hoje age como marca e estigma da mulher ao ser castrada não somente no visual de seu órgão, como também em seu poder de fala ao serem silenciadas, subjugadas como fracas e indefesas, por uma sociedade que tem como representação da masculinidade falocêntrica a opressão e a violência. Mas, se possuir o *falo* não é o mesmo que ter um pênis, porque a mulher também não possui uma ligação direta com o tão venerado *falo*? O *falo* ficou intensamente marcado pela dominação masculina, seja na associação ao pênis ou na valorização do homem enquanto possuidor do poder e prestígio social, e hoje somos incapazes de estabelecer uma relação fálica entre ambos os sexos.

A atualização dos conceitos da psicanálise por psicanalistas mulheres vem ocorrendo a passos lentos, porém com muita propriedade. O atraso se dá, muitas das vezes, pela ênfase a estereótipos e clichês que se reforçam com o tempo através de discursos machistas e sexistas. Isso diminui o prestígio e a aceitação da voz feminina em espaços de pesquisas dominados por homens com posturas tradicionais e patriarcais. O que parece irônico e incompatível com as ideias do próprio criador da psicanálise. Freud dedicou parte de sua vida revendo e reescrevendo seus textos e atualizando suas pesquisas de acordo com novas observações clínicas.

Em seus últimos estudos sobre a feminilidade, o pai da psicanálise pontua que seu conhecimento ainda permanecia “[...] incompleto e fragmentário [...]” (FREUD, 2019, p. 341), e esperava que a ciência pudesse em breve dar respostas mais profundas e articuladas. As ciências, e a própria psicanálise, passaram por diversas transformações e atualizações nas últimas décadas pós-freudianas, o que diria hoje sobre a feminilidade o criador da psicanálise? Para esta reflexão, Teresa Brennan (1997), Maria Rita Kehl (2016), e Paul B. Preciado (2017), ajudam a refletir sobre tais atualizações.

Para falar sobre as Representações do feminino, a terceira parte está subdividida em: Corpos falantes; Mulheres e bichos; e, Mulheres-putas. Três perfis para pensar como as literaturas de Fernanda e Ivana apresentam e representam os prazeres, dores e desejos de suas protagonistas, onde o discurso, a sexualidade e o desejo na representação das personagens femininas contemporâneas serão abordados.

Históricas, loucas e inconstantes, resquícios dos primeiros estudos da histeria ecoam até hoje nos ouvidos das mulheres. Os distúrbios histéricos poderiam estar associados a diversos sintomas manifestados em seus corpos falantes ou no comportamento da mulher. Seu humor, ou a falta dele, o estresse do cotidiano com os afazeres domésticos e obrigações matrimoniais, por muitas vezes sobrecarregavam a mulher. Hoje, ao recusarem obrigações ou se sentirem infelizes nas mais variadas situações, ainda podem ser tachadas de loucas e histéricas. O que Dora, Adriana, Laura Cristina, Maria Marta e outras mulheres fazem nessa situação? Sofrem, choram, buscam uma saída, dão a volta por cima, se vingam. Nem mesmo Freud escapou da vingança de sua histérica e ressentida paciente, Dora: “[...] ela se vingou de mim como quis se vingar dele e me abandonou, tal como acreditou haver sido enganada e abandonada por ele.” (FREUD, 2016, p. 316).

A quebra de estereótipos também pode ser observada na literatura das escritoras Fernanda Young e Ivana Arruda Leite, pelas representações do feminino associadas à animalidade. As mulheres-bicho de Ivana se recusam a ficarem acuadas, mostram suas garras como uma leopardo-fêmea, para o medo do marido, são perigosas como um escorpião, encantadoras e não tão belas sereias, como Doroti, às vezes uma pata ao bancar a iludida cozinhando para um homem casado que não liga para seus sentimentos. Os bichos também transitam pelo romance de Fernanda, ou melhor, rastejam, é o caso da barata de Madagascar. O que é mais relevante para a humanidade, a barata gigante de Madagascar ou paus eretos? Os estudos de Derrida (2002) e Maria Esther Maciel (2016), dão suporte para a percepção de como estas personagens expõem suas insatisfações e anseios através do processo de animalidade.

A figura da mulher como objeto da satisfação masculina ainda é muito presente em nossa cultura. Elas aparecem erotizadas em comerciais de cerveja, anúncios de carros, jogos, redes sociais, novelas, sempre com uma busca da atenção relacionada ao homem com conotações sexuais. Pensando a partir do local das mulheres enquanto donas de seus corpos e senhoras de suas atitudes, busca-se investigar nas personagens prostitutas, de Ivana, seus desejos e motivos que as levam a tal profissão. Mulheres-putas: uma está puta por não ter a vida que esperava, outra por adorar seu poder de sedução e tem aquela que não tem saída, é tanta cachaça, remédio e drogas, que não teve jeito. Uma das quatro Dolores, do livro *Falo de Mulher* (2002), é virgem e sente-se uma puta, o que atrapalha “[...] é esse maldito ar de mulher séria.” (LEITE, 2002, p. 61). Como pensar, por meio da

literatura, a performance da “mulher puta” e os usos do corpo feminino erotizado pela própria mulher? Beauvoir (1980), Despentes (2016) e Pereira (2019), contribuem com a discussão.

Muitas dúvidas são lançadas quando se fala das incertezas do universo feminino. Dentre elas, os célebres questionamentos feitos por Freud após décadas de pesquisas e análises sobre a sexualidade feminina: “Afinal, o que quer a mulher?” (FREUD, 2019, p. 11), e “[...] não se nasce mulher, torna-se mulher [...]” (2019, p. 31). Que registros textuais as mulheres descritas por Ivana, nos contos de *Falo de mulher* (2002), se cruzam ou divergem com a protagonista de Fernanda em *O pau* (2009)? O que querem as mulheres de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite, na contemporaneidade? É o que se espera responder ou compreender através do *falo* de suas falas.

2 BREVE PASSEIO PELAS PESSOAS DOS LIVROS

Engraçado isso de parecer o que não se é. Eu também diria se não soubesse quem sou. (LEITE, 2002, p. 59).

Já que a literatura é uma confissão mentirosa. O poeta não se trata de um falso? (YOUNG, 2000, p.18).

Fernanda e Ivana, chamadas pelo primeiro nome como marca-identidade da mulher na produção da escrita literária. A escolha é feita para evidenciar a participação ativa das mulheres na produção literária como ato político discursivo perante a inúmera quantidade e aceitabilidade da produção masculina que se sobrepõe por séculos na história. Evidenciar a voz de mulheres através de seu nome próprio é construir e reforçar o seu papel atuante dentro de um meio onde o discurso masculino mantém uma posição de destaque.

Com isso, pode-se evidenciar a produção de uma “literatura de autoria feminina”, sem necessariamente apresentar marcas de estereótipos que foram condicionados por meio da ótica masculina a um “perfil de mulher”, diferenciando do termo “literatura feminina”, ou “escrita feminina”, que, de certa forma, traz uma problemática biológica para a escrita literária, como se houvesse algo que diferenciasse essencialmente as produções atreladas ao sexo biológico de quem as escreve.

Eliane Showalter (1994) fala que ao trazermos critérios biológicos para explicar tal diferenciação entre escrita masculina e feminina, retornamos a um “essencialismo cru, às teorias fállicas e ovarianas da arte, que oprimiram a mulher no passado.” (1994, p. 32). Em sua pesquisa, levou em consideração a análise de imagens e estereótipos sexuais das mulheres em literaturas escritas por homens e propôs dar foco para a literatura escrita e pensada por mulheres. A pesquisadora defende que não há uma linguagem diferente nos textos escritos por mulheres, e sim uma “cultura da mulher”, ou seja:

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção

de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais (SHOWALTER, 1994, p. 44).

O que diz respeito ao corpo feminino pode ser fundamental para que se compreenda a sua situação na sociedade, mas não como uma expressão mediada em relação linguística, social e literária. A fala literária feminina não deve ir necessariamente contra a produção masculina, e sim estar fora da estrutura falocêntrica que habita o pensamento masculino, desconstruí-lo. O foco está em ampliar o campo linguístico feminino e não o limitá-lo. A pesquisadora enfatiza que a literatura escrita por mulheres ainda é assombrada pelo fantasma da linguagem reprimida, e, apesar das lacunas e buracos no discurso, essa teoria da diferença não deve ser baseada na linguagem:

A defesa de uma linguagem das mulheres é, portanto, um gesto político que também carrega uma força emocional enorme. Mas, apesar de seu apelo unificador, o conceito de uma linguagem das mulheres está crivado de dificuldades. Ao contrário do galês, do bretão, do suaili ou do amárico, ou seja, línguas de minorias ou de colônias, não existe língua materna, nem dialeto falado pela população feminina em uma sociedade que difira significativamente da língua dominante (SHOWALTER, 1994, p. 38).

Por esta razão, ter nomes de mulheres em destaque na literatura de autoria feminina é reconhecer a voz, dar visibilidade e quebrar o silêncio discursivo abafado pela valorização histórica do homem enquanto saber e poder: “O problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que foi-lhes negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio.” (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Além de evidenciar o olhar feminino enquanto mulheres construindo personagens mulheres e não somente homens ao tentar se aproximar desse olhar na construção de suas personagens femininas “[...] as mulheres começam a explorar o seu próprio sexo, a escrever sobre mulheres como jamais tinham escrito antes; pois claro está que mulheres na literatura, até bem recentemente, eram uma criação dos homens.” (WOOLF, 2019, p. 16).

Mulheres como Virgínia Woolf, que dedicou boa parte de sua obra para falar sobre o feminino e suas interdições, sobre o lugar da mulher na sociedade e na literatura. Virgínia, ao assumir a própria fala e identidade, tratou sobre as dificuldades de ter um espaço para si na própria casa destinado a reflexão e criação artística e sobre os conflitos

da produção escrita predominantemente masculina, tanto na escrita quanto em palestras para operárias. De acordo com Magaly Gonçalves e Zina Bellodi (2005), destacando fatos e discussões a respeito da natureza do fazer literário, Virgínia levou em consideração que a questão de gênero é uma construção social e cultural a ser ultrapassada e:

Trabalhou sistematicamente no estudo dos problemas que cercam a mulher escritora. Pode-se dizer que ela não foi a primeira escritora inglesa, mas certamente é nela que se pode sentir mais claramente a consciência da condição feminina na criação literária. Um dos pontos fundamentais de suas ideias está no reconhecimento de que a mulher é aprisionada por uma série de desvantagens. Além de viver num mundo definido em termos masculinos, ela não tem liberdade de exprimir qualquer coisa da experiência humana que acentue a natureza feminina, principalmente as experiências físicas. A autora nunca abandonou a ideia de que a escrita feminina é diferente por questões sociais e não psicológicas (GONÇALVES; BELLODI, 2005, p. 203-204).

Virgínia Woolf (2019) defendia que a literatura escrita por mulheres apresentaria uma sinceridade maior que a literatura escrita por homens, por ser corajosa ao evidenciar, não só o sentimento feminino, como também temas e discussões críticas voltadas para a posição da mulher na sociedade. Virgínia destaca a importância das transformações sociais para a mulher enquanto cidadã, onde suas relações e interesses passam a ser mais intelectuais e políticas, o que tornou os romances mais críticos socialmente e menos analíticos individualmente.

A escritora pontuava que os valores de uma mulher não são os mesmos de um homem e que, ao escrever um romance naquele momento, as mulheres estavam querendo tornar sério o que para um homem era insignificante. As mulheres eram criticadas pelo meio literário masculino ao tentar alterar os valores estabelecidos em uma sociedade patriarcal.

Greicy P. Bellin (2011) esclarece que, com os avanços da mulher no espaço social e educacional com o surgimento da sociedade burguesa, pois somente as camadas mais altas e médias da sociedade possuíam acesso à educação, mais mulheres tiveram acesso à leitura, principalmente de romances com temáticas ligadas ao casamento, um grande amor, ciúmes e outros associados aos “sentimentos femininos”, o que reforçava o estereótipo com relação a mulher. O que fazia com que os romances ligados ao feminino não fossem apresentados como “sérios” para a grande massa tradicional composta por homens escritores ao longo da história. Em um primeiro momento, o movimento feminista teve um caráter de denúncia com relação a representação das personagens femininas na literatura, muitas vezes representadas como passivas e obedientes, afirmando que a

referência geral às mesmas não passavam de uma construção masculina, o que as levou a uma releitura de obras escritas por homens, porém:

[...] não devemos reduzir a literatura a uma mera representação de atitudes, crenças e valores patriarcais, e sim interpretá-la como o espaço no qual se articulam e se materializam as posições de homens e mulheres ao longo dos séculos. [...] uma vez que homens e mulheres trazem perspectivas e experiências muito diferentes para a leitura e a interpretação de um texto literário (BELLIN, 2011, p. 04).

Essa mudança de hábitos impulsionada por uma classe de mulheres escolarizadas, eleitoras, assalariadas e com visão crítica cultural e política, começou a desestruturar o velho sistema patriarcal, dando lugar aos interesses pessoais de mulheres que passam a agir a partir de ações próprias e não mais sob influência total da imagem masculina. Mudança refletida na literatura de autoria feminina:

Seus romances tratarão das mazelas sociais e das soluções para elas. Seus homens e mulheres não serão totalmente observados na relação emocional que mantenham uns com os outros, mas sim por se juntarem e entrarem em conflito, como grupos e classes e raças. Essa mudança tem sua importância (WOOLF, 2019, p. 16).

Do primeiro movimento feminista aos dias de hoje muitas discussões foram ampliadas e outras contestadas pelas próprias mulheres que não se sentiam contempladas por certas abordagens, pode-se dizer que a pluralidade de falas marca um novo território no movimento. A filósofa e escritora Marcia Tiburi, em *Feminismo em comum: para todas, todes e todos* (2019), ajuda a refletir sobre como os impactos e mudanças sociais, políticos e culturais, provocados pelo movimento, se relacionam com os demais gêneros sexuais além do feminino:

O feminismo nos leva à luta por direitos de *todas, todes* e *todos*. *Todas* porque quem leva essa luta adiante são as mulheres. *Todes* porque o feminismo liberou as pessoas de se identificarem somente como mulheres ou homens e abriu espaço para outras expressões de gênero – e de sexualidade – e isso veio interferir no todo da vida. *Todos* porque luta por certa ideia de humanidade (que não é humanismo, pois o humanismo também pode ser um operador ideológico que privilegia o homem em detrimento das mulheres, dos outros gêneros e, até mesmo, das outras espécies) e, por isso mesmo, considera que aquelas pessoas definidas como homens também devem ser incluídas em um processo realmente democrático (TIBURI, 2019, p. 11, 12).

Um feminismo em comum que busca por uma equivalência de gênero. Apesar disso, Fernanda e Ivana faziam questão de afirmar que suas obras não têm compromisso

relacionado ao movimento feminista, apesar das escritoras mergulharem no universo feminino em seus escritos. Certamente por conta da própria visão distorcida que se criou sobre o feminismo a partir de argumentos provenientes do machismo que desqualifica a mulher.

Fernanda Young, em seu livro de crônicas, *Pós-F: para além do masculino e do feminino* (2018), expõe o que é ser mulher e homem na sociedade pós-feminismo. Temas como liberdade, sexualidade feminina, assédio e machismo são destaques nesta obra. A escritora, que se recusava a ser chamada de feminista, critica e provoca: “O feminismo alimenta o machismo e vice-versa.” (YOUNG, 2018, p. 32). Afirmção problemática e contraditória ao levarmos em consideração que o feminismo luta justamente para que mulheres, homens e outras formas de gênero, consigam conviver com o respeito que a escritora considera muito importante e que é desmerecido pelo machismo.

Quando questionada por Cintia Barreto sobre a existência de uma “escrita feminina”, Ivana responde: “Minha literatura é feminina porque sai da cabeça de uma mulher. Para por aí. Liberdade e independência podem existir dentro ou fora de um casamento.” (BARRETO, 2017, p. 132). Infelizmente, por muitos séculos a mulher ocupou uma posição subalterna ao homem, principalmente ao marido, não tendo espaço físico ou discursivo pra se expressar, tema muito discutido por Virgínia Woolf ao longo de sua produção crítica e literária.

Mesmo por muito tempo ignorando o título de feministas, apesar de darem vozes e protagonismo às mulheres em suas obras, Fernanda e Ivana não desmereceram as lutas e conquistas do movimento, compreendem as causas e dificuldades defendidas em uma sociedade injusta com as minorias. As escritoras defendem que o homem, assim como a mulher, também pode vir a sofrer as consequências e exigências de um mundo machista e conservador: “[...] o fato é: neste momento ninguém está pensando no homem.” (YOUNG, 2018, p. 33). Ivana conclui: “Homens e mulheres são seres igualmente sofridos e sujeitos às circunstâncias da vida, sempre dolorosas. Estou do lado dos fracos e oprimidos. Sejam eles homens ou mulheres.” (BARRETO, 2017, p. 132).

No entanto, Fernanda e Ivana, após muitas reflexões, se assumiram feministas. Fernanda, em *Pós-F* (2018), declara: “Durante muito tempo evitei o termo feminista e, caia para trás, se o assumo agora é com um certo constrangimento. Porque me parece ser o “ismo” da moda. E acho muito sério o assunto, para depois o deixarmos cair no esquecimento [...]” (YOUNG, 2018, p. 25). E Ivana, ao ser questionada por Paulo Scott

sobre a sua produção escrita ser feminista e de engajamento sobre as questões femininas, responde:

Não existia essa questão na minha cabeça, ok. Passa o tempo... eu vou ouvindo, eu vou aprendendo coisas que eu não sabia. Isso bem pós-pandemia, né? Sobre feminismo, sobre racismo, sobre... Acho que a cabeça da gente tá se abrindo, assim, loucamente. E, hoje, quando eu olho os meus livros publicados, eu falo: Puta merda! Como eu tinha coragem de falar que eu não era feminista? Eu era muito feminista! Embora, negasse isso. [...] Hoje, hoje Paulo, eu descobri que eu era uma feminista (PODCAST DE MODO GERAL Nº 45, 2021).

Percebe-se que o não comprometimento das escritoras com as questões feministas estava atrelado à duas possíveis situações que se complementam. Primeiro, ter uma visão preconceituosa com o termo e o receio do rótulo que ele demandaria. Por muito tempo o feminismo sofreu com a visão estereotipada da mulher desocupada que queria ser “melhor” que os homens. Fora as questões que envolviam seu gênero, apontadas de modo depreciativo como lésbicas, e sua cultura, vistas fora do padrão comportamental e higiênico estabelecidos para uma mulher. Em segundo, a falta de maiores informações e esclarecimentos sobre o que é ser feminista. De posse de maiores informações e tentando se desvencilhar dos rótulos pejorativos que o feminismo carrega, Fernanda e Ivana conseguem olhar para as suas obras literárias e compreenderem a presença de discussões essenciais sobre o tema da mulher e o movimento feminista. Percebem as suas resistências ao serem mulheres dando voz a outras mulheres em um mercado ainda cercado por preconceitos com o gênero.

Nessa relação com o mercado literário, a resistência pela aceitação da mulher e do que se espera dela, a partir de uma mentalidade atrelada ao machismo heteronormativo, tem em sua raiz o preconceito e a misoginia. A professora Luciana Borges, em *O erotismo como ruptura na ficção de autoria feminina* (2013), estudando Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young, informa que a crítica acadêmica tem aberto espaços que ajudam a ampliar as discussões, visibilidade de produção e credibilidade feminina “[...] ao propor a revisão dos sistemas de legitimidade que envolvem a formatação do cânone literário” (2013, p. 83-84). No entanto, diversas ocorrências ainda marcam a escrita de autoria feminina como uma “[...] literatura menor ou sub-literatura [...]” (2013, p. 84), em defesa de uma pseudoneutralidade.

Um dos pontos é a relutância na aceitação da produção de escritoras vivas. Com um crescente número de escritoras vivas e publicando, poucas conseguem fazer parte do

cânone ou obter grande circulação, pois o “[...] número de títulos em catálogo nas grandes editoras ainda é bem inferior ao de escritores homens; isto significa que, ainda que as mulheres publiquem muito, a circulação dos textos muitas vezes se dá de forma ineficiente.” (BORGES, 2013, p. 85).

A solução para tentar reverter esse quadro, e ampliar a produção e circulação de seus materiais, têm sido a publicação de forma independente e por pequenas editoras, a divulgação e venda de suas literaturas em seus perfis pessoais nas redes sociais e o apoio das livrarias independentes. Como exemplo, na cidade de Fortaleza, a livraria Lamarca, além de realizar a venda de livros de escritoras locais, promove saraus, lançamentos, cafés, e tem um espaço na loja reservado para a produção local.

Apesar do crescimento das discussões no meio acadêmico, a crítica esbarra em parâmetros tradicionais e conservadores normativos que acabam subjugando a mulher em sua produção literária. Após a apresentação dos livros *O pau* (2009), de Fernanda Young, e *Falo de mulher* (2002)², de Ivana Arruda Leite, em um encontro acadêmico em 2019, um professor universitário proferiu o seguinte comentário: “A outra escritora, *ok*, você trabalhar. Mas, a Fernanda Young? A Fernanda Young posou para a *Playboy!*”. Questionar os valores de uma mulher diante de uma conduta, considerada por ele inadequada, como posar nua, é invalidar ou diminuir a produção intelectual de uma escritora?

Figura 1 – Capa da revista *Playboy*.



Fonte: Editora Abril.

² Optamos por utilizar a sigla “OP” para *O pau* (2009), e a sigla “FDM” para o livro *Falo de mulher* (2002), referindo-se as primeiras edições de ambos os livros.

Para a edição Nº 414 da revista *Playboy*, lançada em novembro de 2009, Fernanda Young posou para as lentes do fotógrafo Bob Wolfenson, referência nacional entre projetos artísticos e publicitários como retratista, fotógrafo de nus e moda. Wolfenson realizou trabalhos não só para a *Playboy*, como também pra a Folha de São Paulo, Vogue, Elle, Rolling Stone, dentre outras marcas famosas. Fernanda fez questão de estar na capa da revista, com o título “Desnudando Fernanda Young”, vestida de “coelhinha da *Playboy*”, símbolo e marca registrada da revista que dava o apelido às mulheres que eram destaque na capa.

Durante a coletiva de lançamento da edição, em 06 de novembro de 2009, Fernanda comentou sobre o seu figurino: “Querida ter uma roupa oficial de coelhinha. Querida uma capa com ela, que já foi vista como símbolo do machismo, mas eu acho como símbolo de sensualidade.” (CORREIO 24 HORAS, 2009). Fernanda se utiliza de um símbolo marcado pela mentalidade machista, que expõe a mulher como objeto sexual, e a ressignifica como fonte de desejo e erotismo que parte do olhar erótico da própria mulher e não somente do homem. É a mulher como ser desejante apresentando suas próprias fantasias e autoestima construída ao longo do tempo. Fernanda associa a sua satisfação corporal e profissional ao seu trabalho literário e à imagem da mulher-mãe que não deixou de ser desejante e desejada:

É sensacional eu estar na capa da *Playboy*. É um serviço social lindo, porque eu sempre fui muito esquisita. Era disléxica, asmática, tinha coriza, usava óculos, tinha dermatite, era corcunda, branquela... Consegui crescer, adquirir autoestima – muito graças à literatura e à maternidade – aponto de me tornar uma mulher forte e corajosa na capa da *Playboy* (DONNA, 2009).

Mais que expor corpos, a revista *Playboy* evidenciou a arte erótica fotográfica elaborada através de temas, cenários, figurinos, maquiagens, além da beleza singular de cada mulher apresentada. Posaram para a revista artistas renomadas como Marisa Orth, Marina Lima, Ângela Vieira, Vera Fischer e Xuxa, artistas populares e talentosas do teatro, da música e TV, de uma grande e significativa produção artística relacionada à cultura de massa.

Foram publicadas 487 edições no Brasil a partir do ano de 1975 e encerrada quarenta anos depois. A revista ainda trazia consigo um conteúdo relacionado à moda, ao cotidiano das celebridades, política, receitas culinárias, literatura com contos e ensaios, curiosidades sobre lugares, carros, bebidas e memoráveis entrevistas com personalidades

como a escritora Isabel Allende, a atriz e escritora Maitê Proença, a atriz a diretora audiovisual Patrícia Pillar, o filósofo Jean-Paul Sartre, o consagrado diretor de cinema Quentin Tarantino e os líderes políticos Fidel Castro, Fernando Collor de Melo e Luiz Inácio Lula da Silva.

O fato ocorrido chama a atenção para a velha e conhecida dicotomia usada para desqualificar a mulher: mente/corpo. O corpo feminino por séculos é visto a partir da perspectiva masculina e relacionado a pares opostos como macho/fêmea, mente/corpo, forte/fraco, ativo/passivo. Dicotomias pautadas na opressão patriarcal reforçam que a sexualidade feminina, vinculada à reprodução, dão à mulher o papel social biológico de genitora e propriedade masculina.

Sobre essa questão, Elisabeth Grosz (2000) discute sobre a reelaboração da representação dos corpos femininos ao desvincular definições biológicas e pseudo-naturalistas historicamente construídas. Trata-se de identificar o aspecto atual do corpo para revelar os processos que o constituem.

Para Grosz (2000), nos pares dicotômicos há uma hierarquia que acaba por classificar um dos termos como privilegiado e o outro como subordinado e negativo. Assim, em mente/corpo, a mente assume sua posição de privilégio sobre o corpo, ou seja, a mente nega o corpo que é definido como desregrado e disruptivo. O corpo está subordinado à mente, ele está condicionado a valores tradicionalmente desvalorizados, naturalistas, organicistas e passivos. A mente está relacionada à razão, à consciência e aos privilégios do pensamento filosófico e masculino:

O mais relevante aqui é a correlação e associação da oposição mente/corpo com a oposição entre macho e fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, alinham-se nas representações. Tal correlação não é contingente ou acidental, é central ao modo pelo qual a filosofia se desenvolveu historicamente e ao modo como ela se vê ainda hoje. A filosofia sempre se considerou como uma disciplina preocupada, primária ou exclusivamente, com ideias, conceitos, razão, julgamento – isto é, com termos claramente enquadrados pelo conceito de mente, termos que marginalizam ou excluem a consideração com o corpo. Se o conhecimento é visto como puramente conceitual, sua relação com corpos, a corporalidade tanto dos conhecedores quanto dos textos, e a maneira pela qual essas materialidades interagem, devem ser obscurecidas. A filosofia, como disciplina, excluiu subrepticamente a feminilidade, e como consequência, a mulher, de suas práticas, através de sua codificação usualmente implícita da feminilidade como desrazão associada ao corpo. Poder-se-ia argumentar que a filosofia tal como a conhecemos, estabeleceu-se como uma forma de conhecimento, uma forma de racionalidade, apenas através da recusa do corpo, especificamente do corpo masculino, e correspondentemente à elevação da mente como um termo incorpóreo (GROSZ, 2000, p. 49-50).

O corpo por séculos foi visto como uma interferência e aprisionamento da mente. Quando levado para discussão, o corpo é definido a partir de dicotomias problemáticas limitadas e desvalorizado. Como fica claro na associação direcionada à Fernanda Young ao posar nua, sua produção intelectual é desvalorizada pelo meio acadêmico quando a escritora mostra o seu corpo. Grosz (2000) ao estabelecer a relação entre a mente com a masculinidade e o corpo com a feminilidade, chama a atenção para o fato de que a mulher e sua feminilidade são apresentadas como um eterno enigma e mistério levando em conta o olhar masculino filosófico. Pensamento do qual é sustentado porque o ser definidor e classificador, em sua grande maioria, é o homem.

Grosz (2000), a respeito do pensamento cartesiano, apresenta três de algumas das linhas de pensamento contemporâneo sobre o corpo. O corpo como objeto para as ciências naturais e humanas, onde é compreendido como orgânico e instrumental e compartilham da recusa de suas complexidades específicas, o fato de que os corpos constroem e são construídos por uma visão psíquica e significativa. Em segundo, como metáforas que o constroem como instrumento, visto como propriedade de um sujeito, não só pela filosofia, como também pelo patriarcado como um sistema que dá direitos aos homens sobre os corpos femininos. E, por último, o corpo como um meio significativo, expressivo e comunicativo, um modo de tornar público pensamentos, crenças e sensações.

Partindo dessas linhas, Grosz (2000) dá destaque a Espinosa que questiona e desloca a forma como o dualismo cartesiano se apresenta e “[...] libera as noções sobre o corpo dos modelos e metáforas mecanicistas dominantes, com as quais a tradição cartesiana o tinha cercado.” (GROSZ, 2000, p. 62). Se o pensamento cartesiano é um problema para a teoria feminista, as análises iniciadas por Espinosa, e desenvolvidas por filósofos como Foucault e Deleuze, têm sido mais úteis para o pensamento feminista:

A descrição espinosiana do corpo é a de um corpo produtivo e criativo, que não pode ser definitivamente “conhecido”, já que não é idêntico a si mesmo ao longo do tempo. O corpo não tem uma “verdade” ou uma “natureza verdadeira”, já que é um processo e seu significado e suas capacidades vão variar de acordo com seu contexto. Não conhecemos os limites deste corpo ou os poderes que ele é capaz de ter. Esses limites e capacidades só podem ser revelados nas interações continuadas do corpo e de seu ambiente (GROSZ, 2000, p. 64).

O corpo feminino historicamente foi usado para justificar posições sociais e cognitivas desiguais entre os dois sexos. No contexto contemporâneo, feministas como Judith Butler e Monique Wittig, afirmam que o corpo é um dos pontos essenciais para a

compreensão da existência social e psíquica da mulher. O corpo não é bruto e nem está disposto de forma passiva, ele carrega suas vivências, significados, significações e representações: “O corpo é visto como um objeto político, social e cultural por excelência e não o produto de uma natureza crua, passiva, que é civilizada, superada, polida pela cultura. O corpo é um tecido cultural e produção da natureza.” (GROSZ, 2000, p. 76).

Nessa perspectiva feminista o corpo passa a ser visto como um objeto social e discursivo, desejante, carregado de significado e poder. Longe da visão inerte e passiva, o corpo assume o lugar de contestação em lutas políticas, sexuais e intelectuais, pois, um dos pontos que precisam ser levados em consideração são os espaços atribuídos às mulheres.

Não é o fato de mostrar o corpo, seja de que forma for, que vai diminuir ou anular a capacidade intelectual de uma mulher. Para Fernanda Young, o ato de posar nua representou a liberdade de assumir uma posição e ocupar um espaço antes negado à mulher em nome da moral sexista:

Posei para a *Playboy* sob a alegação de ter feito em nome da liberdade. Parece piégas, mas posso dizer que fazer o ensaio fotográfico me produziu a sensação de liberdade necessária para escrever o livro *O Pau*. Não vou me arrepender jamais de ter feito a *Playboy* no sentido de que esse trabalho despertou em mim a experiência da liberdade. É como se, finalmente, eu mandasse um “vai se f...” para todos os meus temores, minhas vergonhas, meus medos. É como se eu tivesse adquirido um *up grade* na minha trajetória de transgressora (DONNA, 2009).

Recuperando a fala do professor a respeito de Ivana, ao referir-se como “A outra escritora, *ok*, você trabalhar”, indicando maior prestígio social por não ter posado nua para uma revista de circulação de massa, percebe-se que o que está em jogo, nesse caso, são as aparências. Mas, cuidado, a imagem da senhora dona de casa e amante da cozinha também pode estremecer as estruturas literárias com altas doses de humor ácido que corrói o cotidiano mais pacato.

Julgar a escritora Ivana Arruda Leite apenas por sua “aparência tranquila” é desconhecer o território literário de “Ivana, a Terrível”, expressão usada pelo escritor Marçal de Aquino na orelha do livro *FDM*. Ivana desnuda a realidade revirando os escombros das relações amorosas, uma escrita nua, crua e grotesca, vestida de desejo, como a humanidade pode ser.

O fato é que a literatura contemporânea, em especial a de autoria feminina, ainda desperta oposição e resistência no meio acadêmico. Porque trabalhar com a obra de

escritoras em vida e em plena produção literária incomoda tanto, principalmente a professores e críticos homens heteronormativos, no meio universitário? Essa questão está ligada justamente ao prestígio social masculino, a valorização social e filosófica do homem enquanto senhor e detentor do saber, como pontua Elisabeth Grosz (2000).

O espaço acadêmico, que preza justamente pelo debate e discussões de temas que atravessam a literatura, ainda apresenta resistências para reconhecer e trabalhar com a literatura contemporânea de autoria feminina: “Aprender as características formais e temas da produção literária recente no espaço acadêmico é, além de um modo de valorização, estabelecer um mecanismo outro de fazer a história literária: antes que ela se torne passado...” (BORGES, 2013, p. 304-305).

A escritora Fernanda Young, infelizmente faleceu em agosto de 2019 sem receber em vida o respeito e o reconhecimento literário que tanto lutou para conquistar. Ironicamente, um dos mais respeitados prêmios da literatura brasileira, o Prêmio Jabuti, veio postumamente para seu último livro publicado em vida, o *Pós-F: para além do masculino e do feminino* (2018), na categoria crônica, que traz consigo inúmeras inquietações sobre a masculinidade e principalmente sobre a feminilidade tão trabalhada e instigada em suas obras. A escritora Ivana Arruda Leite, em 2006, foi indicada ao Prêmio Jabuti na categoria contos, pelo livro *Ao homem que não me quis* (2005), porém, o vencedor foi o escritor, amigo e concorrente na ocasião, Marcelino Freire, com o livro *Contos negreiros* (2005).

O que as mulheres passam, seja na cozinha, na mesa de um bar ou em busca de espaço e voz na Academia e no meio editorial, aparece reconstruído pela literatura de ambas as escritoras. Dentro dessa reconstrução literária, Fernanda e Ivana jogam com as emoções de quem as lê aproximando ficção e realidade. Trata-se de uma realidade literária com toque de confissão mentirosa com possibilidade de realização no meio imaginário e real: “[...] como o escritor pode tudo, é o artista mais temido do mundo.” (YOUNG, 2000, p. 23).

O tom confessional presente em suas produções vem para retomar a quebra da “quarta parede”, termo cênico usado quando o ator/personagem interage diretamente com seu público. O retorno do “eu” na literatura contemporânea possui altas doses de cotidiano, linguagem rápida, direta e repleta de referências pessoais. As escritoras forjam realidades da realidade, características muito presentes no meio virtual nos anos 2000.

Vida e realidade que se cruzam inclusive nas redes sociais de Fernanda, no *Instagram* (YOUNG, 2021), e Ivana, com o *blog* “Doidivana” (LEITE, 2021a), onde podemos acompanhar não só a divulgação de seus trabalhos, como também seus momentos ao lado da família, almoços, poesias, opiniões, pessoas e lugares que vez por outra aparecem reconfigurados em suas literaturas. Um liquidificador literário que transforma família e amigos em personagens, lugares que frequentam em cenários, comentários de redes sociais em falas de personagens, até os animais de estimação podem fazer uma participação especial nessa escrita. Para Ivana, a autoficção de uma determinada situação está na criatividade de quem escreve: “Auto ficção é escrever ficção em cima da própria vida. Você cria histórias em cima de episódios que você viveu e escolheu para relatar. É tudo verdade? Não necessariamente. Auto ficção não é biografia.” (LEITE, 2021b).

A professora Luciene Almeida de Azevedo, em “Autoficção e literatura contemporânea” (2008), aborda como o conceito de autoficção está se reconfigurando e tornando-se estratégia híbrida na literatura contemporânea entre o real e o ficcional. Ela apresenta como as redes sociais, em destaque os *blogs*, interferem e misturam-se à produção de ficção literária na atualidade. As plataformas virtuais são usadas por escritores de todos os gêneros como forma de divulgar suas produções.

Com Fernanda e Ivana não seria diferente, suas redes sociais reúnem trechos de suas obras literárias em imagens e textos, referências de leituras, biografia, entrevistas, momentos cotidianos descontraídos com a família e amigos, além de saborosas receitas e personalidades que passaram pela cozinha literária de Ivana e o humor irônico e opinião forte que marcaram a carreira de Fernanda. Ao mesmo tempo em que elas expõem suas intimidades, brincam e brigam com a realidade virtual e literária.

Em *As pessoas dos livros* (2000), Fernanda Young, através de sua personagem-escritora Amanda Ayd, fala sobre o processo de criação e publicação de livros, uma metaliteratura que lança a seguinte questão: “Já que a literatura é uma confissão mentirosa. O poeta não se trata de um falso?” (2000, p. 18). Quem fala? Temos a possibilidade da personagem inventada e a autora inquieta com sua carreira. Quantas confissões cabem em uma obra? Este “eu” autobiográfico, ou autoficcional, retorna para a literatura com a diferença de um amplo discurso produzido pelas próprias mulheres escritoras questionando seu tempo. A autoficção não é um termo novo para os estudos

literários, o que nos interessa é como estas mulheres, que falam sobre mulheres, estão utilizando-se intencionalmente deste conceito para dar voz às suas personagens:

O que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um “eu”, é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído (AZEVEDO, 2008, p. 37)

Fernanda, em seu livro *Aritmética* (2004), que trata das difíceis equações amorosas entre seis personagens, abre um “Pequeno aparte para confundir mais” (2004, p. 87), entre os capítulos XIX e XX, para falar sobre as dificuldades de se escrever o romance tendo que “[...] ficar disfarçando verdades e inventando mentiras [...]” (2004, p. 88), além de falar a respeito de sua própria interferência no livro e sua autoficção:

Um romance é basicamente isso: a gente conta as nossas coisas misturadas com as coisas dos outros. Então não importa se eu vou dizer que é ou não autobiográfico. Não importa se você vê ou não vê verdade no que eu digo. Foda-se realmente; eu já contei, já brinquei, já joguei. Tudo perigosamente demais para me preocupar com o depois. Sendo a pior coisa mesmo tentar ferir através de um livro, como já tentei, e já feri. Juro, escrever se tornou ainda mais difícil depois disso. Aumentando a trava. Diminuindo os limites. Até onde posso ir na vida dos outros? Sou capaz de revelar apenas a mim, se é somente sobre mim que eu sei? Fala aí, até onde você se abriria? (YOUNG, 2004, p. 88-89).

Ao colocar a sua voz como escritora diretamente no romance, Fernanda assume que diminui os limites entre o real e o ficcional, questiona-se ao desafiar a criação literária, instiga, provoca e, com isso, aproxima quem lê, gerando certa intimidade com sua obra e suas personagens. De acordo com Luciana Borges (2013), ao criar uma história, a escritora Fernanda Young, altera e rompe as fronteiras da ficção e realidade, afirmando assim, sua capacidade de ficcionalizar: “[...] a reflexão sobre a escrita do texto que se encontra em processo é parte indescutível de sua constituição, compõe o seu todo, e é indissociável de sua existência.” (2013, p. 30). O filósofo Michel Foucault (2012), ao discutir a produção dos discursos dentro do campo literário, desde o século XVII, já levantava questões a respeito da aproximação direta da produção literária e o ato de ficcionalizar a realidade, fato que seria diretamente ligado à vida dos autores:

[...] na ordem do discurso literário, e a partir da mesma época, a função do autor não cessou de se reforçar: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real (FOUCAULT, 2012, p. 25-26).

Fernanda e Ivana, ao levarem em consideração o jogo com a linguagem ficcional ao bancarem as personagens de si, simulam um eu real que se funde com a personagem para confundir e instigar intencionalmente quem as lê. Elas apresentam uma dramaturgia cênica, ou seja, são passíveis de serem executadas como uma cena teatral levando em consideração as frases de efeito, o ritmo marcado pela pontuação dos textos dando intensidade às falas, além da sugestão de imagens que as literaturas evocam. No teatro, somos levados a nos questionar onde termina o ator e começa a personagem, da mesma forma, a literatura também pode jogar com a realidade das personagens e a vida das escritoras.

Quando Fernanda e Ivana assumem uma voz que interfere diretamente no texto literário, elas estão performando personagens de si para jogar com as emoções de quem as lê. Mais que um jogo de criatividade, é uma ação política e social, aproximando realidades e experiências de pessoas comuns, de seus leitores. Com isso, fica a pergunta: existe neutralidade na obra de ficção? Foucault (2012) acredita ser impossível negar a presença do autor na criação, suas marcas temporais tornam-se presentes em toda a sua produção, até mesmo em um rascunho:

Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra (FOUCAULT, 2012, p. 27-28).

Ao modificar a realidade no conto “ficção”, pertencente ao livro FDM, Ivana coloca em paralelo o que seriam histórias reais do cotidiano com a ficção dos contos de fadas. No início do conto ao afirmar: “Gosto de livros tristes [...]” (LEITE, 2002, p. 91), quem gosta de livros tristes, a personagem ou a escritora conhecida por produzir histórias “[...] onde tudo acaba mal.” (LEITE, 2002, p. 91)? A ficção violenta do cotidiano cerca o texto

quando percebemos traços de concretizações possíveis no meio real como “[...] professoras que fecham a tampa do piano nos frágeis ossinhos da menina quando ela erra o dó-ré-mi [...]” (2002, p. 91), tentativas de suicídio, a solidão, não menos presentes em histórias com madrastas malvadas e casarões assombrados por almas penadas. A professora Luciene Azevedo, afirma que “[...] a estratégia básica da autoficção é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o auto-referencial, um entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor.” (AZEVEDO, 2008, p. 38).

Hibridismo marcante no conto:

Gosto de livros tristes, onde tudo acaba mal. Meninas órfãs chorando à beira do fogão, madrastas malvadas que trancam meninas órfãs no quarto escuro, professoras que fecham a tampa do piano nos frágeis ossinhos da menina quando ela erra o dó-ré-mi, mocinhas sonhadoras que não se casam, solteironas que metem a boca no veneno e não conseguem se matar, velhas que moram em casarões onde tudo faz barulho e ninguém faz companhia, lençol branco cobrindo corpo, enterro sem ninguém pra velar, cova rasa, alma penada chegando à casa do capeta. E depois? (LEITE, 2002, p. 91).

Outra situação que mistura ficção e realidade pode-se perceber no livro *Breve passeio pela história do homem* (2017). Ivana apresenta Lena, mulher de setenta e cinco anos, viúva e ativa, passa boa parte do tempo fazendo cursos, como o que leva o título do livro. O enredo transita entre a história e a sátira a respeito da evolução humana e da relação que Lena tem com seu filho, Fernão. A história termina com Lena pensando em publicar um livro com as histórias que escreveu durante um curso e ironiza: “[...] escritora septuagenária lança livro de contos baseados na evolução da espécie humana.” (2017, p.132). A septuagenária Lena e a sexagenária Ivana brincam artisticamente com a produção de seus livros. E, ao final, Lena afirma: “Ficção, ficção, tudo é ficção.” (2017, p. 132). Apesar de afirmar que tudo é ficção, a trama faz uso de referências históricas reais ainda que reconfiguradas na literatura. Na página seguinte, Ivana adiciona uma nota sobre o processo literário de criação que explica:

Este livro é uma obra de ficção que não tem compromisso com a verdade científica dos fatos. Tudo que aqui está é fruto de pesquisas feitas em alguns livros sérios, outros mais ou menos sérios e muitos nada sérios. Muita coisa veio de jornais, revistas, Wikipédia, You Tube e outros derivados virtuais. Nada foi totalmente inventado, mas houve muitos arredondamentos em prol da literatura, soberana do começo ao fim nesta obra (LEITE, 2017, p. 133).

O texto de Ivana é repleto de intertextualidade e ironia, mas com a serenidade de quem observa a vida como ela é. A nota seria apenas uma advertência, um aviso ou ainda

literatura? Uma ficção sem compromisso com os fatos, porém repleta de pesquisas sérias e derivados virtuais nada sérios que constroem a seriedade do universo ficcional. Tudo converge para um único e principal ponto, a literatura. O que é real e ficção na vida das mulheres de Ivana e Fernanda? Qual o compromisso da literatura soberana descrita por Ivana? A professora Cintia Barreto (2016), em entrevista com Ivana Arruda Leite, questionando a respeito da medida em que realidade e ficção se entrelaçam em seus textos e a escritora responde:

A realidade está presente porque estou no mundo e falo dele, das relações, das pessoas. Pra mim, ficção e realidade são como água e óleo. Se misturam quando metemos a colher da literatura e mexemos, mas logo se separam porque são de naturezas diferentes (BARRETO, 2017, p. 132).

O objeto produzido por quem escreve parte de experiências particulares com o mundo real ou não, a partir disto outro mundo pode se reconfigurar nas mãos do leitor, “[...] a estratégia da autoficção é mesmo a de parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação.” (AZEVEDO, 2008, p. 46). É nessa contaminação, da literatura com a realidade, que a teia literária de Fernanda e Ivana se fortalece para prender a atenção de quem as lê, porque “[...] as condições de produção do texto, por mais externas que possam parecer, não se desvinculam da escritura, uma vez que, incluídas no processo de escrita, interferem na apresentação final da obra.” (BORGES, 2013, p. 30). É a reelaboração de um mundo a partir de uma expectativa particular de quem escreve e de quem lê.

Uma das funções de quem escreve é sustentar o fato imaginário que mesmo existindo no mundo real passa a ser ficção no contexto literário. Na chamada para a sua oficina de contos online, Ivana destaca cinco passos para criar seu próprio texto por meio da autoficção:

1. Você seleciona o que quer falar, faz um recorte do que você quer tratar, e isso já torna o texto muito diferente de uma biografia onde a narrativa deve coincidir com a realidade.
2. Você fala a partir do seu ponto de vista sobre episódios narrados, o que já torna a narrativa duvidosa, parcial e, muitas vezes, destorcida. O leitor não fica sabendo o que aconteceu de fato.
3. Muitos autores para se distanciarem de episódios mais intensos ou doloridos preferem escrever na terceira pessoa. Se é a vida deles que está ali descrita, continua sendo auto ficção.
4. Se o escritor está sempre presente nos textos que escreve, o que torna a auto ficção um gênero literário específico? O fato de ele ser o personagem principal da história que conta.

5. Na auto ficção, quem é o narrador? O personagem ou o próprio autor? O que está dentro ou fora do livro? Fica com essa pra pensar depois (LEITE, 2021b).

Ivana deixa clara a diferença entre autoficção e biografia quando é selecionado o que se quer narrar e essa narração é comprometida com o olhar de quem escreve. A confusão entre personagem e autoria é intencional, porém, ao se tratar de literatura, quem escreve sempre será visto como personagem da própria obra por interferir diretamente na organização dos fatos verídicos e ficcionais.

Nessa construção ficcional, as escritoras mesclam realidades de mulheres que falam sobre mulheres como sujeitos de sua escrita. Fernanda e Ivana dão destaque à mulher contemporânea em suas literaturas revelando os conflitos das relações amorosas intensas onde ninguém é poupado. A vingança não podia ficar de fora dessa avalanche emocional, pois, para elas, “[...] a vingança é o pau duro da mulher.” (YOUNG, 2009, p. 11) e “[...] pra que isso não se repita nunca mais.” (LEITE, 2002, p. 13).

A personagem do conto “Horóscopo”, de Ivana, resolve se vingar do marido pacientemente “[...] esperando com calma a vitória que viria um dia. E veio.” (LEITE, 2002, p. 25). Ela passou a vida inteira servindo doses de bebida ao marido, até ele perder a noção de realidade e ser internado em um sanatório, afinal: “O álcool corrói até o amor que, dizem, resiste a tudo. O amor não resiste ao álcool.” (2002, p. 26). Muito menos ao “Gatorade Frutas Cítricas” misturado com “Dormonid.” (YOUNG, 2009, p. 105), que Adriana, personagem de Fernanda Young em OP, usa para sedar o namorado antes de torturá-lo.

Essas personagens femininas vivem traumas associados a amores e a casos extraconjugais, expõem suas fragilidades, forças, incertezas e insatisfações com o próprio corpo. São personagens que habitam na intensidade do amar, na corda bamba das paixões limítrofes. Um amor violento e de desejo insaciável. Vinganças movidas por amor ou ódio? Talvez os dois, afinal, “[...] o ódio não pode existir por onde não vagou o amor” (YOUNG, 2000, p. 21-22).

Adriana, personagem de OP, vai desmascarando em seu discurso as fantasias e idealizações das relações amorosas entre homens e mulheres: “Esse antagonismo natural já é suficiente para que a Faixa de Gaza entre nós seja um conflito eterno.” (2009, p. 168). Faz comparações e analogias e dá a entender que no “jogo do amor” tudo não passa de um *kitsch*, um jogo de autoengano, onde um finge que acredita e confia no outro, e vice-versa, até o cair das máscaras.

As obras de Fernanda e Ivana são permeadas por essas entradas da realidade em seus escritos, tudo em nome da literatura, depois que ganham o mundo nas mãos de seus leitores, os livros se tornam “Ficção, ficção, tudo é ficção.” (2017, p. 132). Será? Os livros OP, de Fernanda Young e FDM, de Ivana Arruda Leite, colocados em paralelo para observar como as escritoras fazem uso de suas vivências e criatividade para dar voz a mulheres que trazem todo o seu poder na fala, naquelas que não se calam, seja por não perdoar uma traição ou nos conflitos do cotidiano.

2.1 As imagens do desejo

Livros não impõem suas belezas antes de livremente abertos. (YOUNG, 2000, p. 19).

As escritoras nos provocam já a partir da capa dos seus livros. A capa é a porta textual para o conteúdo literário de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite. Elas mesmas idealizaram e construíram as capas dos seus livros juntamente com a criatividade de suas equipes de produção e amigos. Todo o processo de elaboração das capas dos livros, enquanto composição visual e gráfica e sua estruturação funde arte, literatura, design gráfico e editorial. Uma combinação de artes plásticas, fotografia, tipografia, diagramação e construção de imagens e cores sugerindo dicas sobre o tema das obras ou a atmosfera que a circunda.

Muitos já devem ter ouvido ou falado o célebre ditado “uma imagem vale mais que mil palavras”, atribuída ao filósofo chinês Confúcio, para transmitir a intensidade da comunicação visual, o poder de síntese da imagem como representação de um fato concreto. E desta forma, a imagem nas capas dos livros estabelece uma relação direta com os fatos narrados, como se ela tivesse o poder de exibir ou evocar o que ainda não se vê o que não se leu.

As imagens das capas não só ilustram como também provocam, estabelecem relações comparativas e apontam ambiguidades, seduzem o observador até, enfim, ele ser enlaçado pelas correntes gráficas e imaginativas da trama. Além de proteger a coleção de folhas impressas, é um objeto de linguagem visual marcante e faz o livro falar por si próprio. A metonímia da imagem textual. É a literatura como arte e produto. Capas cada vez mais elaboradas gráfica e artisticamente, com cores fortes e formas disputam a

sedução do olhar do leitor, uma alternativa de mercado para atrair consumidores em tempos de livros digitais.

As duas concepções das capas dos livros selecionados apresentam apenas uma imagem fragmentada, o título seguido do nome das escritoras e as logomarcas das editoras, o que pode se considerar uma construção “limpa” onde o foco principal está na imagem em jogo com o título da obra. A capa de OP faz um recorte em uma fotografia de Man Ray (Emanuel Radnitzky), fotógrafo do surrealismo. A de FDM nasce de um novo olhar para um símbolo marcado pela sua relação com o feminino, a flor, ou melhor, apenas um talo e seus espinhos ou brotos protuberantes. Os dois apresentam em suas contracapas um texto, no de Fernanda, um trecho de sua obra e no de Ivana, um conto completo do livro, o que difere neste é a ilustração de pétalas de flor caídas ao chão.

Imagine chegar a uma livraria e perguntar para o atendente se “tem *O pau*, da Fernanda Young?”. Alguns, constrangidos, fingem não escutar, uns se seguram para não dar risada, outros acham que você deve ser um pervertido e rezam para que este livro exista no catálogo. E quando não tem? Você simplesmente vai embora deixando a pessoa curiosa para ir atrás de saber que livro é esse, ou apela para o *site* de buscas para comprovar que não é nenhum tarado?

O peso da imagem e nome do livro provoca e causa certo desconforto para mercado editorial e o meio acadêmico, ambientes ainda, em sua maioria, tradicionais, conservadores e normatizadores da moral e costumes. Em entrevista à Donna (2009), Fernanda fala sobre a escolha do título: O ponto nevrálgico da traição é o pênis, né? Todas nós vivemos o desejo de querer castrar simbolicamente o homem que nos traiu. Por isso, eu fui tão cartesiana em titular este livro.” (DONNA, 2009).

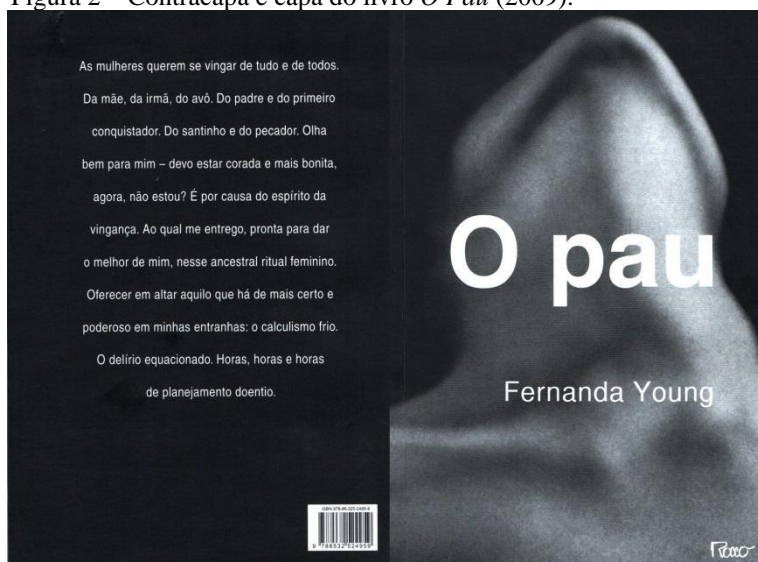
Imagine agora chegar a uma livraria e se deparar, não com a capa, e sim, com a contracapa do livro exposta na prateleira mais afastada ou na parte posterior do balcão de atendimento. Todos eles com seus fundos virados para a “rua”. Assim foi encontrada a exposição da primeira edição do livro OP, com a capa original selecionada por Fernanda Young para a editora Rocco, em uma grande livraria da cidade de Fortaleza.

Curiosamente, o livro foi lançado pouco depois da edição N°414, da revista *Playboy*, trazendo Fernanda nua. Seria coincidência ou uma estratégia de *marketing* para aguçar os instintos e fantasias das mentes curiosas e jogar com esta situação avergonhada para uns e desavergonhada para outros? Sobre isso Fernanda afirma: “Foram as duas coisas. A *Playboy* e *O Pau* fazem parte do mesmo pacote. Mas a data não foi proposital.

Nós adiamos o ensaio fotográfico porque eu não conseguia conciliar a agenda de todos os profissionais que escolhi para trabalhar. E o livro, que estava previsto para dezembro, acabou antecipado.” (DONNA, 2009). A isca pegou em cheio os desavisados de sua literatura. Fernanda atraiu, em grande parte, o público masculino, consumidor *Playboy*, sedento por mais histórias e fantasias com aquela mulher nua, e os jogou em sua armadilha literária para encarar a destruição do próprio “pau”. Fernanda dessa vez desnuda o homem para quem quiser ler.

A capa de OP apresenta um fundo em preto e um recorte fotográfico em *close* de parte superior de um tórax humano, seguindo pelo pescoço e com a cabeça inclinada para trás, exibindo até a curva da mandíbula. O efeito *close* ou *close up* é uma técnica muito utilizada no cinema que faz uma aproximação apenas em uma parte de um personagem ou objeto focando somente o que se quer comunicar. A imagem é em escala de cinza e toma quase toda a parte frontal do livro. Ao centro aparece o nome do livro “O pau” e mais abaixo, no centro esquerdo, em fonte menor, o nome de Fernanda Young, ambos grafados em branco com uma fina camada de fotolito, película que dá brilho, destaque e leve relevo aos nomes.

Figura 2 – Contracapa e capa do livro *O Pau* (2009).



Fonte: Elaborada por Emerson Bastos.

O conjunto imagem e texto se fundem para compor a visão ambivalente de um pênis rígido visto de baixo para cima em meio à fotografia da cabeça inclinada para trás. Seria este o motivo de todos os livros com esta capa estarem virados ao contrário nas prateleiras da livraria? Quando alguém pegava o livro para ler a contracapa e o virava para frente,

assustava-se e rapidamente largava o livro no lugar saindo com olhares ao redor inquietos de “será que alguém me viu?”. Algumas pessoas mais curiosas levavam para outro espaço da loja para folhear, e ao ler trechos, seguiam na leitura com expressões de surpresa e confirmação. A contracapa de OP é escrita em letras brancas com fundo em preto dando maior destaque ao texto e exhibe um trecho do primeiro capítulo do livro que fala sobre o sentimento de vingança feminino e denuncia o tom do enredo da trama:

As mulheres querem se vingar de tudo e de todos. Da mãe, da irmã, do avô. Do padre e do primeiro conquistador. Do santinho e do pecador. Olha bem para mim – devo estar corada e mais bonita, agora, não estou? É por causa do espírito da vingança. Ao qual me entrego, pronta para dar o melhor de mim, nesse ancestral ritual feminino. Oferecer em altar aquilo que há de mais certo e poderoso em minhas entranhas: o calculismo frio. O delírio equacionado. Horas, horas e horas de planejamento doentio (YOUNG, 2009, p. 12)

Figura 3 – Man Ray: Necklace (or anatomy), 1930.



Fonte: <http://www.manray-photo.com>

A imagem original da qual foi realizado o recorte para a capa do livro pertence ao fotógrafo Man Ray, chama-se *Necklace (or anatomy)* (RAY, 1930), e faz parte da coleção *Women, compositions woman's neck face head tilted back*, de 1930, onde se mostra o busto de Lee Miller a partir de uma pequena parte dos seios cobertos por um tecido, o colo, e a cabeça inclinada para trás. Lee Miller além de renomada modelo e fotógrafa era conhecida por ser uma mulher independente e muito liberal para os padrões da época. Criou, junto com Man Ray, a técnica de solarização que dá às fotos esse tom de meio iluminado e meio sombrio presentes, por exemplo, nas fotos de Salvador Dalí e Pablo Picasso, amigos do casal.

Casal que inspira a criação de Fernanda Young não só para a capa de OP, como também em seu segundo romance *A sombras das vossas asas* (1997), que conta a história de um fotógrafo e uma aspirante a modelo onde: “[...] folheando um livro de Man Ray que Carina viu quem gostaria de ser. [...] É, era ela. Lee Miller, 1930. Carina seria igual àquela mulher. Não queria nem saber, estava decidido.” (YOUNG, 1997, p. 55).

Man Ray e Lee Miller formaram um grande par na composição do surrealismo erótico feminino. O movimento surrealista surge junto com o nascimento da psicanálise com Freud e a sua conceituação de inconsciente responsável pela personalidade e comportamento, e despertou o interesse dos artistas em explorar além das fronteiras da mente. A sexualidade e a mulher tornaram-se os principais motivos para a criação artística dos surrealistas, sobretudo em temas que transitam entre o desejo e o mistério, o mistério da sexualidade e do inconsciente feminino, que tanto inquietou Freud na construção de sua psicanálise.

Ainda nessa perspectiva ambivalente de gênero masculino e feminino, as orelhas do livro nos apresentam um jogo de sedução para homens e mulheres. Fernanda “vende” o seu livro para esses dois públicos de uma forma descontraída objetivando enlaçar ambos. O jogo também acontece na forma caricata como ela apresenta o que faz parte do universo masculino e do feminino, a escritora brinca com o que foi construído culturalmente para os papéis de gêneros heteronormativos.

Na primeira orelha, pertencente à capa de OP, Fernanda, através do texto como em um bate papo direto com quem lê, dirige-se às mulheres falando sobre o instinto de vingança que habita em cada uma. O motivo parte da secular ditadura do *falo* como fonte de todos os problemas e elas não aguentam mais. Apresenta a personagem Adriana como uma mulher ferida pela traição do namorado com idade inferior à dela, não vendo outra saída senão a vingança. Fernanda coloca a leitora mulher como amiga confidente e cúmplice na ação e nos motivos da vingança. No trecho final a relação de proximidade com a leitora mulher se dá na apresentação da produção de sua carreira através de obras que associa como preferências do sexo feminino, como a leitura de poesias, romances e apreciação das artes cênicas:

Para leitores mulheres: Toda mulher quer se vingar dos homens, e você não é exceção. Pois nem há necessidade de existir um motivo específico em seu passado – a vingança será justa pelo simples fato de eles serem homens e você, mulher. São milhares de anos de razões acumuladas, séculos e séculos de repressão sob a ditadura do falo. Algumas mulheres surtam, não aguentando mais. É o caso de Adriana, a personagem principal de *O pau*. Ela sempre foi

contra essas mulheres que namoram homens mais jovens, até que acaba se apaixonando por um. Que a decepciona de tal maneira, que Adriana não vê outra saída além de se vingar terrivelmente. Fazendo com ele o inimaginável – como você teria feito.

A autora, Fernanda Young, escreveu também um livro de poesias, outros sete romances e duas peças de teatro (YOUNG, 2009, orelha do livro).

Na orelha traseira, Fernanda convida os homens pra a leitura da obra e alerta sobre o perigo de se relacionarem com uma mulher mais madura e inteligente. Afinal, nenhum dos homens está livre de ser a próxima vítima de uma mulher surtada que despeja toda a sua raiva nele. O que não é difícil partindo do princípio de que todo homem é infiel, inclusive o leitor masculino, então, nenhum homem está livre dessa vingança secular. Descrevendo parte de sua carreira, com foco no que seria direcionado ao universo masculino, Fernanda cita sua produção audiovisual e, talvez, um dos motivos de boa parte do público masculino ter chegado ao livro, a revista *Playboy*, da qual foi capa, lançada poucos meses atrás:

Para leitores homens: Toda mulher quer se vingar dos homens, e você pode ser a próxima vítima. Cuidado com as mulheres mais maduras e inteligentes, pois são as mais perigosas. Acham-se cheias de razão, vítimas de séculos e séculos da ditadura do falo. Algumas perdem a noção completamente e descarregam anos de frustrações em um só homem. É o que acontece com o personagem de *O pau*. Ele sempre quis ter um caso com uma mulher mais velha, achando que teria muito o que aprender. Até que acaba se apaixonando por Adriana, que parece ser uma pessoa superequilibrada, mas de repente surta totalmente. Só porque ele a traiu com alguém mais jovem – como você teria feito.

A autora, Fernanda Young, escreveu também cinco séries de TV e quatro filmes. E foi Coelhinha da *Playboy* (YOUNG, 2009).

“Schwanz, titola, lavda, cock, pula [...]” (YOUNG, 2009, p. 18), não importa se em alemão, catalão, indiano, inglês ou romeno, eles estão por todos os lugares, os paus, “[...] não pênis, pau.” (2009, p. 18). O romance OP, conta a história de Adriana, uma designer de joias culta, bem sucedida, solteira e sem filhos, prestes a completar quarenta anos, a “idade da loba³”. Adriana apaixonou-se por um jovem ator, de vinte e quatro anos. No decorrer da narrativa ela descobre que o rapaz a trai com uma garota bem mais nova. Adriana então resolve se vingar dele e de todos os homens através da castração simbólica do “pau” de seu namorado.

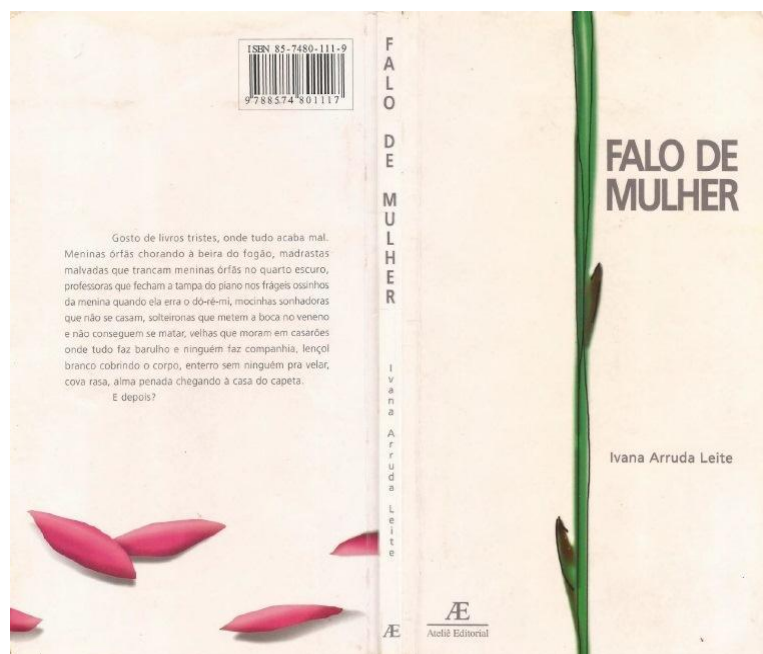
³ A expressão “loba” caracteriza uma geração do sexo feminino ao qual a mulher, chegando aos quarenta anos, permanecia solteira, mas independente na vida amorosa e profissional. Perfil nomeado e discutido por Fernanda Young em sua obra.

A personagem depois de sedar o namorado amarra-o na cama e realiza sua vingança através de uma tortura física e psicológica. Pretende condicionar os reflexos do rapaz de acordo com a teoria pavloviana. Adriana faz de tudo para excitá-lo e logo em seguida joga vísceras de boi no rosto dele, apaga cigarro no corpo, vomita e chega a tatuar a palavra “chato” em seu pênis, assegurando que é chato de chatice mesmo, sem duplo sentido.

O jogo das imagens também se faz presente na capa do livro FDM. Além do “pau” como símbolo do masculino, uma das imagens que muito se relaciona como símbolo do feminino é a da flor. A delicadeza, beleza, aroma e tantas outras possibilidades de sutilezas são associados entre flor e mulher. O que dizer então de um talo verde em fotolito laminado com duas protuberâncias que corta um livro ao meio como uma fenda entre o texto e o não texto?

A imagem na capa do livro FDM é uma arte gráfica produzida pela diretora de arte Silvana Zandomeni e o escritor Marcelino Freire que mostra apenas o talo, ou o “pau” desta flor em evidência no fundo branco. O texto aparece apenas à direita, acima temos o nome “Falo de mulher” e um pouco mais abaixo e em menor fonte o nome de Ivana Arruda Leite, ambos escritos em cinza e de forma opaca. O “falo” vem triplamente representado na capa, como ato de falar, como *falo* psicanalítico e a própria imagem do talo que divide a página. A mulher aqui possui o *falo* em sua imagem, escrita e fala.

Figura 4 – Contracapa e capa do livro *Falo de Mulher* (2002).



Fonte: Elaborada por Emerson Bastos.

O dito e o não dito entre o texto direito e o vazio branco do lado esquerdo. Porque o talo e não a flor? Este *falo*-talo pode representar a defesa, proteção, renascimento ou dores de suas “Dolores” (LEITE, 2002, p. 59) em uma sociedade patriarcal. A imagem aqui criada para esta capa instiga mais pelo que não mostra, o olhar esperado desta flor que não aparece, exhibe a sua outra face “[...] o que realmente interessa, neste caso, é não o que foi subtraído ao olhar, mas a própria dramatização dessa ausência.” (MORAES, 2017, p. 307).

Ausência que marca a divisão psicanalítica de gênero construída em relação ao complexo de castração que consiste em ter ou não ter o *falo*. O que é evocado nesta imagem é a ausência que está na base da reflexão de Bataille (2017), sobre o erotismo e na conceituação da “falta de objeto” lacaniana em *O Seminário Livro 4* (1995), onde em ambos se busca externamente um objeto de desejo que falta interiormente. Os dois, mais que revelar, consistem na relação de esconder, de provocar o desejo com o que se oculta, ter o que não se pode ter, e não o visível e acessível.

A estrutura do livro possui dimensões mais estreitas em sua largura, 12 x 21 cm, em relação aos populares, dando uma forma comprida, fálica, ao FDM. Um livro fálico cortado ao meio por outro símbolo fálico, o talo da flor. Corte que, levando em consideração as imagens relacionadas aos órgãos sexuais, poderia estar associado a divisão, abertura, do genital feminino. Um prazer estético que se realiza por meio das capas tanto pela relação de “tocar” o leitor observador, como pela referência aos genitais, mesmo que de forma indireta. Ao contrário de OP, a contracapa de FDM apresenta o fundo branco com o texto em preto, porém, também com um trecho do livro, no caso o conto “Ficção” (LEITE, 2002, p. 91).

O diferencial são as imagens em fotolito de cinco pétalas de cor rosa, com um efeito sombreado abaixo destas que nos dá a impressão que estão prestes a tocar o chão. As pétalas apresentam ainda uma tonalidade forte e viva, o que nos dá a impressão de serem novas e não terem caído com o ressecamento e efeito do tempo, elas estariam soltas ou foram despetaladas. Outra técnica que nos chama atenção é o formato em losango que podemos remeter ao genital feminino e por conta de a imagem da flor ser comumente associada ao sexo feminino na literatura. O conto apresentado na contracapa pode nos dar uma noção do enredo dos demais contos que transitam entre a ficção literária e a vida real e cotidiana de suas personagens femininas:

Gosto de livros tristes, onde tudo acaba mal. Meninas órfãs chorando à beira do fogão, madrastas malvadas que trancam meninas órfãs no quarto escuro, professoras que fecham a tampa do piano nos frágeis ossinhos da menina quando ela erra o dó-ré-mi, mocinhas sonhadoras que não se casam, solteironas que metem a boca no veneno e não conseguem se matar, velhas que moram em casarões onde tudo faz barulho e ninguém faz companhia, lençol branco cobrindo corpo, enterro sem ninguém pra elar, cova rasa, alma penada chegando à casa do capeta. E depois? (LEITE, 2002, p. 91).

Na parte interna, as orelhas do FDM apresentam o prefácio feito pelo escritor e jornalista Marçal Aquino, que avisa e prepara o leitor para entrar no *front* do “[...] cangaço amoroso”, de “Ivana, a Terrível” (LEITE, 2002). Marçal compara os escritos de Ivana como verdadeiras casamatas domésticas, onde o alvo é sempre o homem. Declara que o amor, ao menos aquele romântico e piegas dos casais felizes, está morto e que nunca se deve subestimar o som de uma faca que vem da cozinha.

O escritor elenca adjetivos para os contos de Ivana que surgem como ingredientes essenciais para a receita literária: cinismo, rancor, ironia, desconforto, acidez, tragédia e veneno. Eis o grotesco do cotidiano das personagens “doidivasas⁴”. O desejo se faz presente na vingança. No entanto, a piedade também se faz presente, pois, Ivana apresenta mulheres “que desempenham ao mesmo tempo – e com muito prazer – os papéis de algoz e vítima.” (LEITE, 2002).

Partindo para o enredo do livro, podemos afirmar que a ambiguidade dos sentidos se faz presente na maior parte da obra. Falo de mulher, o verbo falar conjugado, um livro que fala de mulheres, histórias de mulheres escritas por Ivana. Mas que tipo de histórias? Ou, que mulheres são essas? Uma escritora mulher falando sobre outras mulheres ou experiências e leituras de si enquanto mulher? *Falo* de mulher, o *falo* como marca teórica do conceito psicanalítico, onde se atribui o *falo* à mulher, dando voz e poder ela.

O livro FDM reúne vinte e oito contos com finais nada felizes. Suas personagens vivem o caos do cotidiano, do casamento, da cozinha e das ruas. São putas que sonham em serem donas de casa, garotas que detestam conversar depois do sexo, donas de casa “putas” com seus maridos. Marietas e severas. Putas, “putas” porque “era tanto remédio pra mãe, tanta cachaça pro pai e droga pro namorado, que não teve jeito.” (LEITE, 2002, p. 65). Mulheres-bicho: pata, sereia, leopardo-fêmea, escorpião e lobas. São treze contos com nomes de mulher, seis mulheres que se veem como putas e muitos casais de bichos

⁴ Apelido usado por Ivana fazendo um trocadilho entre a palavra “doidivasas” e seu nome próprio.

e humanos lutando na sobrevivência dos relacionamentos amorosos. Estas mulheres estão submetidas em função dos seus homens, mas, jamais submissas. Certa hora elas dão a volta por cima, reclamam, xingam, cospem e vomitam seu amor. Escolhem muito bem os homens que comem, empanam “[...] o pinto no ovo e na farinha de rosca.” (LEITE, 2002, p.13) e servem como aperitivo.

A partir das artes nas capas de OP e FDM, podemos estabelecer uma comparação com o argumento da escritora Lúcia Castello Branco, em *O que é erotismo* (1983), onde afirma que, a arte, como parte do domínio de Eros, talvez seja o processo mais poderoso e ameaçador de uma ordem social preestabelecida, porque ela permanece além do momento de criação e contemplação. A obra literária enquanto arte visual e escrita conecta não só quem a lê, como também quem a vê, seja através da capa ou de ilustrações presentes na obra. Essa associação conectiva, entre quem escreve o livro e quem o lê, pode ser vista como uma relação erótica pela forma como obra “toca” e desperta sensações, “[...] aquela obra nos agrada ou nos desagradava, nos ‘toca’ e nos ‘conecta’, ou nos é indiferente.” (BRANCO, 1983, p. 68). A autora compara ainda a arte com a noção de perversão presente no século XIX:

A arte, como as perversões, sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si. Essa é uma das razões pelas quais a arte e os artistas estão, de alguma forma, sempre à margem da ordem social – a arte carrega a possibilidade de completude, de ‘androginia’; é, portanto, poderosa e subversiva (BRANCO, 1983, p. 68).

Eliane Robert Moraes, em seu posfácio “Traços de Eros” (MORAES, 2017), analisando as imagens apresentadas no livro *O erotismo* (2017), de Georges Bataille, menciona que um dos pontos da apresentação das imagens está ligado ao que se mostra e ao que se esconde, ou seja, as demais possibilidades de leitura que ela pode evocar, e a associação ambivalente entre o alto e o baixo corporal “[...] estabelecem intensas relações de oposição e de correspondência.” (MORAES, 2017, p. 312). Assim como podemos constatar nas imagens de OP e FDM.

Essas inter-relações de imagens “dentro” de outra imagem é uma característica muito marcante no trabalho do fotógrafo Man Ray, que transita entre os campos da realidade e da surrealidade. A fotografia do busto de Lee Miller na capa de OP, e a arte criada para a capa e contracapa de FDM, propõem um jogo texto-visual onde o feminino evoca o órgão sexual masculino. Bataille (2017), ao pesquisar diversas iconografias antigas e outras fontes, percebeu que “[...] não são raras as imagens que associam o rosto

ao baixo ventre.” (MORAES, 2017, p. 313). Ter uma capa que remete quase imediatamente ao órgão sexual masculino e ainda com o nome popular deste escrito, como em OP, e ressignificar uma imagem atribuída ao feminino, como em FDM, perturba a ordem preestabelecida trazendo um símbolo deslocado de seu espaço comum. Moraes (2017), argumenta a respeito desta concepção de imagens dúbias selecionadas por Bataille:

Se, na escrita, o argumento se constrói passo a passo, implicando sempre uma duração, o domínio imagético caminha justamente na contramão: como já formularam vários pensadores, a imagem rompe como um elemento intempestivo, que vem interromper uma sequência temporal, que vem perturbar uma ordem preestabelecida, que vem desafiar a maneira habitual do pensar. (...) Nessa concepção, a imagem surge como pura intensidade; é um campo aberto a produção de epifanias – ou, para falar como o autor alemão (*Walter Benjamin*), de “iluminações profanas” (MORAES, 2017, p.316).

O filósofo e historiador Georges Didi-Huberman investigou o conceito de imagem em *O que vemos, o que nos olha* (2010), a partir de imagens ambivalentes que despertam estranheza ao serem vistas, uma relação que está entre o “além do que se vê” e a tautologia, com foco apenas na imagem pela imagem. A discussão nasce da troca de olhares entre o que se vê e o que é visto. Olhar com a intenção de analisar cuidadosamente cada elemento imagético, identificando ao máximo mensagens ambíguas, históricas e referenciais:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Em sua pesquisa, Didi-Huberman faz uso das teorias de Freud, com relação às análises das imagens dos sonhos, para se referir a arte. Utiliza também a teoria do *unheimlich*, conhecida como inquietante ou infamiliar, para ilustrar o que pensa sobre o ato de ver e ser visto à elaboração das imagens, pois, de acordo com Didi-Huberman, essa imagem *unheimlich* estaria diante de nós como se nos dominasse pela estranheza e exigisse respeito: “A inquietante estranheza se dá enquanto poder conjugado de uma memória e de uma protensão do desejo.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 228).

No entanto, o que está em jogo para o filósofo não é, a partir de Freud, fazer uma análise clínica das imagens artísticas, tampouco apenas situar historicamente a imagem, mas por meio da crítica freudiana contestar a “certeza” adotada por muitos historiadores, pensar um outro modo de saber histórico sobre as imagens. A arte como modo de saber o que ganhamos e o que perdemos diante do olhar diferenciado.

Para Didi-Huberman (2010), a eficácia simbólica e o paradoxo da imagem estão no cuidado e identificação do sujeito que a observa, o homem de crença e o tautológico reunidos em um só: “Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

A perturbação do impacto visual das capas e formatos dos livros OP e FDM persegue e desestabiliza o leitor pela série de associações que elas podem causar. Tanto o romance OP, quanto os contos de FDM, têm seu enredo sugeridos ao leitor no primeiro contato com as obras. Da presença das personagens femininas e seus espíritos de vingança, porque “[...] sem a vingança, toda essa dor terá sido em vão.” (YOUNG, 2009, p. 11), às ficções da irônica vida real, onde elas afirmam que “eles levaram muito a sério nossas reclamações.” (LEITE, 2002, p.31). Afinal, o que essas mulheres querem, por trás de suas capas, é mostrar o *falo* de suas falas.

3 ENTRE FALOS E FALAS

O que faz a mulher ao criar? Talvez um dizer sobre si mesma; uma tentativa de construir, fora de seu corpo, o falo da fala e assim introduzir-se no mundo. (Maria Rita Kehl. In: LEITE, 2002, p. 07).

Suas armas, em toda discussão, sempre foram as palavras. O domínio exato do discurso. (YOUNG, 1997, p. 161).

O *falo* e a fala, duas aproximações gráficas na língua portuguesa, um jogo entre o verbo falar, quando o “eu” ocupa o lugar da fala, e a carga semântica do poder do *falo* enquanto conceito psicanalítico. Falo de quem? Falo de duas escritoras contemporâneas em vida e escrita, Fernanda Young e Ivana Arruda Leite. Falo da força que vem do *falo* de suas personagens femininas protagonistas. Por meio do *falo* da fala suas personagens se valem para erguer a voz e levantar um discurso feminino que parte da própria mulher enquanto escritora, disposta a mudar, refletir, interferir e incomodar.

Fala e língua são um dos pontos fundamentais que abre e conduz a discussão do *Curso de Linguística Geral* (2006), do filósofo e linguista Ferdinand Saussure, considerada a obra responsável pela fundação da Linguística Moderna. Publicado em 1916, a obra nasce de notas tomadas pelos alunos Albert Sechehaye e Charles Bally, durante o curso ministrado por Saussure de 1907 a 1911.

Para Saussure, língua e fala se relacionam no fato de a fala (*parole*), pertencer à parte concreta do ato comunicativo e sendo condição de ocorrência na língua (*langue*), parte abstrata. A fala é a utilização oral da língua pelo indivíduo, um “[...] ato individual de vontade e inteligência.” (SAUSSURE, 2006, p. 22), de caráter múltiplo, pois cada indivíduo pode manifestar a sua fala, podendo variar de acordo com a situação, o contexto, sua personalidade, o meio social e cultural. Apesar de ser anterior à língua, a fala é um sistema pelo qual a fala se faz inteligível: “É a fala que faz evoluir a língua: são as impressões recebidas ao ouvir os outros que modificam nossos hábitos linguísticos. Existe, pois, interdependência da língua e da fala; aquela é ao mesmo tempo o instrumento e o produto desta.” (2006, p. 27).

Apesar de certos indivíduos utilizarem uma mesma língua, cada vez mais reivindicamos a individualidade da fala como marca singular e identitária do indivíduo que solicita seu lugar no meio que lhe cerca, afinal: “O novo não está no que é dito, mas

no acontecimento de sua volta.” (FOUCAULT, 2012, p. 25). Enquanto instrumento de persuasão e munida de ordem lógica e simbólica, a fala pode ser usada para influenciar e revelar, levar ao sucesso ou fracasso, esclarecer ou deixar seu sentido dúbio, ela dá personalidade e identidade ao que falamos. Foucault defende que:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2012, p. 08-09).

Falar algo pode ser mais nocivo e trazer danos irreparáveis que agredir fisicamente uma pessoa, deixando sequelas para o resto da vida, como é a intenção da personagem Adriana, em OP, que faz questão de se mostrar superior através de seu conhecimento social e cultural, pois “esse é o objetivo desse nosso jogo, criar um trauma em você, em tempo recorde. Como se eu fosse uma doutora Frankenstein-Freud, dá pra entender?” (YOUNG, 2009, p. 44). Assim também fazem simbolicamente algumas mulheres de Ivana através do álcool e “duas pedras de gelo numa dose bem servida, dia após dia, ano após ano, a vida inteira.” (LEITE, 2002 p. 25).

Foucault (2012) apresenta os discursos como práticas descontínuas que podem ser ignoradas ou excluídas, não como um jogo de significações prévias, mas sim como uma violência imposta às coisas e uma prática que foi a elas imposta. Através de toda a situação que envolve a comunicação dentro de um determinado contexto que diz respeito a quem fala, para quem se fala e sobre o que se fala, o discurso não só está presente na literatura das escritoras Fernanda Young e Ivana Arruda Leite, como se faz valer pela fala de suas personagens e situações criadas para contestar o machismo e reivindicar sua voz. Uma relação de objeto, desejo e poder como destaca Foucault:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2012, p. 09-10).

Mesmo antes da psicanálise, a literatura já refletia através de palavras a relação humana com sua realidade e criatividade. A arte de criar e recriar textos está também

associada às manifestações do inconsciente por meio de discursos ditos ou omitidos, desejos, indagações, aflições, comportamentos e outras formas. Freud foi um leitor assíduo das tragédias gregas e da produção literária de seu tempo, além de poder compreender melhor o processo de criação artística, interpretou psicanaliticamente algumas obras, o que serviu para ilustrar e confirmar determinados pontos de suas teorias.

A tragédia de Édipo é um de seus maiores marcos na elaboração das teorias referentes à sexualidade. Na história da tragédia, Édipo casa-se com Jocasta sem saber que esta é sua mãe, assassinando o próprio pai, agindo de forma inconsciente ao grau de parentesco familiar. Ao descobrir a verdade, Édipo, cega a si mesmo e sua mãe comete suicídio. O complexo de Édipo seria a causa das neuroses ordinárias, ou seja, de um complexo mal recalcado e mórbido de um Édipo traumático, do homem e da mulher, quando a criança passa por desejos amorosos e agressivos em relação aos pais:

O Édipo responde a duas questões: como se forma a identidade sexual de um homem e uma mulher e como uma pessoa torna-se neurótica. Logo, o problema cuja solução é o Édipo é o da origem da nossa sexualidade de adulto e, mais além, da origem dos nossos incontáveis sofrimentos neuróticos (NASIO, 2007, p. 67).

Freud atribui desejos e pensamentos reprimidos a conflitos de ordem sexual que são desenvolvidos desde a infância, logo após o nascimento, e durante os cinco primeiros anos de vida divididos em várias etapas. Dentre estas fases temos a oral, anal, genital, e, juntamente com a fase fálica, o complexo de Édipo, ou complexo de castração. Um dos primeiros estudos de Freud sobre a relação da sexualidade e a castração aparece no texto *Sobre as teorias sexuais infantis* (1908): “ela consiste em atribuir um pênis a todos os humanos, inclusive aos do sexo feminino, tal como o menino o conhece a partir de seu próprio corpo.” (FREUD, 2019, p. 102).

De acordo com Freud, “[...] não há um primado genital, mas um primado do *falo* [*Phallus*]. Infelizmente, só podemos descrever essas relações para o menino; falta-nos o conhecimento para os processos correspondentes na menininha.” (2019, p. 239). Falta que ocorre por conta de a teoria partir da presença de algo, seja como pênis ou *falo* enquanto sua representação psíquica, e não da ausência, onde possuir o *falo* seria o excesso problematizado.

Partindo do pênis como representação do *falo*, segundo Freud, meninos e meninas, numa fase específica, estariam ameaçados de castração. Em *Organização genital infantil* (1923), Freud descreve um menino que, movido pela excitação, estimula seu pênis, e em

um determinado momento foi surpreendido por seus pais ou outro adulto com a ameaça de que cortariam o seu membro “[...] nessa ameaça está, então, contida a advertência sobre o genital da mulher percebido mais tarde e encarado como mutilado, e, por isso, ele desperta horror em vez de prazer no homossexual.” (FREUD, 2019, p. 103). Para o menino, a ameaça de castração vem através da repressão dos adultos, aliada ao medo de perder seu pênis-*falo*. Para a menina, ao ver o menino nu, ela constata a diferença acreditando que o seu *falo* foi castrado.

O menino então é tomado por uma angústia ao sentir que tem a perda de seu *falo* como uma ameaça constante, diferente da menina que não passa pelo sentimento de angústia, e sim, de inveja “[...] se os principais sentimentos do Édipo masculino são o desejo e a angústia, os do Édipo feminino são sobretudo o desejo, o sofrimento e a inveja.” (NASIO, 2007, p. 88-89). O medo que angustia a mulher não está condicionado, neste caso, a não encontrar um amor, seu *falo*, e sim em perder o amor conquistado, o *falo* como representação do próprio amor, “[...] enquanto o menino vive a *angústia* de ter a perder, a menina vive a *dor* de ter perdido; enquanto o menino teme uma *castração*, a menina se ressentida de uma *privação*.” (2007, p. 51).

Privada dos prazeres como “Izabel, a princesa” (LEITE, 2002, p. 71), que tem fome de mundo, tão intensa e insaciável como o desejo, “[...] não há o que mate a fome da princesa.” (2002, p. 71). A dor da mulher desprovida de seu *falo* é a de ter sido enganada, injustiçada e humilhada em sua imagem. A dor de Izabel é a de ter sido a “[...] princesinha do papai.” (LEITE, 2002, p. 71), cercada de tudo o que seu genitor, pai, rei soberano e fálico podia lhe dar, ela foi privada dos prazeres da vida, “[...] só dei conta da minha insignificância muito depois. Um dia depois do outro.” (2002, p. 71). A princesa passou a ter inveja da vida dos escravos:

Eles se regalam com miúdo de porco, couve, mandioca; se afogam no ensopado que ferve no caldeirão; são felizes os escravos que sabem o chão que pisam, a mandioca que torram, o chicote que lhes açoita a pele; são felizes os negros, que amaldiçoam a cruz que lhes pesa às costas e cospem na cara do senhor. Eu os invejo por isso (LEITE, 2002, p. 71).

Izabel representa a mulher desprovida dos prazeres e dores da vida por conta de um meio patriarcal atrelado à figura do pai enquanto rei detentor do poder. A privação é tanta que ela chega a desejar os prazeres e as dores como o chicote, objeto de castigo, da violência, uma relação um tanto masoquista de prazer com a figura do chicote. O amaldiçoar da cruz, levando em conta a referência da época associada ao nome da

Princesa Isabel, no Brasil, nos dá uma ideia de repúdio aos costumes e modos de repressão da igreja no período, a desobediência comportamental e cultural, presentes também no ato de cuspir na cara do senhor, o dono dos subalternos. O ato de cuspir em seus opressores representa a negação das normas patriarcais impostas. Izabel é vetada de seus prazeres por duas figuras masculinas, a do pai e a do marido.

Ainda com relação à entrada da menina no complexo de Édipo, é importante destacar que ela antes vivia uma fase pré-edipiana. Nessa fase a menina estabelece uma posição em que a mãe é a sua fonte fálica de prazer no momento do aleitamento, ela desempenha o papel narcísico e de potência ao alimentar a filha, o seio ganha a representação do *falo*. Depois do momento em que a menina experimenta a mãe e se aparta do aleitamento, entra em si no complexo de Édipo, ou seja, passa a desejar o terceiro elemento da relação, o pai.

Ao sexualizar o pai e rejeitar a mãe, a menina só sairá do Édipo ao desejar outro homem que representa essa figura paterna, agora com desejos sexuais de uma mulher madura, “[...] uma vez identificada com o pai, a filha pode não suportar mais seu verdadeiro pai, seu pai de carne e osso. Frequentemente, se aborrece com ele e o critica por seus defeitos e fraquezas, ou, simplesmente, por ser o que é.” (NASIO, 2007, p. 60). Um jogo de espelhos onde o confronto pode ser inevitável, pois, “uma vez que a menina não pode ser o objeto sexual do pai, quer ser então como ele” (2007, p. 56).

Estando submetida às duas autoridades dominantes na figura do pai e a do marido, Izabel não consegue se desprender da vida insatisfeita que leva. O casamento com o tão sonhado príncipe nas histórias não segue tão feliz na realidade das obrigações matrimoniais como ter filhos, inúmeros e perfeitos. Apesar de estar cercada por quase tudo o que precisa, a sua vida foi completamente moldada nos padrões patriarcais, “a natureza patriarcal do simbólico se apoia nas funções imbricadas ao pai simbólico, [...] e do notório falo.” (BRENNAN, 1997, p. 12).

A educação que conduziria Izabel como exemplo de mulher em uma sociedade é formada pela mentalidade patriarcal. Como mulher e princesa, será afastada de todos os lugares e cargos de liderança, não será a herdeira ou assumirá outra posição, a não ser a maternidade, com a função de reproduzir um novo *falo* para o reino patriarcal, o que explica seu tédio e melancolia com a vida que leva, a privação vai além dos cuidados:

A doença nunca chega ao reino da queridinha do papai. Nem a doença, nem a morte, nem a miséria, nem a pobreza, nem as feridas, nem as vergonhas, nem

os assassinatos, nem os desejos pecaminosos, nem o vício, nem o sexo, nem esse trânsito engarrafado que me faz lembrar que o sexo da princesa é pura dor com o marido em cima. A princesa nunca teve prazer no sexo. Aliás, a princesa nunca teve prazer algum (LEITE, 2002, p. 73).

Nesse conto, Ivana estabelece uma relação com a mulher de seu tempo ao inserir o “trânsito engarrafado”, na história, marca das grandes cidades de hoje, diferentemente dos tempos de reinado, em paralelo com a atemporal proibição, ou anulação do prazer feminino pela figura masculina, ao final do texto, o que levanta a reflexão sobre o que mudou no papel da mulher na sociedade contemporânea, onde certos comportamentos condicionantes e patriarcais se perpetuam quase da mesma forma como em épocas passadas? Princesas de ontem e hoje são apresentadas em um jogo de espelhos sobre o meio patriarcal em que elas estão inseridas e sem direito ao “felizes para sempre” das histórias de reinados.

Nas muitas histórias de princesas, o que está em jogo é a perpetuação da figura do rei, pai, enquanto poder soberano. A mulher desempenha o papel e a obrigação de assegurar a perpetuação, não só da família tradicional e seus princípios, mas, e principalmente, a de fornecer um filho homem, um *falo* que assegurará o modelo patriarcal à posteridade. O falocentrismo compreende uma visão, ou forma de pensamento, baseada na ideia da superioridade masculina, que defende a lógica do patriarcado. O *falo*, nessa percepção, é a representação da virilidade abstrata que vai reforçar o imaginário da diferença sexual priorizando os homens.

Nas sociedades ao longo do tempo e na teoria psicanalítica, a figura do pai é uma importante representação para que se compreenda como se movimentam as estruturas patriarcais. O patriarcado, termo pontuado e defendido como atual pela socióloga Heleieth Saffioti (2015), é um conceito móvel que transita entre épocas por meio da relação de poder do homem enquanto provedor, dono, senhor e soberano. E não está limitado à família, pois, atravessa outras instituições sociais, transpassando a sociedade como um todo:

Em geral, pensa-se ter havido primazia masculina no passado remoto, o que significa, e isto é verbalizado oralmente e por escrito, que as desigualdades atuais entre homens e mulheres são resquícios de um *patriarcado* não mais existente ou em seus últimos estertores. De fato, como os demais fenômenos sociais, também o patriarcado está em permanente transformação. Se, na Roma antiga, o patriarca detinha poder de vida e morte sobre sua esposa e seus filhos, hoje tal poder não mais existe, no plano *de jure*. Entretanto, homens continuam matando suas parceiras [...] (SAFFIOTI, 2015, p. 48).

A imagem do antigo patriarca é refletida no homem contemporâneo como aquele que não abre mão do seu poder de dominação e persuasão sobre a figura da mulher, seja ele pai, irmão, filho, etc: “As relações hierárquicas entre os homens, assim como a solidariedade entre eles existente, capacitam a categoria construída por homens a estabelecer e a manter o controle sobre as mulheres.” (SAFFIOTI, 2015, p. 111). Saffioti (2015), defende o uso do termo “patriarcado” por se tratar de uma relação civil, e não apenas privada, que dá direitos sexuais e de posse dos homens sobre as mulheres em geral, configurando um tipo de hierarquia que invade os espaços sociais. De base material, o patriarcado corporifica-se em uma estrutura de poder baseada na ideologia e na violência de um modo geral:

Quer se trate de Pedro, João ou Zé Ninguém, a máquina funciona até mesmo acionada por mulheres. Aliás, imbuídas da ideologia que dá cobertura ao patriarcado, mulheres desempenham, com maior ou menor frequência e com mais ou menos rudeza, as funções do patriarca, disciplinando filhos e outras crianças ou adolescentes, segundo a lei do pai. Ainda que não sejam cúmplices deste regime, colaboram para alimentá-lo (SAFFIOTI, 2015, p. 108).

A máquina patriarcal que submete a mulher aos domínios da figura masculina enquanto pai, obediência e posse. A mulher que tem o seu corpo-território tomado como posse pelo marido é tema do conto curto, “Amarilis”, em FDM. A mulher-propriedade, Amarilis, estabelece uma relação com os casamentos arranjados, onde se paga um dote em troca de uma filha pedida em casamento. Esse dote podia ser dinheiro, presentes e a transferência de propriedades entre famílias. A compra casada mulher/terras, concedia a tomada de posse pelo marido tanto das terras demarcadas como do corpo-território de sua esposa. Apesar do ganho de terras não ser mais tão comum entre os casamentos, o estigma social da posse do homem pela mulher como propriedade privada ainda se sustenta de forma intensiva e de falsa legitimidade:

Quando Saul me comprou, achou que fez um ótimo investimento. Preço módico, negócio de ocasião. Pra garantir a posse, cercou-me com muro alto. Como se não bastasse, passou arame farpado. Era pouco: eletrificou os fios. Só então dormiu sossegado. Hoje, quando me vê invadida, brada aos céus, furioso: — Maldita reforma agrária. Repartir o que é meu com quem não é de direito. A depender dele e eu seria um lodo de água salobra cheia de escorpiões e pregos enferrujados. Improdutiva para sempre (LEITE, 2002, p. 43).

Ivana traz à tona duas perspectivas que são focos de um mesmo olhar dominador, a terra e a mulher. O duplo ligado à posse, ao domínio e à disputa entre homens. O

pensamento heterocentrado e patriarcal possui em seu histórico de dominação o acúmulo de terras e amantes para impor o seu poder, símbolo de virilidade e admiração diante dos demais homens. Dentro do casamento, os muros e cercas são representados pelo silenciamento da voz feminina por meio das proibições e controle de vestimentas, saídas individuais, serviços domésticos, maternidade, e uma das maiores ameaças para o território machista, outro homem, chegando a ser proibido até mesmo o contato da mulher com membros homens de sua própria família.

A reforma agrária, enquanto conjunto de medidas que tem por objetivo promover a divisão de terras de forma igualitária, modifica a estrutura de posse e uso de um único proprietário, atendendo os princípios de justiça social e produtividade coletiva, o que parece favorecer, no caso de Amarilis, a possibilidade para sociabilizar com demais pessoas que antes eram proibidas.

De algum modo, Amarilis recupera a sua sociabilidade para desespero do marido. Ela diz ter sido “invadida”. As invasões de terras, geralmente, ocorrem de forma clandestina ou violenta por pessoas de recursos inferiores ao proprietário legal, de menor poder, com a finalidade de produzir naquele espaço “abandonado”. Ao que tudo indica, Amarilis, a flor-da-imperatriz, hoje parece gozar e usufruir mais de seu corpo-território fora das imposições patriarcais do marido.

Para repensar as estruturas conservadoras do patriarcado e o falocentrismo, a psicanalista e filósofa feminista Teresa Brennan, em seu livro *Para além do falo* (1997), levanta críticas à teoria do *falo* do ponto de vista feminino, questionando e refletindo as relações sociais e políticas que envolvem o meio e o prestígio masculino patriarcal que influenciou o pensamento freudiano revisitado e ampliado por Jaques Lacan em suas obras. A supervalorização do homem na história é um dos fatores discutidos como problemáticos por Teresa Brennan:

A chave do problema patriarcal seria, na verdade, o fato de que os homens são socialmente valorizados. É, no mínimo, uma questão em aberto, quer seja o simbólico inerentemente patriarcal porque a mulher responde pelo cuidado primário dos filhos, quer em razão da intervenção coincidente de um pai socialmente privilegiado e da linguagem. Mas o simbólico patriarcal tem outra âncora, em forma de falo; ou, mais precisamente, numa ligação entre a diferença sexual e a dominância fálica. É este vínculo que parece o mais duro de romper (BRENNAN, 1997, p. 13).

Romper com a imagem construída e valorizada dos homens em geral é o que Adriana quer usando o namorado como modelo. Castrar o *falo*, arrancar aquilo que há de

mais valioso para um homem é o que pretende Adriana ao torturar o namorado. O medo do menininho agora se materializa na sua frente na fase adulta, a dor de ser castrado simbolicamente se faz real por uma mulher neurótica, como ele, e com sede de vingança, sede de poder, sede de *falo*? Invejosa por ter sido desprovida da potência de um *falo* e pelo que o seu “[...] pau resplandecente.” (YOUNG, 2009, p. 08) representa e quer ter para si?

- Você está ameaçando cortar o meu pau fora, é isso?
- Simbolicamente. Veja bem, ereções são reflexos. Um pau fica ou não duro por reflexo.
- (...) Lembra do Pavlov? Aquele dos reflexos pavlovianos? Pois é, então. É assim que eu vou cortar o teu pau fora: manipulando esse teu reflexo. Como o Pavlov fez com os cachorros dele.” (YOUNG, 2009, p. 13)

Adriana refere-se ao fisiologista russo Ivan Pavlov, reconhecido principalmente pela sua pesquisa no condicionamento clássico. O cientista analisou o comportamento humano com base nos reflexos como resposta automática aos estímulos inseridos no ambiente. A experiência referida de Pavlov consistiu em associar um estímulo não condicionado, a comida, associado à apresentação de um estímulo neutro, uma campainha, para cachorros como modo de observar como eles reagiriam. Em um determinado tempo, e algumas repetições depois, percebeu que os cachorros salivavam já ao ouvir o som da campainha, pois, esta, estava condicionada pelos animais associando que a comida seria servida logo após o som. Mesmo não recebendo a recompensa, o alimento, os bichos salivavam a sua espera. Com Adriana, a experiência funcionará da seguinte forma:

Eu vou linkar a sensação de ficar de pau duro algo muito terrível. Algo insuportavelmente nojento. Algo que o seu cérebro não será capaz de esquecer. Jamais. [...] Melhor dizendo: toda vez que você começar a ficar de pau duro, vai automaticamente ficar de pau mole. Porque seu reflexo estará condicionado. Por mim. E você não poderá fazer nada a respeito. Nem cinquenta anos de análise resolveriam. Já que eu chegarei a níveis máximos de baixa e covardia. É uma vingança, lembra? Vale tudo (YOUNG, 2009, p. 14-15).

Sobre a construção e percepção da imagem feminina como sendo invejosa e vingativa, Freud, em sua “Nova sequência de conferências de introdução à psicanálise”, apresenta ensaios que ampliam suas teorias sobre a sexualidade feminina discutida até 1925, no ensaio sobre “A feminilidade” (1933/2019, p.313), o teórico desenvolve aquilo que observou sobre a mulher. As análises e deduções freudianas submetem a sexualidade

feminina ao primado do *falo*. Para os dois sexos só há um órgão genital preponderante, o pênis, que desempenha papel de base da sexualidade, apesar de afirmar que “[...] aquilo que constitui a masculinidade ou a feminilidade é uma característica desconhecida, que a anatomia não consegue apreender.” (FREUD, 2019, p. 316). Freud discute ainda a relação narcísica que a mulher apresenta influenciada pelo meio social e sua própria sexualidade:

Nem sempre é fácil distinguir o que deve ser atribuído à função sexual e o que deve ser atribuído à educação social. Atribuímos, portanto, à feminilidade, um grau maior de narcisismo, o qual também influencia sua escolha de objeto, de maneira que ser amada, para a mulher, é uma necessidade mais forte do que amar. O efeito da inveja do pênis também participa da vaidade física da mulher, tendo em vista que esse efeito vai ter de valorizar ainda mais os encantos dessa vaidade como compensação pela inferioridade sexual originária (FREUD, 2019, p. 338).

No entanto, se *falo* é o nome que damos a uma fantasia e interpretação subjetiva do pênis, “[...] à maneira que cada um e cada uma têm de perceber o apêndice peniano.” (NASIO, 2007, p. 78), sendo esse objeto carregado de força e afetividade indispensável que “designa não apenas o pênis quando fantasiado, isto é, quando vivido como símbolo da força, como também toda pessoa, todo objeto ou ideal a quem sou visceralmente ligado, de que sou dependente e que sinto como a fonte de minha potência.” (2007, p. 78), a mulher não seria então já possuidora do *falo* enquanto representação psíquica?

Freud, em seus estudos sobre a feminilidade e a relação de prazer nos genitais, ainda destaca que, “[...] no menino, essa fase é marcada pelo fato de que ele consegue obter sensações prazerosas de seu pequeno pênis, cujo estado de excitação ele conjuga com as suas representações de relação sexual. O mesmo faz a menina com seu clitóris ainda menor.” (FREUD, 2019, p. 320). Se há excitação tanto peniana quanto clitoriana, porque o *falo* não poderia ter também como referente físico o próprio clitóris da menina?

Partindo da premissa de que qualquer outro símbolo pode ser representado como *falo*, a mulher também não estaria associada a ele? Por que o grande símbolo consolidado como representante fálico é o pênis, o homem e o poder do homem? Se nenhum indivíduo, seja ele de que sexo for, pode exatamente possuir o *falo*, se ele representa exatamente a falta presente e marcante em todos que buscam por ele, como dizer que o homem tem ou possui o *falo*, ou se aproxima do mesmo, e porque associá-lo justamente ao pênis? A partir dessa discussão sobre o prazer e a representação do clitóris para a mulher, a escritora Fernanda Young, abre a seguinte crítica:

O clitóris faz parte da vagina tanto quanto a glândula, que é a parte de maior sensibilidade do órgão sexual masculino, faz parte do pau. Então é a mesma coisa. Não é possível excluir nem um nem outro. Outra coisa também que ninguém fala é que a mulher também fica rijá, assim como o homem. Ela endurece, cresce, fica ereta, tanto quanto o pau do homem. Só que é interno, não está facilmente visível. E daí podemos concluir: não somos castradas (YOUNG, 2018, p. 64).

Fernanda nega Freud e apresenta argumentos comparativos que justificam o seu pensamento de acordo com as estruturas físicas do clitóris. A associação está dependente e atrelada à concepção visual do pênis, mesmo que, em teoria, pênis e *falo* não corresponda à mesma definição, apesar de convergirem para o mesmo sentido. Ou seja, o pênis, pelo fato de ser visível e poder representar a falta física em comparação ao corpo feminino, deveria ocupar “[...] o lugar do falo potencialmente neutro. Em outras palavras, num plano *não-visual*, o falo não deveria ser senão um sinalizador neutro: um significante que nada represente, ou nada mais represente do que aquela falta que nos impele a falar, e, ao falar, nós nos diferenciamos.” (BRENNAN, 1997, p. 13).

Entre o que é visível e o que não o é, a evidente aparência sustenta um prestígio dentro de uma sociedade marcada pela cultura do masculino, como Fernanda complementa em sua crítica: “Nós, talvez, tenhamos sido castradas na repressão do olhar do outro, no olhar da cultura, porque nosso órgão não é visto. Mas, na verdade, nós ficamos duras e ejaculamos, só que em outra proporção.” (YOUNG, 2018, p. 64).

Sobre a dificuldade de se repensar a teoria do *falo* em nossos tempos, Teresa Brennan atribui que “[...] resíduos dos contextos iniciais sobrevivem em clichês e frases feitas, que tornam ainda mais difícil repensar as questões.” (BRENNAN, 1997, p. 09). Ainda há muita resistência sobre o papel da mulher nos estudos psicanalíticos principalmente quando elas se empenham a contestar teorias consolidadas na mentalidade social através dos estereótipos, frases feitas, e crenças que contribuem para o pensamento estancado e estagnado, “[...] meu argumento é o de que estes estereótipos reconciliam identificações conflitivas com o feminismo, a psicanálise e o mundo acadêmico.” (1997, p. 10).

O pensamento freudiano não foi o único a circular e ser debatido naquela época. O psicanalista Wilhelm Reich foi uma das personalidades mais radicais no que se refere aos estudos sobre a sexualidade humana. Reich, que até então contribuía com o pensamento de Freud, rompe e faz críticas ao pensamento freudiano ao dar foco para experiências

psicológicas coletivas e não individuais. Reich desenvolveu sua teoria a partir da psicologia corporal, onde as neuroses humanas se organizam devido a repressão sexual.

Reich (1988) explica que a repressão sexual é somatizada ao nosso corpo, assim como todo tipo de medo, sofrimento, dor, raiva, o que acaba por gerar uma espécie de “armadura”, enrijecimento. Seria uma forma de defesa que a mente representa na matéria, gerando uma tensão, "endurecendo" quem somos, com a finalidade de criar uma armadura contra o medo da sexualidade. O resultado é que essa “armadura” acaba por bloquear o livre fluxo da energia sexual humana. Reich afirma ainda que a saúde emocional e psíquica depende da potência orgástica de cada indivíduo. Para chegar ao orgasmo é preciso entrar em um estado de profundo relaxamento, distensionar. Assim, a sua potência orgástica é diretamente proporcional à sua capacidade de entrega para o orgasmo. Se o indivíduo possui uma relação marcadamente repressora com a sexualidade, sua relação com o orgasmo é de defesa, desconfiança e repulsa, o que naturalmente impede o livre acesso ao prazer.

De acordo com Reich (1988), a inibição moral é uma das grandes causas dos entraves sexuais. Diferente da visão castrada e ameaçadora de Freud, Reich acreditava que as necessidades genitais naturais, longe das inibições e temores, despertavam o indivíduo para uma nova vida e o encaminhavam para uma satisfação orgástica completa. O indivíduo, ao se libertar da inibição moral e cultural, poderia encontrar a satisfação sexual:

A antítese absoluta entre sexualidade e cultura domina toda a moral, filosofia, cultura, ciência, psicologia, psicoterapia, como um dogma inatacável. A posição mais significativa aqui é assumida, inquestionavelmente, pela Psicanálise de Freud que, apesar de suas descobertas clínico-naturalistas originais, ainda se atém à antítese absoluta já citada. É indispensável descrever sucintamente as contradições das quais padecia a teoria cultural psicanalítica e que fez que seu trabalho científico degenerasse em trabalho metafísico (REICH, 1988, p. 41-42).

Reich (1988) critica duramente o pensamento freudiano por estar vinculado ao princípio moral da época e aponta possíveis contradições e fatos que a investigação analítica deixou de considerar, como o inconsciente ser determinado pela cultura, a rejeição sobre os impulsos infantis, a eliminação de qualquer repressão sexual na prevenção de neuroses e da capacidade de realização social “[...] que foi introduzida pelos psicanalistas como terapia e igualmente como um fator sociologicamente importante,

encontra-se em marcante contradição com os elementos culturais que se baseiam justamente nessa repressão.” (REICH, 1988, p. 51).

Reich, apesar dos seus tratamentos serem considerados subversivos, controversos e amorais para o padrão da época, rompeu alguns tabus psicanalíticos ao desenvolver métodos de psicoterapia voltados para o corpo. Afirmou ter descoberto o “orgônio”, uma espécie de energia primordial para a libertação através do prazer sexual. Seus experimentos para a estimulação e obtenção do orgônio ficaram conhecidos como “caixas sexuais” e prometiam a cura de inúmeras doenças.

Nos anos de 1950, Reich foi acusado de fraude e de subverter os valores morais, foi preso e teve quase todo o seu material de pesquisa queimado por ordem judicial. Muitos pontos de sua obra são revisitados e vistos como atuais, principalmente no que diz respeito a opressão sexual, machista e sexista em nome da moral e dos bons costumes:

Acusam a economia sexual de querer destruir a família. Falam do "caos sexual" que a vida com amor livre acarretaria, e as massas dão ouvidos às palavras dessas pessoas e confiam nelas porque usam casaca e óculos de aro dourado, podendo assim falar como líderes. A pessoa deve saber sobre o que está falando. A escravização *econômica* das mulheres e crianças deve ser eliminada. A escravização *autoritária* da mesma forma. Somente quando isso se tornar realidade, o marido amará a mulher, os filhos os pais e os pais os filhos. Não terão mais motivo para se *odiarem* mutuamente. O que queremos destruir, portanto, é o ódio gerado pela família e pela violentação "apaixonada". Se o amor familiar é o grande bem humano, ele tem que afirmar-se. [...] A moral forçada do dever conjugal e da autoridade familiar é uma moral de covardes tementes da vida e de impotentes incapazes de conseguir pela força natural do amor aquilo que pretendem conseguir por intermédio da polícia e do direito conjugal (REICH, 1998, p. 60-61).

O psicanalista foi transgressor ao buscar certa uma equivalência de gêneros, ao querer tornar livres os indivíduos através da sexualidade. Pensou a figura da mulher livre das amarras patriarcais e sexistas. Para Reich (1988), as normas morais são impostas socialmente por aqueles que são incapazes de tolerar a sexualidade natural, chama-os de invejosos porque certamente gostariam de viver dessa forma e não conseguem. Deixa claro que não é contra a vida em família, mas pontua que os indivíduos não podem ser obrigados a viver da mesma forma e tem todo o direito de se relacionarem como bem entendem. Afirmar que, para uma “nova vida”, é necessário conhecer as contradições da anterior, libertar-se de estereótipos e conceituações antiquadas.

Sobre o desprendimento desses resíduos, perpetuação de estereótipos na psicanálise e conflitos morais, Paul B. Preciado (2019), se pronunciou na Escola da Causa Freudiana, em sua 49ª jornada, com o tema “Mulheres na psicanálise”. A fala precisa e afiada de

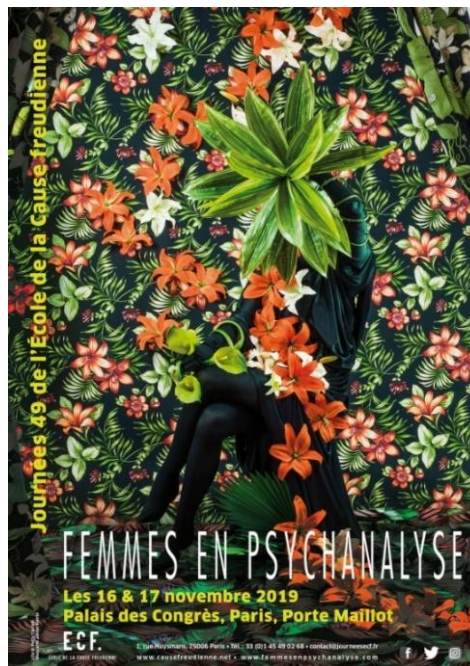
Preciado chama a atenção para as questões de gênero e representatividade já nos cumprimentos iniciais, ao se referir a senhoras, senhores e a quem não se reconhece dentro dessa estrutura binária de masculino e feminino, provoca afirmando que seria difícil alguém fora desses padrões ser aceito no meio psicanalítico. Preciado apresenta o enredo de *Um relatório para uma Academia* (1917), de Franz Kafka, contando a história do macaco Pedro Vermelho, de como ele foi capturado até se tornar um homem e estar presente em uma Academia para contar a sua experiência com a evolução humana. Uma crítica ao humanismo europeu, onde o homem vive preso a uma jaula abstrata.

Partindo desta comparação, Preciado equipara-se a figura de um “macaco humano de uma nova era.” (PRECIADO, 2019), do lugar de sua transsexualidade, para falar da problemática das conceituações psicanalíticas que ainda permanecem diagnosticando corpos, com o apoio do discurso médico e jurídico, como sujeitos de metamorfose impossível, neuróticos, psicóticos e com “uma incapacidade de resolver corretamente o complexo de Édipo ou havendo sucumbido à inveja do pênis.” (PRECIADO, 2019). E, assim como Pedro Vermelho, Preciado aprendeu a linguagem do patriarcado colonial para poder estar ali e ser ouvido, posto que o direito de falar, ou produzir um discurso sobre si próprio, foi silenciado por décadas pelo discurso médico, jurídico, psicanalítico e psiquiátrico. Sobre a organização do evento “Mulheres na psicanálise”, declarou:

Vocês organizam um encontro para falar das “mulheres na psicanálise” em 2019 como se nós ainda estivéssemos em 1917, e como se esse tipo particular de animal – que vocês chamam, de forma condescendente e naturalizada, de “mulher” – ainda não tivesse um reconhecimento pleno enquanto sujeito político; como se ela fosse um anexo ou uma notinha de rodapé, *uma criatura estranha e exótica entre as flores*⁵, sobre a qual é preciso refletir, de quando em quando, num colóquio em mesa-redonda (PRECIADO, 2019).

Figura 5 – Divulgação “Mulheres na psicanálise”.

⁵ Grifo nosso. Preciado faz referência ao cartaz de divulgação do evento.



Fonte: Boletim Online (2020).

Preciado defende que o grande entrave dos estudos psicanalíticos está na problemática de um poder discursivo e político comandado por “homens brancos heterossexuais e burgueses na psicanálise.” (PRECIADO, 2019). Um modelo que gira em torno de um discurso heterocentrado, patriarcal e de dominação intelectual. A saída dessa “jaula” tradicional é a compreensão de uma epistemologia política do corpo, que não é nem uma natureza e nem uma ordem simbólica, muito menos de ordem binária e hierárquica, pois o corpo é histórico e mutável. Essa estrutura de pensamento patriarcal apresenta-se em crise desde os anos 1940, com os avanços dos movimentos dissidentes, transfeministas, queer e dados científicos que impossibilitam a definição binária de gênero, associados a denúncia da violência heteropatriarcal, novas práticas de relacionamentos, desejos e sexualidades.

Para o patriarcado heterocolonial anterior ao século XIX, as mulheres simplesmente não existiam como sujeitos políticos, nem anatomicamente, pois a soberania heteropatriarcal estava completamente direcionada ao corpo e à sexualidade masculina. A psicanálise é considerada por Preciado como “[...] a ciência do inconsciente patriarcal e colonial.” (PRECIADO, 2019), uma vez que surge em meio ao momento em que se enfatizam as noções de diferenças sexuais, entre o homem e a mulher, de forma meramente anatômica e reprodutiva:

Todo o edifício freudiano é pensado a partir da posição da masculinidade patriarcal do corpo masculino heterossexual, compreendido como um corpo com pênis erétil, penetrante e ejaculatório. É por isso que as “mulheres na psicanálise” – esses animais estranhos entre as flores, com útero reprodutor e clitóris – continuam sendo sempre um problema. É por isso que vocês precisam, em pleno 2019, de uma jornada para falar das “mulheres na psicanálise” (PRECIADO, 2019).

Preciado enfatiza a necessidade de se ampliar radicalmente o horizonte democrático na psicanálise, para que assim se possa reconhecer como sujeitos políticos todos os corpos humanos vivos. Aponta que o processo de mudança da violenta epistemologia da diferença sexual, dará visibilidade e reconhecimento como sujeitos políticos a um conjunto de corpos marcados como subalternos. Alerta que retornar sempre aos conjuntos de textos de Freud e Lacan, como valores universais, sem situá-los historicamente no seu momento patriarcal e falocêntrico, é extremamente problemático.

O próprio Freud, que passou parte de sua vida atualizando e reescrevendo seus escritos, afirma que seu estudo a respeito do feminino “[...] certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre soa amigável.” (FREUD, 2019, p. 341), e espera, com a evolução dos estudos e pesquisas científicas, que novas informações sejam “mais profundas mais bem articuladas.” (2019, p. 341), então insistir em conceitos e teorias datadas e consolidadas, através de posições estereotipadas por posições sexistas machistas, seria negar a própria essência dos estudos freudianos.

O psicanalista Jorge Forbes (2021), introdutor dos estudos lacanianos no Brasil, afirma que a psicanálise freudiana atualmente não é a mesma da época de Freud, pois, os princípios se mantêm, porém, a clínica progrediu. Hoje, mais que deduzir sentido, se faz necessário implicar sentido. Antes as pessoas procuravam o analista para tratar e resolver de assuntos do passado, hoje, as pessoas não sabem o que fazer diante da multiplicidade de escolhas relacionadas ao futuro. Sobre o complexo de Édipo, Forbes argumenta que a análise vai além do Édipo, fora da orientação vertical das identidades relacionadas ao pai-orientado:

Na sociedade globalizada, a estruturação dos laços sociais não se dá da mesma forma que anteriormente. Surgem novas soluções e novos problemas. Esses novos sintomas não respondem ao tratamento pela decifração, típico da psicanálise do mundo moderno, consagrado no alerta da esfinge: “Decifra-me ou te devoro”, da época em que o analista emprestava sentido – “A interpretação precisa ser presta para prestar ao emprestimo” (Lacan – em Televisão). Passamos à época em que o analista empresta consciência. A psicanálise de hoje ultrapassa o interesse da clínica exclusiva do consultório. Ela também se preocupa com as variadas manifestações do laço social: na

política, na família, nas empresas, na escola, na sociedade em geral. A clínica é uma ética e não uma moral (FORBES, 2021).

Espera-se que a clínica avance na contramão da moral sexista que insiste em afirmar o passado. Enquanto tratarmos as mulheres como objeto de análise de uma existência misteriosa que precisa de respostas, não aceitamos que o corpo seja histórico e mutável, longe de ser uma ferramenta de reprodução masculina. Infelizmente, ignoraremos a espera evolutiva de Freud. A história dos corpos é uma história de silenciamento: os homens silenciaram seus corpos em nome da masculinidade e silenciaram a mulher em nome de sua vontade e obediência. A construção fez-se privilegiando o olhar do homem, usando-o como exemplo de estruturas físicas, sociais e culturais.

Digamos que Freud tenha sido mulher e que o ponto de partida de referência para o conceito de *falo* fosse construído a partir da ausência do pênis como padrão e de sua presença o excesso, a maioria das estruturas e conceitos do *falo* entrariam em colapso. Mas o que vale a pena discutir aqui não é uma inversão da polaridade binária masculino/feminino, mas a desmistificação do conceito de mulher através do olhar masculino; e mais, a desmistificação da própria ideia masculina do que é ser homem.

Ao associar as obras de Fernanda e Ivana ao pensamento freudiano podemos evidenciar, por meio da fala de suas personagens, que a multiplicidade feminina não cabe em conceitos limitantes e patriarcais, seus desejos estão direcionados para uma nova perspectiva de vida. Suas representações descrevem a multiplicidade feminina como são e mostram que comportamentos e atitudes antes pensados como “inveja do pênis” ou o desejo em “possuir o falo”, são apenas parte de corpos falantes que se recusam calar e hoje podem ser ouvidos, interpretados e descritos pela própria mulher.

4 REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

[...] foi me dando uma coisa de novidade, de começar de novo, uma coragem, que eu fui ao quarto e peguei minha bolsa. O liquidificador ficou ligado. Depois disso arranjei tanta coisa pra fazer, pra me divertir, que nem tive tempo pra solidão. João Teodoro estava certo, mulher é tudo igual. Um dia vira tudo Marieta. (LEITE, 2002, p. 82).

4.1 Corpos falantes

Quando foi falar com os médicos, eles disseram que problema grave eu não tinha. Na verdade, eles nem sabiam mais por que eu estava lá. (LEITE, 2002, p. 28).

Gritos, dores físicas, desejos, espasmos, paralisias, choro, afonia, ter ou não orgasmo, maternidade, loucura, depressão, drama, a falta de controle de emoções, atos e outros diversos sinais e sintomas, convergiam para um mesmo diagnóstico: histeria. A histeria, palavra oriunda do grego *hysteros* (útero), foi associada à sexualidade feminina desde a antiguidade, sendo usada para classificar mulheres com transtornos nervosos, distúrbios e disfunções relacionadas à função materna e sexual, além de traumas e choques emocionais. Na Idade Média, a histeria chegou a ser associada à possessão demoníaca.

A história da mulher tem um papel marcante no surgimento da psicanálise. Muitas mulheres passaram a ser ouvidas nos consultórios de psiquiatria para que seus sintomas físicos fossem compreendidos e interpretados pelos psicanalistas. Segundo a psicanalista Elisabeth Roudinesco (2019), o corpo feminino estava “[...] fechado em frustrações e convulsões, e esse corpo se punha a falar.” (2019, p. 226).

Entretanto, a tradução desses corpos falantes era realizada por homens comprometidos com a cultura patriarcal da época, o que exigia da mulher um comportamento de acordo com as normas padrões de ideal feminino pensado por eles. Quem é essa mulher-norma-referência que tanto alimenta um ideal de perfeição e atormenta as demais mulheres? Provavelmente ela nem existe, ou não passa de uma imagem autoritária e repressiva construída pela cultura predominantemente masculina. Muitas mulheres tiveram seus corpos e falas ouvidos para logo depois serem silenciados

pelos padrões de masculinidade da época. Na atualidade, a palavra “histérica” ainda é utilizada como sinônimo de mulher de índole duvidosa, louca, desequilibrada ou fora de um comportamento social “aceitável”, como o namorado de Adriana refere-se a ela ao descobrir o plano de vingança:

[...] Está entendendo?

- Estou entendendo que você ficou maluca.

- Está entendendo tudo errado, então, presta atenção. Se eu fosse uma maluca, já teria enfiado uma faca no teu peito. Não. Estou aqui, calma, explicando para você como será o seu fim (YOUNG, 2009, p. 14).

Ao acusá-la de “maluca”, o namorado ainda reforça comportamentos e valores machistas de uma cultura sexista que insiste em colocar a mulher em um papel inferior e silenciá-la. Para Foucault (2012), a produção de discursos nas sociedades também interfere e limita a produção de discursos através da interdição da palavra, segregação da loucura e vontade de verdade. A distribuição dos discursos na sociedade é marcada por questões políticas, oposições e lutas sociais. Anular o discurso da mulher é também anular seu corpo-discurso, como Freud tentou traduzir através dos sintomas físicos somáticos da histeria. Ao acusar Adriana de “maluca”, o namorado tenta invalidar a sua voz, desacreditá-la, como pontua Foucault:

[...] o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo (FOUCAULT, 2012, p. 10).

Na segunda metade do século XIX, o psiquiatra e neurologista Jean-Martin Charcot tratava a histeria como uma intensa agitação de instabilidade emocional em mulheres. Os sintomas em seus corpos eram tratados com possíveis intervenções por meio da hipnose. Quando aluno de Charcot, Freud percebeu que o distúrbio de histeria, além de não apresentar nenhum fator de perturbação neurológica orgânica, poderia apresentar sintomas inclusive em homens.

No entanto, possíveis fatores ocorridos na Europa do século XIX, como a industrialização e o surgimento dos primeiros movimentos feministas reivindicando direitos ao voto e ao trabalho, polarizaram os conflitos entre homens e mulheres, desestruturando o ambiente familiar, fazendo da histeria um problema quase

exclusivamente feminino. Em parceria com o médico e fisiologista Josef Breuer, Freud desenvolveu pesquisas relatando que esses estados de instabilidades emocionais estavam ligados a lembranças reprimidas em algum momento da vida desses pacientes.

O século XIX colocou a figura da mulher como problema e enigma. Instigado por esses “mistérios” femininos, Freud se debruçou sobre os estudos da histeria e ousou ouvir estas mulheres fazendo desta escuta um modo de percepção do sintoma físico como manifestação psíquica. Assim, ele deu início a uma técnica e a um método psicanalítico a partir da fala de suas pacientes histéricas. Talvez, um de seus maiores desafios tenha sido realizar e comprovar a eficácia de seu método, pois, “[...] o que é novo sempre desperta estranheza e resistência.” (FREUD, 2016, p. 179), como o próprio afirma em seu prefácio de *Análise fragmentária de uma histeria* (1905/2016), ou “o caso Dora” como ficou conhecido o referido texto.

Freud, por meio da escuta de suas pacientes, procurava traduzir seus sofrimentos por meio da fala buscando fatos, traumas, acontecimentos em geral que pudessem servir como motivo para o surgimento dos sintomas. Ele acreditava que “um aprofundamento nos problemas do sonho é condição prévia indispensável para o entendimento dos processos psíquicos da histeria e demais psiconeuroses.” (FREUD, 2016, p. 178). Em *Análise fragmentária de uma histeria* (1905/2016), ele interpreta um estudo do quadro clínico e a análise de dois sonhos relatados pela paciente denominada como Dora. Para o psicanalista, a técnica da interpretação dos sonhos teve dois grandes objetivos na investigação da histeria, primeiro mostrar como aplicou essa técnica para desvendar o oculto e reprimido na vida psíquica da paciente, e segundo:

[...] despertar o interesse para uma série de coisas que ainda são inteiramente desconhecidas para a ciência de hoje, porque podem ser descobertas somente com a aplicação desse método específico. Creio que ninguém, até agora, pode ter uma noção correta da complexidade dos processos psíquicos da histeria, da coexistência dos mais diferentes impulsos, da ligação entre os opostos, das repressões e deslocamentos etc (FREUD, 2016, p. 310).

Partindo deste pensamento, Freud acreditava que a sexualidade era a chave que abriria a porta dos problemas do inconsciente e que esta seria uma das soluções para se chegar ao problema da histeria. A sexualidade teria uma grande força de intervenção no comportamento feminino, gerando sintomas e manifestações patológicas decorrentes de uma “[...] *atividade sexual dos doentes.*” (FREUD, 2016, p. 310). A fundamentação da histeria e das demais psiconeuroses estaria associada ao fator orgânico atrelado à função

sexual, “uma teoria da vida sexual não poderá - é o que suponho – prescindir a hipótese de que existem determinadas substâncias sexuais de efeito excitante..” (2016, p. 309). Pode-se considerar a partir daí que os estudos da histeria se somam e problematizam tanto na relação sexo/gênero quanto corpo/mente.

Freud deu um importante passo ao se colocar em estado de escuta à voz das mulheres, sem seguir pelo perigoso caminho do diagnóstico psiquiátrico. Mas, de acordo com o método da tradução, o que ele interpretou a respeito delas é realmente o que falaram e sentiram? O quanto de confissão, desabafo, angústia e inquietação há nas falas dessas mulheres e o quanto de um discurso interpretativo atrelado a um pensamento predominantemente masculino de sua época sobre como deve ser e se comportar uma mulher aparece em seus textos?

Na investigação literária se busca evidenciar como a parceria entre literatura e psicanálise se dá como base para pesquisas, construções de valores e compreensão de realidades. Apesar da histeria se fazer presente atualmente nas análises psicanalíticas como um tipo de neurose, o conhecimento que ainda circula no senso comum está atrelado a uma mentalidade construída a partir de seus primeiros estudos no início do século XX.

Apesar das questões históricas ainda assombrarem as mulheres, o pensamento que se tinha sobre a histeria não é mais suficiente para a classificação de seus sintomas, tanto quanto suas representações comportamentais. Adriana, personagem de OP, é apresentada fragmentada ao decorrer do romance em *flashbacks*. Podemos encontrar um possível início cronológico de sua trajetória no capítulo “Há um ano e dois meses” (YOUNG, 2009, p. 73). Este capítulo refere-se a um ano e dois meses antes do dia em que se inicia o primeiro capítulo do livro, o único sem título e que se passa no presente. Adriana está em um hospital e luta para manter-se calma durante uma crise de ansiedade, sua vida parece ter sido construída por altos e baixos. A fragilidade da vida por conta de sua saúde comprometida “[...] com rinite, bronquite alérgica e asma, desde criança.” (2009, p. 73), e os acontecimentos que a enfraquecem. Ela é uma mulher prestes a completar quarenta anos que expira suas dores tendo que lidar com a perda de uma gravidez.

Adriana tenta respirar porque é tomada por um ataque de raiva ao ouvir uma música sertaneja que vem de dois trios elétricos na rua em frente ao centro médico. Ela odeia música sertaneja, trios elétricos e qualquer coisa que tire o foco de sua dor naquele momento. Desesperada entre a confusão interna de sua perda e a externa confusão a sua volta, pede para que a recepcionista chame os seguranças ou alguém que faça essa

barulheira toda parar, parte em direção à rua e confronta diretamente um policial e um sargento exigindo que eles tomem uma atitude para acabar com a manifestação dos Técnicos de Enfermagem: “eu quero que essa porcaria pare! Exijo que pare! Eu estou com o meu bebê morto na barriga, e vim me internar pra tirar ele lá de dentro! Então eu exijo que essa música de merda pare, agora! Eu preciso de paz!” (YOUNG, 2009, p. 78). O barulho, a confusão e o confronto direto com as autoridades são apenas estopins para extravasar dores internas. Parar a vida é o que Adriana pretende, porém, nem todo o silêncio possível é capaz de devolver sua paz.

Movida por uma impulsividade agressiva, Adriana sobrepunha a sua dor a toda situação em volta, “[...] aquela mulher de roupa de ginástica que transpirava dor e desespero.” (YOUNG, 2009, p. 79). Na volta ao hospital, enfatiza sua destruidora condição para a recepcionista do segundo andar quando tira o exame da bolsa mostrando o laudo médico do aborto retido. Ela repete e reforça a todo o momento o ocorrido na possibilidade de tentar acreditar no que aconteceu e ao mesmo tempo negar toda aquela situação, “[...] chegou a achar que, se negasse fortemente, poderia reverter aquilo” (2009, p. 82). Expressões como revolta, dor, desespero, e o fato de referir-se a filha como um cadáver, sentir-se como “[...] um cemitério, uma cova a ser escavada.” (2009, p. 84), reforçam o drama vivenciado por Adriana e sua visão trágica da vida.

Um choque que nunca havia sofrido; impossível descrever o tipo de dor que sentiu. Estava olhando o monitor, vendo a sua menina; dava para reconhecer a cabeça e os bracinhos. “nossa, como está grande!” Estranhou, porém, o silêncio estático do aparelho – devia escutar um batimento cardíaco.
- Adriana, morreu (YOUNG, 2009, p. 82).

Um pedido de socorro por uma calma que não chega e não vai chegar, Adriana quer sofrer e sentir este luto. Ela morreu junto com a filha naquele momento, foi a morte de um sonho e ela clama pelo silêncio do luto, um silêncio sepulcral que envolve sua alma. E enquanto ela tenta ainda processar a fatalidade, a realidade insiste em torturá-la com suas recepcionistas burocráticas, homens que falam alto demais, uma mulher que não para de andar e fazer mais barulho com o salto do sapato, uma impressora de demora demais para imprimir uma nota, manifestações por direitos que são menores e menos importantes que “[...] tirar o cadáver da filha de dentro dela.” (YOUNG, 2009, p.83). Um cadáver, é assim que ela própria também se vê, sente-se torturada e humilhada ao ser jogada de um mundo de sonhos para sua realidade brutal.

De acordo com a visão patriarcal e sexista, o destino para o qual a mulher se prepara seria o da maternidade. A mulher submissa, ressentida e invejosa por não possuir o tão desejado *falo*, manteria sua pulsão sexual com contribuição baixa sadicamente, o que ajudaria a manter um comportamento carinhoso e dócil, pronta para ser mãe e finalmente ter um filho, o que representaria, enfim, seu próprio *falo*. Freud argumenta que na fase da organização genital infantil só há “[...] um *masculino*, mas nenhum *feminino*.” (FREUD, 2019, p. 242).

Partindo da ideia de que existe o genital masculino e o castrado, ou seja, o não-masculino, a mulher não se faz presente diretamente nesta distinção. Somente na puberdade é que a polaridade masculina e feminina passa a existir e se relacionar, “[...] o masculino reúne o sujeito, a atividade e a posse do pênis; o feminino estende-se ao objeto e à passividade. A vagina agora é considerada o albergue do pênis; ela assume a herança do ventre materno [*Mutterleibes*].” (2019, p. 242). Com isso, a mulher invejaria e desejaria o pênis, e completaria seu ciclo ao engravidar. Da castração como um dano psíquico partem as características estruturais da histeria, a mulher passa a buscar constantemente e sem sucesso aquilo que julga ter sido privada, o *falo*.

Para a psicanálise, conforme o psiquiatra e psicanalista Juan-David Nasio (2007), essa relação chamada de “inveja do *falo*” parte da visão magoada, ciumenta e vingativa da criança com desejo de recuperar o símbolo do poder de que considera ter sido desprovida: “[...] uma coisa é invejar o Falo, outra é desejar o pênis de um homem. Vejam, a menininha tem inveja do Falo, mas a mulher deseja o pênis; a inveja é um sentimento pueril, ao passo que o desejo do pênis é um impulso próprio da maturidade.” (2007, p. 53). Agora, nem pênis, nem falo, Adriana só quer paz. Ela não buscou com a maternidade apenas o seu destino enquanto mulher, a gravidez se apresentou como uma conquista de uma mulher madura e independente financeiramente para criar sozinha a filha “[...] sem precisar de nenhum homem.” (YOUNG, 2009, p. 83).

Dois dias após o aborto e ainda muito abalada com a sua perda, Adriana deságua suas dores físicas e emocionais, sente-se injustiçada e uma mulher incapaz de gerar uma nova vida. Culpa que atribui aos pais por nunca ter presenciado amor entre os dois e muito menos com ela, já que foi “[...] taxada de haver sido um erro, aquilo que os levou a se casar.” (YOUNG, 2009, p. 138), informação que mostra um pouco da formação de sua personalidade, memórias dolorosas sobre a ausência de amor e dificuldade de afetividade nos relacionamentos futuros. Esse acontecimento desencadearia uma sede de poder em

Adriana, o que faz com que ela alimente o desejo de ser mãe e não se sinta pressionada a manter um relacionamento de dependência com um homem na obrigação de manter o papel da paternidade, como ocorreu com seus pais.

Sobre a identificação da filha com a imagem do pai, quando a menina não consegue transferir seus desejos edípicos do pai para uma identificação direta com a mãe enquanto mulher na maturidade, estabelecendo a identificação definitiva com o feminino, há a caracterização da neurose histérica, ou como define Nasio:

[...] *histeria de amor*, que consiste em uma rejeição do laço amoroso. A mulher inteiramente tomada pelo pai fantasiado não consegue empreender uma relação amorosa duradoura; todos os seus receptores de amor estão saturados pela onipresença paterna (NASIO, 2007, p. 60).

Se levarmos em consideração o argumento de Nasio, Adriana não consegue manter-se em uma relação amorosa por estar ainda ligada ao primeiro referente fálico, o pai, e não deslocar o seu desejo para outro homem, a não ser o que julga possuidor de seu *falo*. Uma obrigação, é isso que ela não quer ser para ninguém naquele momento, seja o pai ou qualquer outro homem. Adriana levanta-se somente para urinar e trocar o absorvente interno, “[...] um dedo de algodão dentro em mim.” (YOUNG, 2009, p. 139). Sentada na cama e vidrada nessa frase, que anota em uma agenda, busca inspiração em sua dor, chora e desenha setas por todos os lados da página, as setas em múltiplas direções mostram-se tão desgovernadas quanto ela. São setas com uma simbologia fálica que ela descobriu fazendo análise. Ela espera por uma cura que virá de si mesma. De súbito, começa a escrever, na cama observa suas dores e as transforma em poema:

O eixo não existe
quando há no meio
o nada.
O Não fez o seu serviço
sujo.
E o corpo, feito
gangorra,
pende ora positivo,
ora qualquer coisa.

Qualquer maneira
que oscile,
essa dança flácida,
um norte para baixo.

Os cabelos crescem
pelas pontas, raízes
sobem pelo teto.

Tem quem pense
que, nela, a noite é dia.
Há os que juram ter
visto peixes pelo céu.

Essa é a mulher que
bebeu os hormônios
da vida, gerou morte
e espera o renascimento.

Mas o eixo não existe,
e simplesmente o que
não é presença
torna-se o caos.

Simplesmente, amar a si
é muito confuso,
para quem traz, em cada
pé, ímãs opostos.
(YOUNG, 2009, p. 141-142).

A mulher que gerou a morte agora pariu um poema. Tenta buscar em suas próprias raízes o renascimento, porque o julga-se caos e fruto de uma árvore genealógica construída pelas obrigações e desafetos. Ela não tem eixo, sua gangorra da vida agora pende negativo, está ausente de si, está em falta como as setas fálicas que escapam de suas mãos. Amar a si encarando o seu próprio eu, é muito confuso para uma mente tão inquieta e carente de afeto.

As instabilidades de Adriana são expostas por meio do poema, evidenciando a mulher sem eixo que foi formada desde criança em uma família sem laços afetivos, unida apenas pela obrigação. O romance vai apresentando a personagem aos poucos em *flashbacks*, permitindo que o leitor vá gradualmente construindo o perfil confuso e vingativo de Adriana.

Adriana é tomada por uma angústia existencial marcada pela perda da filha e a culpa que carrega por sentir que não pode mais gerar uma vida. Ela é a própria angústia de um relacionamento forçado por conta de sua existência, pela escolha dos homens com quem se relaciona e a incapacidade de ser mãe. Elisabeth Roudinesco (2019) define o sentimento de angústia como:

[...] uma vertigem do possível e só é sentida quando o sujeito é obrigado a fazer uma escolha que abala o conjunto de sua existência a ponto de fazê-lo perceber o nada, o túmulo, a passagem da vida à morte. A angústia também pode ser associada à melancolia, à influência do *spleen* sobre a psique, ao desejo de uma extinção da alma... Insuportável angústia! (2019, p. 20).

Ao escrever o poema, Adriana está cara a cara com o seu nada existencial e cercada pela sensação de morte ao referir-se ao próprio corpo como: “[...] um cemitério, uma cova a ser escavada” (YOUNG, 2009, p. 84). De cunho íntimo e pessoal, o poema ressalta que sua introspecção está aliada a um paralelo entre o sujeito e o mundo, aos sucessivos fatos que expõem sua intimidade, sua formação familiar, os vínculos sociais e suas projeções e desejos. Relatar a si é uma forma que Adriana encontra para extravasar suas dores no papel, dando concretude aos sentimentos através da escrita. O eu poético funde e confunde-se com o desabafo da personagem.

Ao sair de si e tornar-se poesia, Adriana expõe a existência de sua melancolia com o desastre que viveu na esperança de renascimento, ela enfim, pariu sua dor. Sua angústia se fecha em si para extrair em palavras a liberdade de sua dor. Essa liberdade poética produzida é arrancada de seu passado, revivida associada aos dramas presentes e gerando a angústia de um futuro incerto.

A mulher sem eixo diante do nada se permite entre a experiência de liberdade e angústia. Ao sentir o nada existencial diante da liberdade de escolha entre a negatividade e qualquer oscilação que a tire do sofrimento, Adriana experimenta a sensação de angústia como vertigem do possível. A angústia que a personagem demonstra no poema é a consciência que ela toma de si diante da própria possibilidade do que possa acontecer futuramente, e fugir de sua angústia é mascarar a verdade que a desagrada.

Extasiada e surpresa com o resultado de seu texto, “[...] levanta num pulo, decide que não quer enlouquecer.” (YOUNG, 2009, p. 144). Em frente ao espelho, Adriana encolhe a barriga, segura os seios e faz um olhar sedutor na tentativa de ver seu corpo como o de muitas mulheres consideradas atraentes e desejadas. Ela quer ter um filho a qualquer custo. Mas este momento dura pouco. Sua imagem refletida está abalada pela impossibilidade da gestação e socialmente destruída para a sedução, Adriana deseja ser amada e é a partir desse sentimento que ela encontra forças para reconstruir sua feminilidade agredida.

O espelho de Adriana revela mais que uma aparência física, evidencia as inquietudes e marcas de uma sociedade formada pelo discurso construído culturalmente a respeito da aparência estereotipada da mulher. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1967), analisa os mitos que condicionam as mulheres em sociedade e a relação delas com o meio social, político, cultural e sexual, dentre outros. No capítulo “A narcisista”, a filósofa discute a percepção narcísica que a mulher tem de si em frente ao espelho:

A mulher é levada ao narcisismo por dois caminhos convergentes. Como sujeito, ela se sente frustrada; em menina viu-se privada desse *alter ego* que o pênis é para o menino; mais tarde sua sexualidade agressiva permaneceu insatisfeita. E, o que é muito mais importante, as atividades viris lhe são proibidas. [...] Se assim pode propor-se a seus próprios desejos, é porque desde a infância se apresentou a si mesma como um objeto (BEAUVOIR, 1980, p. 395-396).

Beauvoir nos lança à reflexão sobre o corpo feminino não como um instrumento de importância, e sim como um objeto a ser admirado pelo outro, mulheres objetificadas sexualmente para o outro, o masculino em sua função ativa de esposo, posse, conquista e satisfação. O masculino não se reconhece refletido por se perceber na posição de atividade e não como objeto de desejo “[...] ao passo que a mulher sabendo-se, fazendo-se objeto, acredita realmente ver-se no espelho: passivo e dado, o reflexo é, como ela própria, uma coisa.” (BEAUVOIR, 1967, p. 397). Desacreditada de seu poder de sedução, e impossibilitada de sua função maternal, Adriana é tomada por uma melancolia e deseja apenas tomar outro sedativo para fugir de sua realidade refletida. É quando o telefone toca e do outro lado está o rapaz que ela conheceu na noite anterior e a beijou numa festa.

Sobre a questão da atividade remetida aos homens e passividade às mulheres, Freud assegura que a associação está ligada ao movimento das células reprodutivas, quando as masculinas se movimentam em busca do óvulo e este que espera passivamente sua chegada. O fator da atividade e agressão seria então destinado à masculinidade. No entanto, Freud constata ainda que em determinadas classes de animais as fêmeas demonstram maior agressividade e força em relação aos machos que manifestam sua atividade somente durante o ato sexual.

A função de cuidar da prole não é uma regra exclusiva do sexo feminino nos animais. Os comportamentos adotados como padrões de masculinidade e feminilidade são insuficientes para a divisão entre atividade e passividade em homens e mulheres. No caso das mulheres, é preciso ainda “[...] uma grande porção de atividade para que uma meta passiva se estabeleça.” (FREUD, 2019, p. 317). Além de atentar às normas sociais que forçam a mulher para situações de passividade.

Outra personagem fragmentada em sua vida de traumas é Izildinha, do conto homônimo no livro FDM. Izildinha também é apresentada no mesmo cenário de Adriana, o hospital, mas um hospital psiquiátrico, ela está sentada no banco do jardim quando conhece Cristóvão: “Eu confiei nele de cara. Abri meu coração e contei minha vida inteira

naquela tarde [...]” (LEITE, 2002, p. 27). A partir desta entrega, ela conta para ele e para nós como foi parar naquele lugar, seus traumas e suas angústias.

Izildinha é órfã e viveu desde criança em orfanato, a noção que ela tem de família foi sendo construída ao passar pelas casas onde trabalhou quando moça, “[...] gente boa, gente ruim, gente de tudo que é jeito.” (LEITE, 2002, p. 27), ambientes em que muitas mulheres em situações socioeconômicas precárias acabam se submetendo para sobreviver. Em um desses lugares acabou sendo estuprada pelo patrão, sem ter para onde ir acabou sofrendo com a violência doméstica e com isso passou a ter crises. Crises históricas? Crises causadas por um corpo que grita o que a mente não aguenta mais esconder e suportar. Uma série de abusos são cometidos contra mulheres por patrões usando-se de sua posição de poder e dependência de suas empregadas. Com as crises aumentando, a patroa não admitia seus escândalos “[...] acordando o prédio inteiro [...]” (2002, p. 27), e a mandou embora pedindo para que Izildinha procurasse um tratamento. Algumas mulheres desconhecem situações de repressão que podem acontecer dentro de suas próprias casas contra suas funcionárias, outras preferem o silêncio a um escândalo social ou humilhação expondo-as como fracas e impotentes do lar.

Depois de passar por uma série de exames no hospital público, Izildinha acabou sendo encaminhada para o hospital psiquiátrico onde ficou internada por muito tempo. Acabou esquecida e abandonada à própria sorte: “[...] eles nem sabiam mais por que eu estava lá” (LEITE, 2002, p. 28). Esquecimento que durou até conhecer Cristóvão, o motorista do hospital na época, e ser pedida em casamento. O que parecia, enfim, ter se tornado sonho virou na verdade “[...] essa névoa nos olhos.” (2002, p. 29). Casada, coberta de cortesias pelo marido e filhos bem cuidados, Izildinha não se sentia pertencente àquele espaço, sentia-se deslocada, perdida e insegura.

Os anos passaram e Cristóvão progrediu no trabalho, hoje tinha sua própria frota de caminhões com o nome em sua homenagem à esposa. Sem crises, mas com a sensação de não pertencer a esse lugar, Izildinha transita entre a realidade, o sonho e o medo das crises voltarem. O final do conto chama a atenção para duas questões: teria Izildinha realmente vivenciado esse relacionamento com Cristóvão, ou esse casamento não passa de fruto de sua alucinação com o motorista do hospital psiquiátrico? Depois de toda a vida marcada por abusos, agressões e falta de afetividade, ela enfim viveria a feliz realidade com marido e filhos perfeitos?

A personagem conhece Cristóvão e conta sua vida de traumas. Ele a aceita do jeito que é, casaram-se e conseguem constituir uma linda família. Izildinha, apesar de gostar da vida que leva não se acha merecedora de um marido tão atencioso e amoroso, esse comportamento seria então resquícios das marcas que a vida lhe fez. A não afetividade dos pais, a solidão do orfanato, as inúmeras casas que passou e os estupros teriam afetado a sua postura diante da realidade. Ao afirmar repetidas vezes: “[...] nada ali parecia meu.” (LEITE, 2002, p. 28), será que alguma vez, em sua vida tão tumultuada e imprevisível, Izildinha já se sentiu pertencente ou dona de algo? É uma mulher que não consegue ser feliz com Cristóvão por conta dos inúmeros traumas que viveu entre uma casa e outra. É um ser ausente de si, embaçada e confusa como a névoa que vê em seus olhos.

Outra questão se faz presente quando Izildinha fala para Cristóvão sobre suas sensações de “[...] não ter os pés no chão, não se sentir dona do lugar, essa névoa nos olhos.” (LEITE, 2002, p. 29). A resposta de Cristóvão levanta uma possível interpretação de duplo sentido: “[...] ele diz para eu não me preocupar que ele cuida de tudo.” (2002, p. 29). Partindo do sujeito que fala, frases como “não se preocupe, eu cuido de tudo”, ou “cuidaremos de tudo” são comumente utilizadas como bordão em ambientes médicos e psiquiátricos na dramaturgia, em filmes e novelas, dentre outros. Neste caso, podemos considerar que Cristóvão é apenas um real motorista do hospital psiquiátrico tentando tranquilizar Izildinha e sua história com o marido e filhos perfeitos, apenas fruto de sua alucinação.

No parágrafo final, Izildinha fala: “O hospital onde Cristóvão me conheceu é aqui perto. Se as crises voltarem, quero que ele me leve de volta ao lugar onde me encontrou e me deixe lá, sentada no mesmo banco de jardim. E eu pensarei que foi tudo um sonho. Porque foi mesmo.” (LEITE, 2002, p. 29). Será que as crises não voltam porque Izildinha está medicada no hospital psiquiátrico? A sensação de não ter os pés no chão e novamente essa névoa que embaça sua realidade podem ser efeito dos medicamentos psiquiátricos. Alguns ansiolíticos têm como reação essa sensação de leveza e sonolência, podendo distorcer realidades.

Nas duas frases finais, “[...] e eu pensarei que foi tudo um sonho. Porque foi mesmo.” (LEITE, 2002, p. 29), o “sonho” pode referir-se tanto à vida maravilhosa que ela viveu ao lado de Cristóvão, ou porque essa vida que ela acha ter vivido com ele, na verdade, foi fruto de sua imaginação, um desejo de que um dia acontecesse, divagando sentada no banco do hospital psiquiátrico. De uma forma ou de outra, Izildinha parece ter

perdido mesmo o gosto pela vida: “[...] não é nem vingativa nem odiosa a respeito do homem, simplesmente aposentou-se da vida amorosa e sexual.” (NASIO, 2007, p. 60). Seu trauma causado por inúmeras agressões sofridas por parte da figura masculina durante a vida a deixou completamente desacreditada nos homens.

Para a psicanálise freudiana, os traumas mantêm influência direta na aparição das neuroses ligadas a sexualidade, como a histeria. Em casos de abuso sexual, um mecanismo de defesa psíquico age como modo de esquecimento da situação de violência recalçando o ocorrido. Neste ponto, Freud explica que a aparição da histeria se dá como uma descarga de formações mentais retidas no inconsciente, fazendo surgir assim os fenômenos somáticos, os sintomas histéricos. Os desejos histéricos sofreriam uma grande ação de recalçamento, com isso os sintomas tornam-se evidentes e com isso se busca um meio para encontrar a satisfação do desejo em algum nível. Assim, esses sintomas transformam-se novamente em “[...] ideias investidas de afeto.” (FREUD, 2016, p. 61), de forma consciente trazendo à tona informações sobre a origem e natureza das formações psíquicas que antes eram inconscientes.

Os aspectos passivos, doces e delicados da mulher condicionada ao homem nem sempre estão presentes no livro FDM. No conto “Nem tudo é verdade” (LEITE, 2002, p. 31), a personagem assume a posição ativa do discurso e mostra uma postura da mulher contemporânea com o masculino: “O que me irrita nesses rapazes com quem tenho transado é a mania de querer conversar depois do sexo. Saudade do tempo em que os homens simplesmente viravam de lado e dormiam. Eles levaram muito a sério nossas reclamações.” (LEITE, 2002, p. 31). O sonho de ter um homem que discuta a relação, percebendo seus conflitos e partilhando de suas alegrias, parece não ser tão bom quando o fato acontece na prática, uma vez que a maioria das personagens de Fernanda e Ivana ficam extremamente inquietas com seus homens.

Adriana, de OP, e a personagem do conto “Nem tudo é verdade”, não estão interessadas no discurso masculino em seu leito de reflexões. Reações das transformações comportamentais que foram sendo reconstruídas a partir dos pensamentos feministas, onde a mulher a cada dia toma consciência de sua posição e se separa das obrigações com o masculino em busca de uma liberdade concreta de desejo e atitude.

Assim como a personagem de Ivana, Fernanda estabelece em Adriana o papel de uma mulher que divide a cama com um lindo homem, livre e desimpedido, porém, após o sexo, o homem ao seu lado passa a ser objeto de extremo incômodo. Adriana começa a

avaliar o seu parceiro, os últimos acontecimentos e sente vontade de chorar, pois a convivência que estão tendo transcende o seu papel passivo diante da relação amorosa. Ela questiona a imagem dele percebendo-o mais gordo do que forte, seu humor e principalmente o desempenho que exerce na cama, uma atitude comumente atribuída aos comentários que homens fazem entre eles a respeito da performance das mulheres no ato sexual. Adriana é quem toma a posição de avaliação do seu parceiro sexual para ponderar o que pode ser levado em consideração na continuidade do relacionamento.

Ter um comportamento gozado como tipicamente masculino faz com que Adriana apresente maior moção ativa em relação ao namorado? Freud chama a atenção para a influência das normas sociais que forçam a mulher para situações passivas. No entanto, afirma que a condição de passividade na mulher se constrói desde a infância apontando a menininha como “[...] menos agressiva, desafiadora e autossuficiente.” (FREUD, 2019, p. 319), portanto, mais dependente e dócil. Ele afirma ainda que os baixos estímulos de passividade auxiliam na viragem da menina para a feminilidade:

Como elas atravessam todas as três fases da sexualidade infantil, elas também assumem as características de cada fase e expressam-se através de desejos orais, sádico-anais e fálcos. Esses desejos representam tanto moções ativas quanto passivas; quando se os relaciona à posterior diferenciação dos sexos, o que, no entanto, deve-se evitar, na medida do possível, podemos chamá-los de masculinos e femininos (FREUD, 2019, p. 323).

Se os dois sexos passam pelas mesmas fases e apresentam os mesmos deslocamentos ativos e passivos, o que faz a mulher ser enquadrada com baixos estímulos de passividade se não uma visão que privilegiou o masculino em detrimento do feminino? Kehl (2019) aponta a diferença entre dois termos ligados ao feminino “sexualidade feminina” e “feminilidade”. O primeiro abarca as relações eróticas, gozo e suas problemáticas, o posterior, o modo como a mulher se relaciona com seu próprio corpo e faz da castração seu desejo pelo homem.

Quando Freud investiga a “origem” do feminino, ele parte de uma análise que leva em consideração “[...] uma fase de *orientação masculina*.” (2019, p 361), ou seja, não busca uma feminilidade imatura, pois o primeiro objeto de amor e prazer sexual, tanto para o menino quanto para a menina, é a mãe. Isso faz com que a menina vivencie uma fase pré-edípica. Apesar de a feminilidade manter sempre um vínculo direto com origem na masculinidade edipiana, a psicanalista destaca a importância da contribuição dos

estudos freudianos sobre a sexualidade pontuando que, Freud se esforçou para ser compreendido e expôs suas dúvidas e incompletudes durante suas investigações:

Freud se empenha na clareza da transmissão. O que ele tinha a dizer já era tão inusitado, tão inovador – ou, para alguns, escandaloso –, que o criador da psicanálise se esforçou para ser compreendido. Mais que isso: empenhou-se, com frequência, para conduzir ao leitor através de seu processo de investigação, com todas as dúvidas e retificações que este impõe ao pesquisador honesto (KEHL, 2019, p. 353).

Kehl reitera que, embora não fosse feminista, Freud foi contemporâneo às primeiras lutas do movimento e se mostrou sensível à causa em relação “[...] à pobreza das escolhas de destino permitidas às moças.” (2019, p. 354). A psicanalista lembra que o surgimento da psicanálise foi decisivo para a revolução e liberdade da mulher no século XX, quando Freud permitiu-se ouvir suas pacientes histéricas e destaca a importância da participação delas como parceiras na fundação da psicanálise.

A personagem do conto “Nem tudo é verdade” e Adriana, de OP, dividem a cama em duas situações distintas com seus parceiros. Na primeira, temos um homem participativo no pós-sexo ao ponto de irritar sua parceira. No segundo caso, o típico homem que “vira de lado e dorme”, deixando sua parceira inquieta e reflexiva sobre seu desempenho na cama e fora dela. Adriana “[...] ao menos conseguiu gozar [...] não por causa daquele que consta amar, já que ela precisou se tocar no clitóris. Quer dizer, podia ter feito isso em casa.” (YOUNG, 2009, p. 24).

Outra característica marcante na independência do prazer feminino, a mulher tem cada vez mais ciência e participação ativa ao estimular o próprio prazer sem precisar do homem, ou do pênis enquanto fonte de estímulo e gozo. Adriana é uma mulher que não abre mão do seu próprio prazer, ao perceber que não chegará ao orgasmo com seu parceiro faz com que ele ejacule o mais rápido possível. Percebe-se que Fernanda Young desloca a postura de sua personagem da mulher que, por vergonha ou por obrigação, tenta de toda a forma agradar o seu parceiro e fingir sentir o que não sente. Adriana não abre mão de sua individualidade sexual, seu prazer e satisfação, tanto que após fazer o parceiro ejacular prefere masturbar-se até chegar ao orgasmo.

Mas quais são os reais desejos dessas singulares mulheres? Será que elas realmente estão dispostas a ouvir as aventuras do universo masculino? Elas demonstram estarem mais interessadas em como realmente se sentem. A mulher livre não quer depender de ninguém e muito menos quer um homem que dependa dela, recusa-se ao

papel único de esposa-mãe de família. Ela tem a percepção de seu papel de objeto e, mais que isso, reivindica agora o seu papel social de objeto desejante. Algumas se mostram avessas à idealização romântica da partilha do momento pós-ato sexual, outras ainda estão presas à imagem da dona de casa insatisfeita como a personagem Laura Cristina de FDM.

Ivana apresenta a protagonista Laura como uma dona de casa que sofre com os afazeres e obrigações com a casa e com o marido, com as infelicidades e com deveres da rotina de seu casamento, “[...] estas festas de Belmiro me cansam tanto. Nem bem passou o Natal e já estamos de novo com a casa cheia.” (LEITE, 2002, p. 55). Sentada à beira da cama como quem admira um rio sem ver o tempo passar, ou como quem quer atravessar e não pode, pois será levada pela correnteza do cotidiano, Laura alimenta a melancolia e o desejo de morte:

Nem bem começamos o ano e eis-me aqui sentada na cama, rezando pra dormir um sono leve de não acordar mais. Se a vida fosse breve, se o ano durasse um mês ou dois, eu suportaria. Mas sabe Deus quantos réveillons ainda terei de passar à margem deste rio que não seca nunca (LEITE, 2002, p. 55).

Ivana constrói uma personagem romântica e sonhadora que evoca referências árcades para expressar sua insatisfação com seu marido-pastor. O escapismo na imagem de Laura no quarto, como quem observa um rio passar, é o mesmo ao qual o poeta árcade busca para aliviar as suas dores, a melancolia como fonte de finitude do sofrimento na contemplação da Natureza. O poeta árcade assume um pseudônimo pastoril e age intelectualmente como um pastor perante seu rebanho, sua amada e essa Natureza. E o desejo de Laura nada mais é do que fugir deste pastor e sua cerca: “[...] solte-me pelas campinas com meu vestidinho de algodão e minha sandalhinha de dedo e serei feliz como um cabrito recém-nascido. Mas não, até sapato salto-sete ele me fez usar.” (LEITE, 2002, p. 55).

Para os românticos do século XIX, o mundo real é sempre uma frustração de seus idealismos e sonhos, eles desejam a evasão da realidade de suas rotinas, especialmente em momentos desagradáveis, uma digressão mental de autodefesa. Digressões e confissões não muito agradáveis também acompanham Adriana deitada na cama enquanto o namorado dorme: “Estou apaixonada e, sabe?... Ele não é muito inteligente. Meu Deus! Que pensamento horrível pra se ter sobre alguém que se ama! Eu amo ele? Pensei nisso, realmente?” (YOUNG, 2009, p. 23). Ela fecha os olhos e tenta guardar o pensamento na gaveta de sua mente, missão quase impossível para uma mulher

apaixonada, caso não tivesse confessado que não estaria em um ambiente pequeno e desagradável com um homem sem tantos atrativos além da beleza física. No entanto, apesar de aceitar o sentimento que nutre por ele “[...] tem uma certa vontade de empurrá-lo longe.” (2009, p. 23).

Sobre o desgaste provocado pelo cotidiano do casamento, Freud avalia que apesar do homem em seus trinta anos apresentar traços de imaturidade, a mulher na mesma idade, um padrão comparativo para a sua época, estaria com a sua libido desenvolvida, um processo definido e influenciável: “[...] é como se o difícil desenvolvimento para a feminilidade houvesse esgotado as possibilidades da pessoa.” (FREUD, 2019, p. 341). Tudo ocorre de forma perfeita nas festas que Laura é obrigada a organizar, sobram elogios, porém, não é o que a satisfaz. O marido sequer percebe o cansaço e o desgaste cotidiano que levam Laura à tristeza profunda. E Adriana, acredita que “[...] amores não precisam tomar calmantes para conseguir dormir no apartamento do outro.” (YOUNG, 2009, p. 30).

As duas personagens notam algo de errado no relacionamento ao se perceberem infelizes ao lado de quem deveriam se sentir amadas e partilhando de bons momentos em comum. Seus desejos permanecem vivos em busca de outra fonte de prazer que está unicamente atrelada ao casamento e a maternidade.

Kehl atesta, de acordo com biógrafos de Freud, que “apesar de convencional” não podemos classificá-lo como machista por conta das suposições construídas a partir de sua posição masculina em relação à construção de seu conceito de feminilidade, pois, Freud também constatou que os casamentos nos moldes de sua época podiam ser destruidores de sonhos e afetar vivacidade da mulher: “O que se esgotava nas mulheres de 30 anos não eram as forças nem a libido. Esgotavam-se as perspectivas de construção de novos destinos para a libido, que até então havia se concentrado – na melhor das hipóteses – no amor conjugal e na maternidade.” (2019, p. 364, 365). E Laura e Adriana parecem estar esgotadas em seus relacionamentos e ao refletirem sobre suas situações, buscam uma maneira de reverter à situação.

Laura desabafa dizendo: “Poderia passar o resto dos dias à beira deste riacho, mas a vida é um escorpião que me devora devagar. Guardo no armário o vestido branco e rezo para nunca mais usá-lo. Quando termino as orações e apago a luz, ouço ao longe os balidos.” (LEITE, 2002, p. 56). Os deveres e as obrigações de um casamento, a anulação de sua sexualidade enquanto mulher e ser desejanter levam Laura à melancolia e ao desejo

de libertar-se. No entanto, suas forças vão se esgotando ao se sentir fragmentada dia após dia pelo cotidiano do casamento infeliz.

Adriana, independentemente de sua vida sexualmente ativa, clama por atenção, afetividade e maior participação de seu parceiro no que diz respeito ao prazer mútuo no ato sexual, com isso: “Beira à melancolia, ao recordar o esforço que teve de fazer, antes, para não dizer para ele: - Para! Chega! Senão gozou, não vai mais gozar, esquece! Porque seu pau está me assando, tira ele daí!” (YOUNG, 2009, p.24). O desabafo de Adriana representa o quão desconfortável e desagradável é para uma mulher ter que suportar uma relação sexual somente para não desagradar o parceiro. Infelizmente, muitas mulheres abrem mão de seu orgasmo para que seus parceiros gozem, quando o contrário pouco acontece.

Vivendo na borda das paixões limítrofes como Adriana, a personagem do conto “Você me ama?” (LEITE, 2002, p. 67), tem sua insegurança e necessidade de se sentir amada já evidenciadas na primeira frase do conto: “Certas mulheres precisam de grandes provas de amor. Sou das tais.” (2002, p. 67), o que leva Teo, seu marido, a atitudes brutais. O que parece o início de um problema, na verdade, acaba por agradar a esposa. Ela sente-se extremamente amada ao provocar o marido de várias formas possíveis, por alguns instantes, até começar tudo novamente.

A personagem de Ivana não só pergunta “dezenas de vezes ao dia: você me ama?” (LEITE, 2002, p. 67), como faz de tudo para chamar a atenção do marido testando seu amor, o que parece desgastar ainda mais a relação. Ela atormenta a vida de Teo, desde pedir para a empregada dizer que ela não está em casa quando ele liga, só para que ele possa imaginar para onde ela terá ido sem ele, até dar o número de seu próprio telefone para outros caras fazendo questão de que ele saiba disso. Uma mente inquieta e insatisfeita: “Às vezes fico horas sem abrir a boca para vê-lo se remoendo: em quem ela estará pensando?” (2002, p. 67). Porém, quem demonstra ficar remoendo pensamentos e imaginando situações em sua mente é ela.

Certo dia, Teo perde a cabeça ao ver a esposa chegar de carro junto com o vizinho, furioso com os excessos da esposa acaba por agredi-la: “me arrastou pelos cabelos e me deu um tapa na cara. Um só, bem estalado. Depois atirou-me no sofá e trancou-se no quarto.” (LEITE, 2002, p. 67). A cena, apesar de violenta, desperta uma sensação quase orgástica e de pertencimento ao marido que a faz sentir-se extremamente feliz, mesmo depois de apanhar e ser jogada para dormir sozinha na sala ela tem “a certeza de ser amada

de verdade.” (2002, p. 67). Certeza que acontece ao provocar o ciúme do marido e idealizar que, se ele é capaz de agredi-la ao vê-la com outro homem, é porque seu marido a quer somente para ele, então, sente-se amada.

O episódio que poderia ter marcado a vida desta personagem para sempre se desfaz na manhã seguinte: “[...] ao vê-lo tomando café tão silencioso, não resisti à pergunta.” (LEITE, 2002, p. 67), ou seja, mais uma vez ela insiste em questionar o amor que o marido sente por ela. Assim, o conto termina deixando transparecer que nenhuma situação de extrema violência foi capaz de cessar esta dúvida que a persegue. Ela parece querer mais que amor que se alimenta de provas cotidianas, há uma fome de que não se cala nunca. Não por acaso Freud associou a pulsão, a força movente do desejo, com a fome:

A pulsão, por sua vez, jamais atua como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma força *constante*. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é capaz contra ela. Uma denominação melhor para o estímulo pulsional seria “necessidade”, e para o que suspende essa necessidade, “satisfação” (FREUD, 2017, p. 19).

Será essa a força constante e insaciável que move a personagem na busca da satisfação amorosa com seu marido? A necessidade que a personagem de Ivana tem de se sentir amada parece ultrapassar os limites da satisfação, não sendo possível saciá-la por muito tempo. Qual será a grande prova de amor que ela tanto anseia para cessar de vez a dúvida de ser amada por esse homem? Grande vilã que paira sobre a vida dessas personagens não permitindo que elas se entreguem em seus relacionamentos, a dúvida pode ter sido gerada por traumas passados, como sugeriu Freud, fazendo com que elas não confiem mais nos homens que a rodeiam. Entretanto, as mudanças no que se refere à feminilidade foram tantas que Kehl assegura que Freud precisaria reavaliar seu argumento caso vivesse nos dias atuais:

Hoje, Freud não teria base empírica para o argumento de que a travessia edípica da menina esgotaria suas forças antes de ela chegar à meia-idade. As meninas faceiras de 30 anos do século XI demonstram que, nesse ponto, o criador da psicanálise estava errado. Não creio que a travessia edípica esgote as forças da mulher. Penso que o envelhecimento precoce das mulheres vitorianas possa ser entendido com muito mais justiça em função da combinação de: excesso de filhos/tédio doméstico/deserotização do casamento – do que pelo “esforço a mais” (KEHL, 2019, p. 367).

Kehl ainda completa afirmando que esta e outras constatações de Freud eram exatas, porém, datadas, e que, mesmo desafiando a mentalidade de seu tempo, “[...] sofreu

aqui e ali das limitações morais e ideológicas da época em que foi escrita.” (2019, p. 366). A psicanalista ainda cita exemplos de como a literatura também registra e marca determinada época com suas histórias referenciadas em seu tempo, séc. XIX e XX, que tratavam da vida conjugal onde as mulheres, decepcionadas com seus casamentos, presas às suas rotinas domésticas e aos cuidados dos inúmeros filhos, acabavam por trair seus maridos como fuga do tédio matrimonial. Esforço não falta nas mulheres de Ivana e Fernanda, que possuem em comum seus homens e reflexões na cama, “[...] digo, de noite, na cama. Homens roncam, e mulheres pensam.” (YOUNG, 2009, p. 31). Sobre a reflexão do condicionamento feminino Beauvoir fala:

Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, voltá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial (BEAUVOIR, 1980, p.23).

Reivindicações que também vêm acontecendo desde as primeiras participações de mulheres na psicanálise. Elas, quando alguma constatação era desfavorável ao seu sexo, destacavam que os analistas homens ainda não haviam conseguido “[...] superar determinados preconceitos profundamente arraigados contra a feminilidade. [...]” (FREUD, 2019, p. 319). Porém, na contramão, Freud procurava justificar certas intervenções femininas como exceção, pois estas, de acordo com a relação de bissexualidade, seriam “[...] mais masculinas do que femininas neste ponto.” (FREUD, 2019, p. 319).

Na cama, estas personagens vivenciam o próprio divã, um diálogo interno repleto de reflexões, dúvidas e confissões difíceis de admitir para si mesmas. Sozinhas transitam entre seus desejos e suas experiências de vida. A imagem da mulher contemporânea na literatura brasileira ainda é uma imagem comprometida com o masculino patriarcal. No entanto, o estereótipo de donas de casa submissas, esposas infelizes e mulheres decididas em suas posições de sujeito desejado e desejante ganha hoje um tom a mais de denúncia ou subversão dos valores de uma cultura. O que se busca é a equivalência de gênero no meio social, cultural, político e psicológico feminino, que pode ser representada na literatura contemporânea por meio de escritoras como Fernanda Young e Ivana Arruda Leite.

4.2 Mulheres e bichos

Os leões, tigres e jaguatiricas ficaram preocupados. Se os reis da bicharada dessem pra ficar tristes pelos cantos, os fracos e frágeis teriam de se incumbir de vigiar fronteiras e matar os inimigos e tudo estaria perdido. Restavam os machos. Mas se as fêmeas caíssem de cama, eles também não seriam os mesmos. (LEITE, 2002, p. 36).

A relação humano/animal é presente na construção das personagens de Ivana de modo antropomórfico, e no comparatismo de Fernanda. Ambas explorando as relações afetivas entre mulheres e homens como um pêndulo comportamental, ora humano, ora animal. A animalidade está ligada a um estado de natureza, às particularidades dos animais e suas características atribuídas aos humanos, a parte irracional e instintiva presentes na raça humana. O antropomorfismo atribui a outros seres vivos irracionais, sobrenaturais e formas inanimadas comportamentos, sentimentos e atitudes característicos do ser humano. O humano se utiliza do próprio conhecimento, de sua racionalidade, para explicar o desconhecido.

Ao mencionarmos a figura de animais falantes imediatamente somos direcionados a estrutura mais marcante de suas presenças: a fábula. Esopo, La Fontaine e a própria Ivana Arruda Leite contaram e recontaram essas diversas histórias de estrutura curta onde os personagens logo são apresentados interagindo em determinada situação conflitante, ao final apresenta-se uma breve “moral da história” que leva à uma reflexão instrutiva sobre o ocorrido. Diferente da fábula tradicional, Ivana em seus contos antropomorfa suas personagens com propósito crítico em relação à humanidade e o final, apesar de não ser expresso diretamente como a “moral fabular”, paira como um aprendizado duro e difícil de engolir, seja para humanos ou animais.

O humano difere do animal por sua racionalidade e com isso se percebe como superior aos outros animais. Racionalidade que se baseia na razão, capacidade de analisar seus atos e no uso da palavra, a fala e sua persuasão. Uma relação complexa onde o próprio ser humano por vezes animaliza o seu semelhante. Usamos esta racionalidade, certas vezes, para depreciar o outro em seu não conhecimento por determinado assunto, falta de escolaridade, classe social, etnia, comportamento, dentre outras formas. Deparamo-nos a todo o momento com esta relação comparativa com os animais, seja

chamando o outro de burro, vaca, cachorro, cadela, designações consideradas pejorativas ou chamando de gata, ursinho, tigresa e fera, designações consideradas elogios.

Também fazemos uso da relação de animalidade na ambivalência da palavra direcionada ao gênero masculino e feminino como quando chamamos um homem ou mulher de “galinha”. Na maioria dos casos, para o homem, o significado é ampliado positivamente como “pegador”, o homem que sai com muitas mulheres e recebe certo prestígio dentre os demais. O contrário acontece quando a mesma relação com o nome “galinha” é direcionada a mulher. Para o senso comum, uma mulher chamada de “galinha” não tem o mesmo prestígio no caso do homem, ela é rotulada pejorativamente como “mulher fácil”, “vagabunda”, “que não se dá ao respeito”. Sobre o processo de animalização humana o professor Lacaz-Ruiz (1998), afirma:

A animalização do homem é um fenômeno que pode ser abordado de diferentes maneiras. Desde a consideração do homem que é animalizado por realizar atos não humanos até àqueles que são tratados pela sociedade como animais, passando pela animalização na fórmula de fábulas ou das histórias em quadrinhos. Um outro aspecto que vale a pena considerar é o de abandonar os animais com os critérios humanos; projetar atitudes e sentimentos humanos no animal (LACAZ-RUIZ, 1998).

Sobre essas projeções na relação humano/animal e os limites do humano, Jacques Derrida discorreu ao longo de sua obra, em especial em sua palestra *O animal que logo sou* (2002), reunindo suas reflexões sobre o tema da animalidade. O filósofo faz uma crítica à análise de alguns estudiosos que tratam do tema da animalidade por não levarem em consideração o fato do olhar do animal para eles, e menos ainda dirigirem-se a eles: “Sempre um discurso do homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem.” (DERRIDA, 2002, p. 70).

O autor defende que não existe animal no singular genérico, separado do homem por alguma divisão. O que existe e difere é a linguagem nominal da palavra, são singularidades que não podem ser reunidas em uma figura única da animalidade. De acordo com os estudos sobre animalidade em Derrida, a pesquisadora Maria Esther Maciel (2016) diz que o uso da palavra *animot* pelo filósofo é apresentado:

[...] como forma de fazer ouvir, no singular da palavra animal, o plural “animais” (*animaux*) e mostrar como a linguagem afeta o nosso acesso à complexidade do mundo não humano. Isso, sabendo que o termo não passa de um artifício, um nome forjado pela razão, ou uma quimera, já que todo conceito de animal ou de animais é sempre uma construção humana (MACIEL, 2016, p. 41).

Maciel (2016) complementa afirmando que o saber que os humanos julgam possuir está alojado nos limites do conhecimento racional, em percepções instituídas que servem, inclusive, como formas de justificar processos de marginalização e coisificação desses outros seres. Limites racionais que inquietam e levam o humano à insatisfação. Na reflexão de Lacaz-Ruiz, esse homem racional “anseia pelo poder, amor ou destruição; arrisca sua vida por ideais religiosos, políticos ou humanistas. São justamente estes ideais que caracterizam a vida humana.” (LACAZ-RUIZ, 1998).

A fala enquanto fator de diferença entre humanos e animais também é colocada em xeque por Derrida, que leva em consideração a comunicação sonora existente entre as mesmas espécies e até mesmo na relação humano/animal no exemplo dos cachorros. Uma outra linguagem, ou “chamamentos” em sua expressão, é usada para a comunicação com os cães para se obter respostas, reações que podem ser observadas em animais das mais variadas espécies, mesmo variando de idioma para idioma. Sobre essa variedade na comunicação entre espécies, Maria Maciel (2016) acrescenta:

[...] não é, obviamente, a suposta capacidade de os viventes não humanos fazerem uso da linguagem humana, mas, sim, a existência de possíveis outras formas de linguagem através das quais os animais se comunicariam com seus pares e com os viventes de outras espécies, incluindo a humana. Sob esse aspecto, a falta de linguagem humana entre os bichos não seria de fato uma insuficiência, uma privação, visto que eles disporiam de outras modalidades de fala e pensamento, incomensuráveis em equivalências humanas. Algo, aliás, que as recentes pesquisas nesse campo têm evidenciado (MACIEL, 2016, p. 40).

E é nessa linguagem que se abre a partir das associações do animal com o humano que a literatura caminha. As representações do feminino frequentemente são associadas à animalidade, superprotetora como uma coruja, falsa como uma cobra, bela como uma sereia, e muito mais. Algumas personagens de Ivana “viram bicho” por ciúmes, estresse cotidiano, raiva dos homens, são encantadoras e não tão belas sereias, como Doroti e “pagam o pato” ao bancar a iludida cozinhando para um homem casado que não liga para seus sentimentos. Apesar desse hibridismo, os animais em Ivana não deixam de ser humanos, o que, por um lado, acaba expondo o lado animal do próprio ser humano.

A literatura de Ivana caminha em uma grande fronteira entre a animalidade e a humanidade, mesma ideia que se pode recuperar observando o estudo de Maria Maciel (2016) onde declara: “Essa mistura torna difícil identificar os limites entre o humano e o

animal nos personagens do livro, uma vez que a humanidade de um se confunde com a animalidade do outro, independentemente da espécie a que pertencem.” (MACIEL, 2016, p. 84).

No conto “Leopoldo e Leocádia, um casal de leopardos” (LEITE, 2002, p. 33), a escritora Ivana Arruda Leite desenvolve o conto a partir do cotidiano referente ao relacionamento amoroso entre um casal heterossexual. A ironia das relações afetivas se faz presente como modo de reflexão dos comportamentos sociais desde o título associando o prefixo “Leo” aos leopardos, à sátira de seus significados com relação às atitudes que demonstram: “Leopoldo” significa aquele que se mostra ousado ou valente para o povo, o contrário acontece com o personagem que morre de medo da mulher e não sabe o que fazer sem ela; e “Leocádia” que significa leão ou tudo que se refere ao rei da natureza, ou melhor, à rainha Leocádia.

No entanto, Leocádia não é a mesma, o cuidado com a casa, educação dos filhos e o excesso de atividades cotidianas que levam a mulher ao cansaço ficam evidentes no texto. O comportamento e as atitudes femininas ganham foco no conto quando a leopardo-fêmea, Leocádia, acorda indisposta, de mau humor e se isola da família e dos demais animais da floresta na árvore mais alta, permanecendo assim, por vários dias até sair deste estado inesperadamente e sem explicação:

Leocádia acocorou-se num galho da árvore mais alta e passou o dia de olhos fechados e cenho franzido, mastigando a raiva. Não quis comer, não foi beber água no rio nem cuidou dos filhotes. Ficou lá, balançando o rabo de um lado pro outro, séria e negra como a noite. Não havia quem não temesse aqueles olhos faiscantes (LEITE, 2002, p. 33).

Sobre as possibilidades de leitura com relação às características do animal leopardo, podemos destacar a sua força, bravura e o poder de territorialidade que o bicho sugere. Neste caso, a subversão dos papéis acontece ao evidenciar que quem aparenta dominar o território é a leopardo-fêmea e não o macho. A postura e o silêncio de Leocádia são suficientes para deixar o resto da bicharada apreensiva. Toda a atenção é voltada para ela, seja pela preocupação com seu bem-estar ou pelo cuidado para não a contrariar.

Quando Leopoldo arrisca uma breve comunicação por meio de um grunhido, Leocádia não o responde, mas a vontade que tem é de “[...] morder-lhe o pescoço e arrancar-lhe a cabeça. O cérebro ela engoliria num bocado.” (LEITE, 2002, p. 33). O dia a dia, o hábito de cuidar dos filhos e da casa, o desgaste do cotidiano feminino faz com que Leocádia se comporte de forma apática e enraivecida à rotina e a companhia do

próprio parceiro. O que desperta o medo e a tensão em Leopoldo e em todos que estão à sua volta:

Tudo na mata ficava suspenso quando Leocádia estava de mau humor. Os pássaros economizavam trinados, a vegetação moderava o tom da florada. Qualquer barulhinho, um mínimo seixo rolando ribanceira abaixo, punha tudo a perder, as unhas se erguiam ao céu num grito esganiçado (LEITE, 2002, p. 33).

Percebe-se que toda a atmosfera gira em torno do comportamento de Leocádia. Ela perdera o brilho nos olhos como uma sombra a lhe perseguir. Não havia resposta específica para o sentimento de espinho fincado no pé que a atormentava. Nem para os próprios filhos Leocádia demonstra atenção. No reino animal, muitas fêmeas assumem o papel de cuidar de suas crias, assim como para as mães humanas ficou convencionalizado esse compromisso. Não quando Leocádia resolve largar tudo e se fechar em sua introspecção: “Era a vez do pai se incumbir das crianças, ver se as orelhas estavam lavadas, corrigir as lições de casa.” (LEITE, 2002, p. 34). Ela transfere para o masculino uma função que não é exclusiva do feminino, mesmo no reino animal. Em algumas espécies, os machos é que se encarregam dos cuidados com as crias. Ao tentar uma nova aproximação, Leopoldo, tenso e preocupado, obtém a seguinte resposta:

- É só uma dor de cabeça, ela respondeu quando ele insistiu na pergunta. Logo passa.
Mas não passava. O marido sugeriu-lhe um banho de cachoeira, um passeio no matagal, uma aspirina.
- Já, já passa, ela repetia não querendo nem uma coisa nem outra. Me deixe em paz (LEITE, 2002, p. 34).

No trecho acima, encontramos outra característica comumente relacionada à indisposição feminina, a dor de cabeça. A frase “não quero, estou com dor de cabeça” ficou consolidada no senso comum como uma “desculpa” que as mulheres dão para não terem que aceitar certos desejos dos homens, como, no mais usual, na hora do sexo, atitude que não se enquadra nos instintos dos animais selvagens.

Outro elemento que chama a atenção e complementa o efeito causa-solução é a sugestão que Leopoldo dá à mulher de tomar uma aspirina, medicamento usualmente utilizado para tratar dores de cabeça em humanos. Como a causa exata do desconforto de Leocádia não é exatamente uma dor de cabeça real, ela ignora a sugestão do marido e pede privacidade. A dor torna-se um refúgio, o que não impede que Leocádia extraia gozo

desse desprazer: “A dor lhe dava uma espécie de prazer, de dignidade. A dor é um chamamento, só os covardes querem se livrar dela a qualquer preço, ela pensava submetida.” (LEITE, 2002, p. 35). Mas quanto mais Leocádia recolhia a sua dor e procurava tirar prazer dela, mais se mostrava apática com o mundo a sua volta, a dor e o prazer tornam-se insaciáveis.

A postura apática, cansada e insatisfeita de Leocádia aponta para outra problemática, a depressão: “Com jeitinho, Leopoldo conseguiu levar a mulher a um especialista em doenças não diagnosticáveis. – Depressão, disse o doutor.” (LEITE, 2002, p.35). Além de estar ligada a questões hormonais e hereditárias, a depressão feminina tem como causas o excesso de responsabilidades atribuídas à mulher, o estresse da rotina de trabalho, o cuidado com os filhos, marido e consigo, a administração do lar, dentre outras funções que são historicamente convencionadas como “atividades femininas”, o que acaba por sobrecarregar a mulher, podendo contribuir para o surgimento de seus sintomas. A depressão também pode atingir animais de grande porte como os leopardos. A relação hormonal e a retirada do animal de seu meio natural podem torná-los fracos e presas fáceis para outros predadores e o próprio humano:

Era o pior que podia acontecer a animais de grande porte. Já vira aves, répteis (a mulher do jacaré passou dois meses com a cabeça coberta pelas águas sem querer conversa, até o dia em que, sem ter porquê, voltou à tona), a mulher dos sapos, dos peixes. Sempre as mulheres. Mas estes eram bichos mansos, propensos a essa doença. Nunca um bicho grande e feroz acometido de tal mal (LEITE, 2002, p. 35).

O feminino e a sensibilidade aparecem como estereótipos ligados à depressão. A falta de conhecimento e a reprodução de clichês associados a mulher como ser inferior, fraco e sensível, ou estes “[...] bichos mansos [...]” (LEITE, 2002, p. 35), reforçam preconceitos que associam a depressão à “frescura”, descaso, preguiça, passividade e tudo que mostre o contrário de força e atividade. Como se o ser “delicado” estivesse mais passível a tal mal. A expressão “Sempre as mulheres.” (2002, p. 35) exclui o homem como se este estivesse imune à depressão, posto que, para uma sociedade heterocentrada, o homem representa sempre a força, a atitude e a bravura.

No entanto, Leocádia é a representação da força e bravura no conto, é a mulher forte que ao coordenar todo o seu cotidiano acaba por se sobrecarregar ao se mostrar o tempo todo forte e querer demonstrar que suporta a dor. Leocádia, ao se isolar, não encontra outra saída senão em si e pra si, implodindo suas angústias e bagunçando suas emoções.

O filósofo Byung-Chul Han (2017) ao estabelecer uma relação entre Eros (amor) e a depressão, atribui como um dos fatores relevantes para o surgimento da enfermidade o narcisismo:

A depressão é uma enfermidade narcísica. O que leva a depressão é uma relação consigo mesmo exageradamente sobrecarregada e pautada num controle exagerado e doentio. O sujeito depressivo-narcisista está esgotado e fatigado de si mesmo. *Não tem mundo* e é abandonado pelo *outro* (HAN, 2017, p. 10).

O sujeito que se volta para si e não consegue estabelecer os limites entre ele e o outro, o mundo torna-se um sombreamento de si, como acontece com Leocádia e a “[...] sombra a lhe escurecer a pele.” (LEITE, 2002, p. 35). O mesmo sujeito que acredita ter força e quer mostrar aos outros o quanto pode, o quanto aguenta e é independente, acaba implodindo pelo excesso de responsabilidades. O medo que Leocádia impunha agora dá lugar à ansiedade que os machos sentem sem saber o que fazer sem a figura feminina. Leocádia, que se recusava a tomar remédios, acaba por sair daquela situação sozinha:

Um dia acordou como sempre. Rugindo, berrando, disposta a tudo. Atravessou o rio a nado e depois atravessou de novo e de novo, cruzando-o dez vezes de uma margem a outra. Não havia cansaço que a abatesse. Exausta, deitou-se na margem e rolou sobre si mesmo às gargalhadas. Depois saiu em desabalada corrida com um manto de folhas verdes grudado às costas. Era a mesma Leocádia de sempre. O marido é que nunca mais teve sossego. O medo assombra-lhe todas as noites desde então (LEITE, 2002, p. 36).

Imprevisível e soberana, Leocádia consegue sair de seu estado introspectivo sem ajuda de ninguém ou medicamentos. Leocádia é a representação da mulher sobrecarregada que precisa de um tempo para si, o descanso merecido para dar a volta por cima. Infelizmente, o mesmo não acontece no caso de “Doroti, a mulher sereia” (LEITE, 2002, p. 93), com crises de pânico e ansiedade depressiva acaba tirando a própria vida. Nas primeiras linhas a notícia de sua morte com uma faca na barriga e o chão alagado de sangue dão ideia da tensão que virá a seguir. O conto é narrado por um profissional indefinido, um médico ou talvez um psicanalista, alguém com algum contato mais próximo com Doroti, já que esse narrador conta detalhes da vida de angústias da personagem:

Eu já conhecia a criatura. De vez em quando, ela vinha ao hospital em busca de socorro. Tinha crises terríveis, de identidade, de sentimentos, e caía numa angústia profunda, num quadro de pânico misturado com ansiedade depressiva

de difícil diagnóstico. Também, pudera, com um problemão desses (LEITE, 2002, p. 93).

O problema de Doroti foi ter nascido sereia em um mundo humano, diferente, fora do padrão. A mãe percebeu a diferença quando criança e não contou nada a ninguém, ignorou o fato, mas logo o rabo de peixe foi surgindo e as pernas sumindo dando lugar às escamas. A sereia, enquanto figura mitológica, está associada aos encantos femininos, ao pecado, vaidade e luxúria, belas mulheres com caudas de peixe que seduziam homens durante as grandes navegações e os levavam para as profundezas do mar. Sobre a presença de seres como as sereias nos estudos sobre animalidade Maria Maciel (2016) esclarece que na literatura há dois tipos de zoologia, a que é povoada por animais existentes e a dos sonhos, ou seja, os seres fantásticos como esfinges e centauros. O meio literário passou a acolher ambos os tipos de animais, os possíveis e impossíveis, para além da subjetividade humana e formas híbridas de existência.

Híbrida e fora dos padrões. Doroti é a mulher pela metade. A sereia “enquanto ideal de beleza e sedução” ficou para os filmes e desenhos, em sua realidade ela sabia que esses seres eram pura imaginação. Desde criança enfrentou a rejeição dos homens e o sentimento de não pertencimento ao mundo: “Os homens a repeliam, os peixes idem.” (LEITE, 2002, p. 93). A sereia símbolo de atração masculina dá lugar a gritos e risos debochados dos passantes na rua. Quando mulher, oxigenou os cabelos ficando loira, uma tentativa de se apresentar com uma beleza próxima a do padrão estereotipado de mulher loira, branca, com olhos claros e magra. No entanto, o azul resumia-se à cor do rabo ágil e enorme, Doroti era gorda e possuía a pele cravejada de espinhas, o que a deixava de fora do modelo. Sobre essa cobrança incessante a respeito de um ideal de mulher padrão, a escritora e feminista Virginie Despentes (2016) declara:

Porque o ideal de mulher branca, sedutora mas não puta, bem casada mas não nula, que trabalha sem tanto sucesso para não esmagar seu homem, magra mas não neurótica com comida, que continua indefinidamente jovem sem se deixar desfigurar por cirurgias plásticas, uma mamãe realizada que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelo dever de casa, boa dona de casa sem virar empregada doméstica, culta mas não tão culta quanto um homem; essa mulher branca e feliz, cuja a imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer – tirando o fato de que elas devem ficar de saco cheio com qualquer coisa –, devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem mesmo exista (DESPENTES, 2016, p. 11).

Adulta e independente, seu passatempo preferido era assistir TV, idealizar e sofrer ao ver a vida perfeita diante de seus olhos. Mulheres das quais ela nunca se aproximaria da perfeição. O que mais a desestabilizava era a impossibilidade de um amor. Na tentativa de suprir sua carência, Doroti ia à feira uma vez por semana comprar peixe, não um peixe qualquer, um namorado. Ivana constrói uma analogia com o nome “namorado”, tanto referindo-se à relação amorosa com um homem, quanto com o nome popular dado ao peixe *Pseudoperca numida*. Diz a crença popular que quando um homem oferece esse tipo de peixe para uma mulher e ela o prepara para o jantar, vai dar namoro. Um namorado, seja peixe ou homem, era tudo o que Doroti sonhava em ter:

Quando via a pia coberta por milhões de confetes prateados, não tinha como conter-se. Encaixava o peixe no buraco que havia embaixo da cauda e queria porque queria que o peixe fizesse a sua parte, um mínimo movimento que fosse. Nada, claro, o peixe estava morto. Doroti chorava com pena de si própria (LEITE, 2002, p. 94-95).

Ao deixar o namorado nu de escamas, Doroti corre ao encontro do desejo, alimenta a esperança de um dia ter alguém ao seu lado, que lhe compreenda, quer sentir-se amada, ter prazer em viver. Na falta do desejo do outro, Doroti mata seu próprio desejo. Han (2017) afirma que a nossa constituição psíquica depende da nossa relação com o outro. Amor e ódio funcionam como modo de relação do sujeito com o objeto desejado. A ausência desse amor na personagem faz com que ela se volte para si e afunde em sua depressão: “Eros e depressão se contrapõem mutuamente. O eros arranca o sujeito de si mesmo e direciona-o para o outro. A depressão, ao contrário, mergulha em si mesma.” (HAN, 2017, p. 10).

Doroti culpa a mãe por tudo ter dado errado em sua vida, desde criança a mãe ignorou o problema na esperança que ele simplesmente desaparecesse: “Se tivesse buscado socorro a tempo, talvez tivesse conserto.” (LEITE, 2002, p. 94). Com o tempo, a não aceitação própria e por parte da sociedade em não aceitar o diferente, Doroti perde a esperança de encontrar um amor e sua vida torna-se um martírio: “A depressão se apresenta como impossibilidade do amor. Ou o amor impossível leva à depressão.” (HAN, 2017, p. 12).

Ao limpar o peixe, ela imagina como pode ser seu interior, seria como ele ou como um humano? O que de humanidade restava dentro de si? A sua metade-peixe também se funde à metade-mulher, soltava um ovo por mês e não óvulos como no período fértil em mulheres, no entanto, sangrava por quatro ou cinco dias como nos períodos menstruais.

Triste, angustiada e inconformada com sua aparência, pega o facão e resolve se separar ao meio. Doroti morre azul como a metade-peixe, sozinha e amaldiçoando a mãe.

Outra metade-peixe habita o reino dos animais de Ivana, dessa vez o foco está no homem por meio do olhar que a mulher lança a ele. A narradora e esposa inicia o discurso afirmando: “Nunca gostei de peixes. Acho um bicho muito triste.” (LEITE, 2002, p. 41), entretanto, ela acaba por se casar com um, e, dentre os peixes tristes, se envolve com “[...] o mais triste deles.” (2002, p. 41) um leão-marinho, seu homem-sereio. O bicho leão-marinho é um mamífero semiaquático que estabelece uma relação direta com o leão verdadeiro por sua pelagem ser diferente nos machos da espécie, o que lembra uma juba de leão, ele emite sons graves como o rugido do rei das selvas e é conhecido por sua bravura territorial. Porém, a relação com sua “metade-peixe” é evidenciada no conto por causa da tristeza e insatisfação que Celso demonstra com a vida: “[...] o desespero dos que se sabem presos a paredes de vidro, dos que veem o mundo sem poder tocá-lo.” (2002, p. 41).

A esposa joga com as aproximações e referências entre o marido e “leão-peixe” classificando o leão-marinho como um leão aprisionado em um corpo incoerente com sua representação e inconformado com seu destino sem poder correr pelas florestas rugindo e brigando por mulher, ao contrário, a sua vergonha nada majestosa é arrastar-se pela vida de tristezas como uma “sereia gorda”, o que lembra as características físicas, fora do padrão de aceitação, e a depressão de “Doroti, a mulher sereia”:

Exatamente como Celso, o meu Celso-peixe que também se arrasta pelo chão e não sobrevive sem a água-firma, a água-esposa, a água-lar-doce-lar, a água-filho, a água-apartamento-na-praia. Se põe o nariz pra fora, fica roxo e tem espasmos. Tudo que o desabilita lhe mete medo (LEITE, 2002, p. 41).

A esposa descreve um homem completamente dependente principalmente dos cuidados da mulher, como o leopardo Leopoldo, e deprimido por sua metade-peixe como Doroti. A dependência fica evidente ao associar todo o cotidiano de Celso à água, imprescindível para a sobrevivência humana e animal, ele absorve tudo o que torna a sua vida mais cômoda e confortável: “O peixe morre de medo de morrer afogado.” (LEITE, 2002, p. 41). Morrer afogado é se permitir ao desconhecido, arriscar-se em um cotidiano que ele insiste em ignorar, ou talvez sua vida não seja bem aquilo que desejava, o conforto de Celso é apático e cheira a mofo, sem cuidados e atenção consigo, Celso afunda no próprio aquário urbano.

É justamente no verdadeiro aquário que Celso parece se sentir à vontade. Apresenta a quase família de espécies marinhas para o filho que aguenta as histórias, assim como o pai aguenta a vida, é quando a esposa faz o trocadilho “filho de Celso, Celsinho é.” (LEITE, 2002, p. 42) em referência a semelhança comportamental deles e ao dito popular “filho de peixe, peixinho é”. Tanto é levado em consideração que em frente tanque do leão-marinho Celso tem um momento vertiginoso, como se pudesse encarar a própria vida diante de seus olhos e sai correndo: “Os iguais se reconhecem, penso calada.” (2002, p. 42). De volta ao conforto húmido e bolorento do apartamento, cercado de cuidados, a esposa parece apenas esperar a gota d’água que despertará seu instinto felino:

[...] até o dia em que subirei pelas paredes miando desesperada com as garras à mostra. Ao me ver assim tão louca, o peixe se encolherá num canto com os olhos esbugalhados e se perguntará na língua morta dos peixes: o que será de mim? Do telhado, avistarei a paisagem e escolherei o caminho mais bonito a seguir (LEITE, 2002, p. 42).

Em “Leão-marinho” podemos recuperar as reflexões sobre os dois contos anteriores com relação aos gêneros masculino/feminino: a depressão pode atingir tanto homens quanto mulheres, a dependência que os homens têm das mulheres e as insatisfações com o corpo e a rotina também fazem parte de suas vidas, nem por isso essas características são condições para se classificar psicologicamente os homens. E diante do comportamento de Celso a esposa é quem dá sinal de querer separar-se dele ao desejar novos caminhos para sua vida. Dessa vez a mulher não é abandonada e sofre pela partida do homem, e sim, ele que ao pensar numa vida sem a presença da esposa que desmorona.

A insatisfação com o corpo e os problemas de adequação ao meio social que rondam a vida de Doroti e Celso também são temas presentes no conto “Escorpião” (LEITE, 2002, p. 17), onde não temos a figura direta de um bicho e sim a referência e significados dele associados à situação exposta. O escorpião é conhecido como o animal que sai à noite para se alimentar, o que espregueira esperando o momento exato do ataque. Símbolo da traição, dominação, veneno e vingança. Vingança que acontece por parte da irmã mais velha contra a mais nova:

As duas irmãs dormiam no mesmo quarto. A mais velha tinha os cabelos curtos e negros, expressão grave e sofria com a gordura que lhe avantajava o corpo. A caçula, muito meiga, tinha olhos rasos e azuis como piscinas infantis. Certa noite, pé ante pé, a mais velha levantou-se, abriu a cesta de costuras e apanhou a tesourinha de bico curvo. Sem fazer barulho algum, cortou os longos

cabelos da irmã, frágeis linhas amarelas que nem pra bordar serviam mais. Depois enterrou a tesoura nos olhos da boneca (LEITE, 2002, p. 17).

Duas irmãs dormem em um quarto, quando a mais velha, tomada por um sentimento de inveja por não ser fonte de atenção e beleza, resolve, na calada da noite, silenciosa como um escorpião que prepara o bote, cortar os cabelos lisos e dourados da caçula. Ela tenta retirar de sua irmã uma das características de sua beleza, tornando-a feia. Podemos perceber que o perfil da irmã caçula está voltado para um padrão de beleza socialmente aceitável como ser loira com fios lisos e delicados, ter olhos azuis, ser meiga e cercada de atenções por ser a filha mais nova, o que gera um extremo desconforto com a irmã, que provavelmente perdeu o posto de caçula, é gorda, possui cabelos negros e expressão grave, um perfil comum, porém pouco aceito e visto com preconceito.

Percebe-se que os elogios direcionados à caçula são associados a duas características físicas marcantes, o cabelo dourado e os olhos azuis. Os cabelos foram cortados e um duplo sentido para a palavra “boneca” é lançado, teria a irmã mais velha enterrado a tesoura nos olhos de uma boneca que estava no quarto das meninas ou nos próprios olhos da irmã? Boneca também é a forma como popularmente se refere à uma criança de beleza semelhante à da caçula, já que o brinquedo também reproduz esse padrão de beleza socialmente aceito. Questionamento dúbio que ficar no ar e traz um clima de tensão, surpresa e reflexão dos comportamentos levados ao extremo da vingança na narrativa.

Sobre vingança e animalidade, Adriana, protagonista de OP, tem um modo muito peculiar de mostrar do que um bichinho é capaz contra os homens. Símbolo do pavor das mulheres, ela não está no romance por acaso: a barata, ou melhor, a barata gigante de Madagascar. A barata é um inseto que está associado ao medo, nojo e são responsáveis pela transmissão de vários tipos de doenças por servir de vetor mecânico para bactérias, fungos e vírus. Esse animalzinho nojento é colocado como elemento de comparação com o homem e seus paus pelos mais variados aspectos. Sem mencionar que “barata” também é o nome popular e pejorativo dado ao sexo feminino, que já serviu até de tema para música. Nessa guerra entre paus e baratas, quem levará a chinelada final? Vamos às comparações.

O tamanho do pau é um tabu para os homens, um assunto que os deixa exibidos ou desconfortáveis, uma grande maioria adora dizer o quanto seus paus são grandes e funcionais. Adriana explica que seus tamanhos variam de 05 a 17 centímetros, a barata

gigante de Madagascar de 05 a 18 centímetros e possui reflexos como encolher, colocadas em perigo, e esticar, quando decidem acasalar, assim como os paus quando querem sexo. Vivem em ambientes escondidos, úmidos e abafados. Adoram comida gordurosa, bebem cerveja e cospem. Apresentam secreções, odores, têm bastante pelos e podem transmitir muitas doenças, as baratas também. As duas grandes diferenças entre paus e baratas são: as baratas são resistentes a radiação e são dotadas de um aparato cognitivo que pode ser interpretado como sinal de inteligência. Munidos dessas informações, o que seria mais relevante para a humanidade, paus burros ou as baratas gigantes de Madagascar? Adriana explica:

Darwinianamente falando, sem a menor sombra de dúvida, são as baratas. Porque elas podem desenvolver essa inteligência incipiente que possuem, e um dia ajudar a melhorar o mundo. Além de serem resistentes a explosões nucleares... uma possibilidade sempre presente. Ironicamente, entretanto, nós vivemos armados dos piores inseticidas para acabar com as baratas, mas não temos absolutamente nada de eficiente contra essa infestação absoluta de paus, que está por aí há séculos. [...] Um pau, maior ou menor, mais grosso ou mais fino, não acrescenta nada ao caráter de um homem. Ter uma barata gigante dentro das calças acrescentaria. Constatação que nos leva à seguinte conclusão: paus têm menos relevância para a humanidade do que as baratas gigantes de Madagascar (YOUNG, 2009, p. 180-181).

Fernanda, em seu romance, rebaixa toda e qualquer possibilidade de exaltação ao órgão sexual masculino e direciona para o animal mais improvável para se fazer uma comparação com o feminino. O inseto que representa nojo e pavor para a mulher torna-se seu aliado na luta contra a dominação masculina, ressignificando e dizendo que mulheres deveriam nutrir os sentimentos de repúdio pelos paus e não pelas baratas.

A barata gigante de Madagascar aparece em OP não como um animal antropomórfico e sim como sujeito ao se comparar suas características e habilidades cognitivas ao ser humano. Fernanda constrói um olhar a partir de outra perspectiva sobre a barata, que passa a ser sujeito ativo na narrativa fora do contexto antropomórfico e ainda dentro das relações de animalidade. A barata, enquanto barata, em disputa com o homem levando em consideração as próprias características do animal, como pontua Maciel (2016) em relação ao conceito de Derrida:

Ao priorizar a troca de olhares no ato de apreensão da alteridade animal, Derrida não apenas defende uma aproximação corporal, sensível, entre a espécie humana e as demais, como também confere a cada animal (aqui no singular particular) o estatuto do que chamamos de sujeito. Reconhece-o como um ser que, em sua singularidade, olha, sente, sofre, tem inteligência e saberes próprios sobre o mundo (MACIEL, 2016, p. 44).

A barata enquanto sujeito de qualidades tão importantes quanto um homem não entra em comparação e conflito direto somente no panorama feminino *versus* masculino, ela também pensa o masculino ao dizer que o tamanho e a forma do pau não definem masculinidades, quem são e nem seu caráter. O pau também é apresentado como um problema para o próprio homem que é obrigado a se adequar a ideais de virilidade que não passam de construções e convenções sociais sexistas, que possamos pensar e repensar a masculinidade como instrumento de equivalência e não de opressão.

As mulheres animalizadas podem representar um comportamento que inquieta, transgride e desestabiliza o meio em que estão inseridas, aparentemente dominado pelos machos “reis da natureza”, protetores, fortes, porém, submissos aos cuidados do feminino. A figura da mulher decidida, independente e imprevisível confronta, desestabiliza e desloca a imagem e a postura do homem contemporâneo no patriarcado.

Os animais de Ivana e Fernanda não estão em suas literaturas representando todos os animais do mundo, muito menos todos os relacionamentos humanos atribuídos a eles; reproduzem comportamentos e aspectos que evidenciam padrões condicionados pelo olhar humano com foco nas construções heteronormativas de gênero, em sua maioria representando o par matrimonial e os conflitos amorosos direcionados ao feminino. Doroti torna-se a denúncia da exclusão do diferente em uma sociedade que busca nivelar tudo a um padrão. A selvageria animal dá lugar a selvageria das relações humanas: “Trocias, ajudas mútuas, distribuição de tarefas, tudo é matéria de reflexão, capaz de evidenciar a complexidade dos mundos animais sob uma perspectiva etnológica.” (MACIEL, 2016, p. 121).

O exercício ficcional entre o ser humano e o animal funciona como um pêndulo. Quem dosa essa mistura é o olhar de quem torna o animal existente ou fantástico em um animal escrito, seja ele um Celso-peixe ou uma barata de Madagascar. Cada escritora joga com uma maneira diferente de trazê-los à realidade e com isso inquietar, denunciar e interagir com seu leitor. Essa identificação talvez surja na aproximação de nossa essência animal por meio das formas criativas de acesso literário, ou, mostre apenas a realidade que recusamos a ver, de modo que todo animal pensado, analisado e escrito, sempre será fruto da racionalidade humana. Sobre o saber a respeito do olhar animal para o humano, que tanto inquietou Derrida, ainda não há respostas cabíveis. Nada descarta que os

animais não tenham tal olhar para o humano, no entanto, ficam as respostas imaginativas que a literatura pode oferecer.

4.3 Mulheres-putas

Meu nome de guerra é Sabrina. Tem gente que gosta do termo garota de programa, eu prefiro puta, é mais honesto. Eu tenho muito orgulho da minha profissão. Na verdade, eu sou uma atendente de solitários. Eu faço o meu trabalho com o fervor de uma atriz e com a convicção de uma religiosa. (SOLIDÕES, 2013).

A literatura é o meio pelo qual os discursos podem ser ressignificados e ampliados. Dentre as vozes de maior presença na produção literária está a personagem prostituta. Antes, em sua maioria escrita e falada por meio da voz masculina e do imaginário que eles davam a ela. Hoje a descrição da profissão conhecida como a mais antiga do mundo ganha visibilidade e resistência pela fala de mulheres e mais ainda pelas próprias prostitutas. Os textos tratam sobre os mais diversos anseios das que se deslocam pelos espaços públicos, sociais, culturais e políticos. Não só de asfalto e clientes se faz uma prostituta, é o que podemos observar na singularidade de cada uma das personagens de Ivana que escolheram ser o que são: putas.

No miniconto “A puta seletiva” (LEITE, 2002, p. 49), Ivana provoca e subverte posturas e padrões com relação à abordagem da prostituta com o cliente. É ela quem escolhe e não a que é escolhida pela clientela. O poder de escolha pode ser ampliado pela sua própria vontade de estar ali. A autonomia de exercer seu trabalho nas ruas e o direito de escolha como dona de seu corpo-território. Além disso, a personagem é quem “come” o cliente, assumindo a ação de atividade atribuída ao homem e não a mulher, uma vez que ela é a possuidora dos lábios que introduziram o pênis de seu parceiro. A condição para que o programa aconteça é o não uso da camisinha, outra relação associada ao comportamento masculino, onde eles, na maioria dos casos, é que não gostam e se recusam muitas vezes a usar o preservativo:

Sou uma puta muito seletiva. Escolho muito bem os homens que como. Se um deles para o carro e pergunta sobre camisinha, vou logo dispensando e mandando o sujeito pastar.
– Comigo só se for com o pé na morte, cara. Camisinha nem pensar (LEITE, 2002, p. 49).

Por ela ser clara e direta no posicionamento de transar sem a camisinha e ser categórica quando usa a expressão “só se for com o pé na morte”, isso chama a atenção e direciona essa declaração para um possível perigo de transar desprotegido, um risco para o homem? Quem realmente está em perigo? Diversos homens procuram as prostitutas sem sequer declararem seus estados de saúde e fazem questão de transar com elas sem camisinha. A condição e a possibilidade de infecção por IST's soa como receio, medo e julgamento de que se trata de alguém sem cuidados com a própria saúde, a prostituta como foco de transmissão de doenças. O que não acontece com o olhar social na perspectiva masculina com relação a prostituta, pois ela é uma das principais vítimas de infecções por conta do alto número de homens com grande circulação sexual que insistem em transar sem preservativo: “Homens... Odeiam trepar de camisinha e odeiam porra.” (YOUNG, 2009, p. 27). Ao pesquisar sobre a associação da prostituta ao que é fétido e doentio, a historiadora Mary Del Priore (2011) destaca que desde o período colonial, na tradição cristã, o destino da mulher pública encaminha-se para a miséria e à morte precoce, o que gerou diversos estigmas sobre a livre sexualidade feminina:

A mulher que se deixasse conduzir por excessos, guiar por suas necessidades, só podia terminar na sarjeta, espreitada pela doença e a miséria profunda. Ameaça para os homens e mau exemplo para as esposas, a prostituta agia por dinheiro. E, por dinheiro, colocavam em perigo as grandes fortunas, a honra das famílias. Enfim, era o inimigo ideal para se atirar pedras (DEL PRIORE, 2011, p. 200-201).

Mary Del Priore (2011) aponta ainda que o panorama daquela época estava associado a moralidade que regulava as relações entre sexo e sociedade, onde as mulheres de maior condição financeira aspiravam ao casamento e filhos, passando da posse do pai para a do marido, as mulheres das camadas mais pobres, em geral mestiças, negras e brancas indigentes viviam à mercê da sorte e sujeitas à exploração sexual por homens de diversas camadas sociais, realidade não muito diferente em nossos dias.

O miniconto abre diversos questionamentos ao se imaginar o que está por trás da fala afiada da personagem. Um comportamento de vingança pode estar por trás da fala ao levamos em consideração essa frequente resistência masculina ao preservativo, a prostituta agora dispara a incerteza que paira sobre elas diretamente aos clientes. De outra forma, lembramos que esta puta é “seletiva”, se nela está o poder de escolha com quem transar, pode-se inferir que a fala da prostituta sobre transar sem a caminha é uma reação de exclusão a um determinado tipo de cliente, uma forma de fazer com que ele se assuste

e não volte mais atrás de seus serviços. A fala, neste caso, coloca a mulher como fonte de violência para afugentar pessoas indesejadas ou que possam causar problemas a quem se expõe aos perigos da rua e do sistema patriarcal. Violência que não está limitada a mulher que trabalha nas ruas, como pontua Virginie Despentes, escritora que trabalhou como prostituta nas ruas de Paris e fala de modo cru, irônico, polêmico e sem nenhum pudor sobre o assunto:

A figura da puta é um bom exemplo: quando se afirma que a prostituição é uma “violência feita às mulheres”, pretende-se que esqueçamos que a verdadeira violência imposta às mulheres é o casamento, assim como de maneira geral a maioria das coisas que suportamos. Aquelas que transam gratuitamente devem continuar a achar que se trata da única escolha possível; senão, como controla-las? A sexualidade masculina não constitui em si uma violência contra as mulheres se elas estiverem de acordo e forem bem remuneradas. A violência vem desse controle que é exercido sobre todos nós, essa faculdade de decidir em nosso lugar o que é digno e o que não é (DESPENTES, 2016, p. 73).

Despentes fala do ponto de vista das mulheres que estão à margem social e completamente fora do padrão estabelecido para uma mulher no sistema patriarcal como no casamento. O casamento por vezes é discutido e colocado em xeque nos contos de Ivana, de um lado como a salvação das ruas, de outro as insatisfações matrimoniais. Destaque para os contos “Estela Dalva” (LEITE, 2002, p. 45) e “Quatro Dolores” (LEITE, 2002, p. 59) pela aproximação que as personagens possuem ao serem consideradas putas. Estela Dalva, nome que remete a Estrela D’alva, nomenclatura popular dada ao planeta Vênus por sua aparição ao amanhecer e também referido às placas de madeira em que os antigos faziam inscrições, ou seja, a personagem Estela Dalva nada mais é do que a estrela da anunciação. O drama se desenrola quando Estela resolve quebrar o silêncio e revelar ao marido seu passado nada orgulhoso.

No momento em que Estela escreve uma carta para o marido contando de seu passado, o relógio de parede cai ao chão, o que interpreta como um aviso. Por muitos anos ela ponderou a conversa que acabou nunca existindo. Estela associa a queda do relógio ao movimento dos corpos no mundo, ao rodopio da vida com seus altos e baixos, como se a Estrela D’alva enfim fizesse a sua anunciação ao universo. O universo casamento cercado de perfeições e agrados não foi suficiente para o desejo que habitava Estela:

Eu e o Beto nunca brigamos. Ele adivinha meus desejos e cuida de atendê-los um a um. Mas houve época em que isto não bastava. Por mais que ele fizesse, eu queria mais. Foi quando comecei a transitar por outras constelações atrás do que me faltava. Primeiro pelos cinemas do bairro, depois pelos drive-in, até chegar aos motéis mais distantes da Via-Láctea. Não demorou e eu engravidei. O Beto chorou de emoção ao saber da notícia. Fiz as contas e não havia a menor dúvida: o filho não era dele, embora, sinceramente, também eu não soubesse de quem era (LEITE, 2002, p. 45-46).

Depois de se entregar a outros prazeres e descobertas sexuais, Estela passa a se comportar como uma esposa exemplar e se culpa por suas aventuras extraconjugais. Cercado de todos os cuidados e atenções, seu filho Júnior acaba por cair no vício da insatisfação como a mãe. O descontrole e rebeldia do filho faz com que o pai direcione toda a atenção e preocupação com ele, o que volta a atormentar Estela e seu passado. Ao ver o marido sofrer por várias noites procurando o rapaz em delegacias e prontos-socorros aumenta a vontade de Estela chamar o marido e dizer: “[...] esquece esse filho da puta, expulse-o de casa. E expulse a mim também, não merecemos tanto amor e preocupação. Mas nunca tive coragem.” (LEITE, 2002, p. 46).

Ao usar a expressão “filho da puta”, Estela não está apenas xingando o filho, como também se colocando na posição de puta por ter traído o marido com diversos homens e sequer saber de quem o rapaz é filho. É a oportunidade que Estela tem de contar a verdade e sumir com o filho. Mas, infelizmente, a notícia que chega é a do corpo do rapaz encontrado em um matagal. Beto fica em estado de choque no sofá, este é o momento em que Estela escreve a carta contando toda a verdade ao marido, momento em que o relógio se espatifa no chão e Beto chama por ela: “Calço os sapatos e, sem querer, piso no relógio que caiu no chão. Embrulho os cacos na carta que escrevi e jogo tudo no lixo. Talvez o Beto queira um café. (LEITE, 2002, p. 47)”. E novamente a Estela Dalva recolhe os cacos de seu passado e segue adiante.

Seguir adiante em um casamento repleto de insatisfações ou jogar tudo pro alto em nome de novas aventuras? O estigma de ser boa dona de casa acaba por diversas vezes silenciando o desejo e a sexualidade da mulher no matrimônio. Qualquer pensamento ou ação que fuja do padrão de boa esposa estremece as estruturas pré-definidas pela cultura patriarcal. O conto “Quatro Dolores” (LEITE, 2002, p. 59), se desdobra em quatro minicontos sobre mulheres que trazem a sina de carregar a dor em seus nomes. Quatro histórias de dores e desejos de terem a vida que sonham e fazerem uso do próprio corpo de acordo com suas vontades. O que diferencia cada miniconto é a divisão numérica como partes de um todo, Dolores 1, Dolores 2, Dolores 3 e Dolores 4, assim diferenciadas para

melhor referenciar cada vivência. As três primeiras carregam o desejo de serem putas, ou o que esperam e idealizam do papel que uma puta exerce na imaginação delas ligadas à liberdade e ao prazer. A quarta, a única puta por profissão e meio de sobrevivência mostra uma realidade completamente diferente da idealizada, difícil, sofrida e por pura necessidade.

Dolores 1 acredita que na perspectiva do marido não é a boa pessoa que aparenta ser por não ser uma esposa exemplar, se acha péssima dona de casa ao não saber passar, limpar, e não cuidar do marido e dos filhos, ela sequer lava a própria calcinha. Dolores 1 afirma que seu comportamento é reflexo de seu temperamento e gênio difícil de lidar. Ela faz sua avaliação pensando nas oscilações de humor que tem ao decorrer do dia: “De manhã acordo de um jeito, na hora do almoço estou de outro e à noite pior ainda.” (LEITE, 2002, p.59). O que acontece durante o dia que deixa seu temperamento arredio? Por três vezes é mencionada como uma mãe e esposa exemplar aos olhos dos outros, a cobrança de um perfil do qual a personagem se recusa a aceitar, a docilidade e a submissão que aparenta ter, ou a que mostra vivendo de aparências, na rua todos comentam sobre o exemplo de mulher que ela é, Dolores 1 recusa esse juízo de valor que as pessoas da cidade dão à ela, posto que, ser uma mulher de desejos imprevisíveis não faz parte do ideal padrão que se pensa de uma esposa e mãe de família.

Para Dolores 1 a figura da mãe e da esposa tem sempre que estar atrelada a um dever e obrigação de seus papéis performados, deveres e funções a cumprir dentro do coletivo, agir dentro do que é previsto para o seu papel-função social, aí está sua recusa. Ao chegar à igreja para confessar seus desejos mais cruéis de matar a família, o padre imediatamente já diz: “[...] que pecados pode ter você, uma mãe e esposa exemplar?” (LEITE, 2002, p.60). Dolores 1 sai furiosa da igreja, pois, dentro de si, sabe que não é santa.

O excesso de cobranças e responsabilidades de mulher exemplar faz com que a personagem queira se livrar do marido e dos filhos. Transparece que Dolores 1 não tem um minuto de paz, os filhos e o marido não param de lhe importunar. Apresenta-se sobrecarregada a ponto de desejar: “[...] afogar os meus filhotes no vaso sanitário, dar-lhes toddy com formicida.” (LEITE, 2002, p.60). Dolores 1 refere-se como “filhotes” os filhos, animalizando-os, de modo que o veneno é comum no uso para matar formigas, os filhos são as pragas de sua vida.

Quando crê ter vocação pra puta, é porque a imagem da prostituta que Dolores 1 idealiza é a atrelada a liberdade e felicidade, liberdade de escolha, sem deveres domésticos, sem comportamentos previsíveis: “Pra falar a verdade, acho que nasci com vocação pra puta. Me vejo livre e feliz sem marido nem filhos, solta na vida e no mundo.” (LEITE, 2002, p. 60). E é encostada no balcão de atendimento em um posto de gasolina que Dolores 1 dá vazão ao seu desejo de ser puta.

Um motorista, provavelmente de ônibus ou caminhão, homens sempre em trânsito, figura presente nos postos de gasolina para abastecer e descansar, são conhecidos também como clientela das “putas de beira de estrada”. Muitas prostitutas frequentam o espaço dos postos de gasolina e seu entorno atrás dos passantes, eles atrás de sexo sem compromisso para relaxar e elas atrás de dinheiro e diversão. Esse motorista ao observá-la com batom vermelho, cigarro e radinho de pilha, mais uma vez fala a respeito da “fama” que Dolores 1 tem de ser uma boa mãe de família, no entanto, nesta situação, Dolores 1 encerra com a declaração: “Todo vagão descarrilha um dia, por que só eu tenho que andar na linha?” (LEITE, 2002, p. 60).

A imagem da esposa e mãe de família é convertida em imagem fetiche. Ao indagar que Dolores 1 é uma “[...] excelente mãe de família.” (LEITE, 2002, p. 60) o motorista desloca a imagem recatada da mãe de família para a de mulher desejada, fatal, que pode experimentar novas sensações, e é isso que a personagem anseia. O final em aberto dá a indicação de que Dolores 1 acaba por se render aos seus desejos e transgredir com a norma socialmente estabelecida. Provavelmente ela se permite em uma experiência extraconjugal com o motorista desconhecido em nome da liberdade de seus prazeres.

Dolores 2, assim como Dolores 1, mora em cidade pequena ou que insiste em reforçar valores patriarcais. Aos olhares dos outros, Dolores 2 também se sente incomodada com o “[...] maldito ar de mulher séria.” (LEITE, 2002, p. 61) que apresenta. Ela diz que a impressão é falsa porque gosta de “[...] andar sem rumo, sentar em botecos, ouvir radinho de pilha.” (2002, p. 61). Mostra-se uma mulher bonita e atraente, beleza que a levou ao concurso de miss de sua cidade natal. A queixa de Dolores 2 também está condicionada ao seu temperamento desde a infância a incomodar os pais. Dolores 2 é mulher que cresceu conseguindo tudo “[...] na base do grito.” (2002, p. 61), ou seja, com muita insistência, desejo e determinação. Sofre com a pressão da família para casar e não “[...] ficar pra tia.” (2002, p. 61). Virou gozação ao ser chamada de solteirona por todos, como se a mulher solteira não pudesse exercer sua independência. A felicidade da mulher

e a continuidade da família tradicional normativa se pauta na imposição da mulher ao casamento e em seguida à maternidade, o que a legitima como esposa ideal, tudo o que se desvia deste padrão é visto como afronta aos costumes, é rebaixado e motivo de zombaria:

É fácil imaginar que o que essas mulheres respeitáveis não admitem, quando se preocupam com o destino das putas, é que temem a concorrência. Se a prostituta exercer seu comércio em condições decentes, as mesmas da depiladora ou da psiquiatra, se sua atividade for liberada de todas as pressões legais às quais é submetida atualmente, a posição de mulher casada se torna bruscamente menos atrativa. Porque se o contrato prostitucional for banalizado, o contrato marital aparecerá como realmente é: uma troca na qual a mulher se compromete a efetuar um certo número de tarefas ingratas para assegurar o conforto do homem por um preço que desafia qualquer concorrência. Especialmente as tarefas sexuais (DESPENTES, 2016, p. 48-49).

Vê-se que a pressão familiar para que Dolores 2 se enquadre em um padrão culturalmente estabelecido é um grande fator que desencadeia a sua insatisfação com a vida que leva. Eis que, no baile da primavera, ao se ver só e rejeitada pelos homens do espaço, decide pedir em casamento o homem mais feio da cidade. Ele, apesar de eufórico, ficou atônito com a proposta, mas Dolores 2 “[...] sabia de onde vinha a força daquela decisão.” (LEITE, 2002, p. 62). A força da decisão de Dolores 2 vem da possibilidade de transgredir com o padrão esperado, de modo que ela, uma mulher considerada muito bonita, não deveria estar com um cara tão feio. A decisão também está relacionada ao fato de os dois ali serem considerados excluídos, ela pelo temperamento e ele pela ausência de beleza padrão.

O casamento deles é uma afronta ao simbolizar a união dos excluídos, dos rejeitados. Ela se vê puta ao casar com Alfeu por conta do papel que exerce ao transgredir com a norma matrimonial, Dolores 2 dá a sociedade o que ela pede, o casamento, mas esse casamento é como a sua carta de alforria para a sua liberdade. Casaram rapidamente e se mudaram da cidadezinha.

Dolores 2 e Alfeu estão casados há 25 anos e ela afirma que nunca perdeu a virgindade, mas tem a certeza de que é uma puta por ter se “vendido” ao casamento, a um homem que não a amava, mas lhe dá tudo o que precisa para, enfim, com um vestido decotado, fumando a tarde toda e ouvindo radinho de pilha, se plantar na janela de sua casa, “[...] uma puta perfeita.” (LEITE, 2002, p.62), puta por sentir-se livre e independente. A janela entra aí como símbolo erótico de sua convicção em ser puta:

[...] a janela como fronteira entre a casa e a rua foi sempre lugar suspeito e perigoso, havendo muita referência na literatura do século XIX às janelas ou aos namoros de janela. A outra ameaça, tão velada quanto a anterior, era a de ser substituída pela mulher pública e não desempenhar a contento as tarefas e as funções impostas (DEL PRIORE, 2011, p. 199).

Ao abandonar a cidade natal, Dolores 2 não regressa nem para o enterro da mãe, enterrou junto seu passado de opressão e infelicidade. O contrato matrimonial neste caso virou um grande acordo de interesses com cada um vivendo sua vida. Ele com uma linda mulher ao seu lado e ela com a liberdade de sair só e poder tomar uma cerveja sem cobranças, livre dos olhares conhecidos e julgamentos, como deveria ser.

Na contramão da história de Dolores 2, a personagem Dolores 3 é que foi abandonada pela própria mãe em um orfanato e foi aproveitar a vida. Trancafiada em um orfanato de freiras por 20 anos, Dolores 3 teve tudo o que precisava, casa e comida, só não o melhor da vida, o que “[...] os homens trazem entre as pernas.” (LEITE, 2002, p. 63). Sua grande revolta é não ter ido com a mãe. As informações sobre o mundo exterior ela acompanha ao pé do ouvido com um radinho de pilha que carrega consigo às escondidas.

Enclausurada e privada dos prazeres da carne, acredita que quem pode mesmo aproveitar uma vida de prazeres são as putas, livres para transarem com muitos homens e em vários lugares diferentes. Enquanto isso ela padece com os desprazeres da vida reclusa e vestida parecendo um urubu, passando fome e esfregando o chão para mulheres que nunca beijaram na boca. Mas a devota tem Deus como cúmplice de seus desejos, seu sonho era ter sido puta juntamente com a mãe:

Se Deus me desse uma chance, uma outra vida pra eu viver, juro que pedia pra ter ido com minha mãe. Seríamos putas as duas, eu numa cama, ela na outra, eu com um homem, ela com outro. Depois a gente trocava e comparava qual dos dois foi melhor. Era isso que eu queria pra mim e Deus sabe que eu não estou mentindo (LEITE, 2002, p. 64).

A profanação de Dolores 3 se dá ao referir-se a Deus e à mãe, duas instituições consideradas sagradas e tradicionais. Deus, aquele que tem o saber absoluto de todas as coisas e está presente em todos os lugares, participa então de seus momentos mais secretos de prazer ao idealizar o mundo externo. E a mãe não como figura sagrada e virgem, muito pelo contrário, puta ao exercer a sua sexualidade e desejo, sua liberdade de sair pelo

mundo experimentando as coisas boas da vida. Lembrando também que a figura da mãe erotizada é objeto de fetiche de muitos homens. Para Virginie Despentes:

A dicotomia mãe-puta é traçada artificialmente sobre o corpo das mulheres, como fizeram com o mapa da África: sem levar em consideração a realidade do terreno, mas unicamente os interesses de seus ocupantes. Ela não acontece a partir de um processo “natural”, mas de uma vontade política. [...] Eles se excitam com aquilo que os envergonha, num desacordo fundamental consigo mesmos. Expulsam a prostituição da rua, aquela que oferece o alívio mais rápido, o corpo social complica o alívio masculino (DESPENTES, 2016, p. 70).

Ivana desestrutura a imagem idealizada da mãe pura, bondosa e desprovida de sexualidade e desejo em seus contos. Tanto em Dolores 1 quanto em Dolores 3 o símbolo da mãe é posto em questão. Dolores 1 refere-se como “filhotes” os filhos, animalizando-os, de modo que o veneno é comum no uso para matar formigas, os filhos são as pragas de sua vida atrelada a um ideal que não condiz com o seu desejo. A mãe de Dolores 3 abre mão de sua condição maternal em nome de vivenciar o prazer. Isso de acordo com as informações que são dadas pelas declarações de Dolores 3, não se sabe o motivo do abandono da filha diretamente da mãe.

Dolores 1, 2 e 3 têm em comum o desejo de serem putas, já Dolores 4 não teve muita opção, ela é levada a prostituir-se por conta das circunstâncias de sua vida: “[...] era tanto remédio pra mãe, tanta cachaça pro pai e droga pro namorado, que não teve jeito.” (LEITE, 2002, p. 65). Ao contrário de Dolores 3 que sonha em dividir a cama cada hora com um homem diferente, Dolores 4 em nome do dinheiro que precisa para o sustento é obrigada a aturar “[...] bafó de bêbado, homem banguela, fedido, mal-educado, triste sina a minha.” (2002, p.64). Uma realidade que infelizmente faz parte do cotidiano de muitas prostitutas.

Seu sonho vai na contramão do desejo das Dolores 1 e 2, para Dolores 4 o ideal de vida seria estar casada e dedicar-se unicamente ao marido e filhos. Ao contrário da Dolores 1, ela adoraria servir toddy para o filho, mas sem formicida. Passar a vida inteira abrindo as pernas para um só homem, ou não abrir sem vontade. Ao contrário do desejo de Dolores 3, que mora em um convento e reza para experimentar os prazeres divinos, Dolores 4 culpa por seu destino inglório, porque ele sabe que seu maior desejo era ter sido freira: “Aliás, Deus, que é Pai e me criou, sabe que meu sonho mesmo, de verdade, era ter sido freira. Passar a vida toda dando só pra Nosso Senhor.” (LEITE, 2002, p. 65).

A figura de Deus parece de uma forma não menos erótica como em Dolores 3, nesse caso com relação ao voto de castidade das freiras servindo somente aos prazeres divinos.

A prostituta é aquela que caminha entre o poder e o dever. Conforme Han (2017), o poder domina a sociedade do desempenho, ou seja, aqueles que são empresários de si mesmos, e o dever rege as normas e proibições da sociedade da disciplina, com suas práticas, técnicas e instrumentos de dominação. Os conceitos de liberdade e autoexploração caminham de mãos dadas quando percebemos que o princípio do desempenho também abarca o amor e a sexualidade:

Como empreendedor de si mesmo, o sujeito de desempenho é livre, na medida em que não está submetido a outras pessoas que lhe dão ordens e o exploram; mas realmente livre ele não é, pois ele explora a si mesmo e quiçá por decisão pessoal. O explorado é o mesmo explorador. A gente é vítima e algoz ao mesmo tempo. A autoexploração é muito mais eficiente do que a exploração alheia, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. É possível, assim, haver exploração, mesmo sem dominação (HAN, 2017, p. 22).

Lembrando que a condição da prostituição nem sempre está atrelada à miséria e falta de escolaridade. Sim, há condições de exploração sexual, porém há também quem realize o serviço por prazer, dinheiro e dos mais diversos níveis de escolaridade. Ao falar de sua experiência na prostituição, Virginie Despentes (2016) diz encontrar meninas de perfis impensáveis segundo a consciência coletiva e que o único ponto em comum entre todas essas mulheres é a falta de dinheiro e o segredo sobre o que fazem para conseguir. Algumas trabalham eventualmente:

A prostituição ocasional, com a operação da seleção dos clientes e dos tipos de roteiros possíveis, é também uma maneira de uma mulher dar um pulo nos domínios do sexo sem sentimentos, de experimentar sem ter que fingir que o faz por puro prazer ou por esperar benefícios sociais colaterais. Quando se é puta, sabe-se o que veio fazer e por quanto – melhor ainda se tudo correr bem ou se a curiosidade for satisfeita (DESPENTES, 2016, p. 59).

Outra coisa que chama atenção no conto “Quatro Dolores” são as imagens do desejo que se repetem e ajudam a performar a personagem puta no corpo e no cenário. No corpo, o batom vermelho, o cigarro, o vestido decotado e até mesmo o estado civil: casada: “[...] uma puta perfeita.” (LEITE, 2002, p. 62), são imagens que podem estar saturadas quando se pensa uma mulher-puta, mas elas ainda são o clichê que mais habita o imaginário masculino e faz despertar desejos.

Para Virginie Despentes, o efeito que se quer causar para atingir os homens passa por uma hiperfeminilidade quase teatral. O que funciona para a mulher da mesma forma ao se deparar com uma imagem de si fora do lugar comum, a transformação em nome do desejo não tem limites: “Mesmo o que era masculino em mim, como meu jeito de andar super-rápido e com segurança, tudo se transformava, uma vez o uniforme vestido, em atributo da hiperfeminilidade.” (DESPENTES, 2016, p. 53).

No campo do cenário dos desejos sexuais, encontram-se os lugares e objetos de fetiche como o balcão do posto de gasolina, lugar que já se tem ideia do que acontece por lá, então cria-se certa expectativa. O radinho de pilha companheiro nas noites solitárias à procura de clientes também traz para a cena, não só a trilha sonora como também, a palavra que encanta os ouvidos puros da freira Dolores 3, é através dessas vozes externas que a recatada conhece o mundo de pecados. Objeto comum na vida, em filmes e novelas interioranas, principalmente nas casas de “luz vermelha”. Sempre acompanhados pelas janelas que não deixam escapar nada. Pelo senso comum e machista, se uma jovem mulher passa o dia na janela sem fazer nada é porque está atrás de algo ou alguém, é desocupada e logo leva a fama de puta, quando senhora, é fofoqueira mesmo. Outro objeto, dessa vez sem formicida, é o Toddy, marca de achocolatado que reúne todas as outras imagens em um único cenário, onde o radinho de pilha faz trilha sonora na janela enquanto a mulher passa a roupa, faz comida e cuida feliz do filho oferecendo o achocolatado. Todas as formas de agir e os objetos, de um jeito ou de outro, estão empenhados a provocar o desejo masculino:

Fingimos que não sabemos disso quando nos compadecemos das mulheres-objeto, coelhinhas de peitos remodelados, todas as gostosas anoréxicas e reconstruídas que aparecem na televisão. Mas a fragilidade está sobretudo do lado dos homens. Como se ninguém lhes tivesse avisado que o Papai Noel não vai chegar: basta que eles vejam um casaco vermelho para que saiam correndo balançando a lista de presentes que gostariam de receber perto da chaminé. Adoro, desde então, escutar como os homens dissertam sobre a estupidez das mulheres que amam o poder, o dinheiro ou a celebridade: como se isso fosse mais idiota do que adorar uma cinta-liga... (DESPENTES, 2016, p. 59).

A grande questão está em querer enquadrar a mulher em uma definição que não é possível para nenhum ser humano, todos carregamos dores, desejos e vontades de sermos autônomos em nossas vidas. A problemática está em limitar o desejo feminino a partir de estereótipos construídos no imaginário dos homens, como a prostituta.

A dominação masculina por décadas procurou silenciar e normatizar a seu favor os demais seres que não se enquadram em seus conceitos de moral: “O que incomoda a moral no caso do sexo pago não é o fato da mulher não ter prazer, mas o fato de que ela pode sair de casa e ganhar seu próprio dinheiro.” (DESPENTES, 2016, p. 67). A independência feminina, seja financeira ou pelo uso do próprio prazer, gera incômodos e desestrutura a base patriarcal, machista e misógina em nossa sociedade.

Ao chamar uma mulher de puta a intenção é de rebaixar a sua moralidade e prestígio social. Medo que paira sobre a vida de Estela Dalva que teme a reação do marido ao saber de seu passado e ser expulsa de casa. No entanto, no caso das Dolores 1, 2 e 3 ao se identificarem com o nome puta ressignificam a palavra positivamente como símbolo de mulher livre que pode exercer sua sexualidade fora das condições impostas socialmente, o que nem sempre é fácil em se tratando de Dolores 4 e a “Putas Seletivas” expostas aos prazeres e desprazeres da profissão as ruas. As mulheres-putas, de Ivana, nada mais são que toda e qualquer mulher que procura viver seus prazeres ou fazer do uso do próprio corpo um instrumento de trabalho, com isso, elas transgridem a norma padrão do sistema heteronormativo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: FALO DE QUEM?

Essa pesquisa surge por meio das leituras e provocações ocorridas no Grupo de Estudos da Língua de Eros (GELE), da Universidade Federal do Ceará (UFC). No GELE fui apresentado à literatura de Fernanda Young, personalidade da qual já conhecia da TV, de programas como por exemplo o “Saia Justa” e o clássico humorístico “Os Normais”. Ao ver o nome de Fernanda na indicação de leitura de escritores contemporâneos, pesquisei por curiosidade a respeito e me deparei com a ousada da capa do livro *O pau* (2009) e um trecho da introdução disponível na internet. A mesma inquieta curiosidade ao ver e manusear o livro-*falo* de Ivana Arruda Leite, o formato do livro e o primeiro conto foram como uma faca que me cortou a palavra.

Foi inevitável não fazer o paralelo das duas obras literárias com a obra psicanalítica de Sigmund Freud com relação aos conceitos de *falo* e feminilidade. Cada escritora à sua maneira usou a literatura para abrir críticas, diretas ou indiretas, nas descrições psicológicas de suas personagens, trabalhando com foco nas relações de gênero masculino e feminino. Binarismo forte e marcante na história da psicanálise que apresenta resquícios dos primeiros pensamentos ainda hoje. No entanto, novas e diversas vozes têm cruzado o discurso psicanalítico na atualidade para mudar padrões pré-estabelecidos e ultrapassados.

A intenção desse escrito nunca foi confrontar e desmerecer os estudos de Freud, e sim, perceber as mudanças ocorridas ao longo do tempo assim como fez o próprio pai da psicanálise em seu percurso. É inegável a importância da obra freudiana para os estudos psicanalíticos. No entanto, devemos estar atentos às mudanças e evoluções que os diferentes tempos e experiências trazem. Que possamos olhar com respeito ao que foi pensado antes de nós e, com o mesmo respeito, entender suas mudanças, questionar e saber filtrar o que ainda pode ser cabível em nossos tempos, até que novos questionamentos surjam.

Traçar um caminho que vai da profissional que escreve à interpretação de seus escritos também é perceber como nas relações de gênero o masculino heterocentrado e normativo deixa suas marcas de dominação, e como o feminino vem abrindo espaço por meio de uma fala precisa, reflexiva e necessária no meio literário. A voz e a produção de autoria feminina ganham força e espaço na literatura onde a predominância ao longo da história foi masculina. É imprescindível a importância dos movimentos feministas para

os estudos literários e psicanalíticos. O feminino idealizado por homens cede espaço à experiência da própria mulher em seu lugar de fala.

O feminismo traz consigo o desejo de uma construção conjunta de direitos fundamentais ao desenvolvimento humano. Uma luta que não é só da mulher e para a mulher, mas que envolve a amplitude do respeito ao outro, seja de que gênero, classe social ou etnia for e o forte desejo por uma: “[...] democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que padecem sobre injustiças foram armadas sistematicamente pelo patriarcado.” (TIBURI, 2019, p. 12). Ivana sempre comenta em suas entrevistas a grande identificação dos leitores gays com sua obra. É porque seus escritos vão além do binarismo masculino e feminino. É sobre um feminino que está cansado de ser sufocado e silenciado por uma masculinidade tóxica, feminino que abraça e ganha aliados dos mais diversos gêneros para dizer “chega!” ao sistema patriarcal, e eu me sinto, sim, representado em seus escritos.

A produção e a circulação de uma literatura de autoria feminina passaram por significativas transformações. A própria Ivana descreve o quanto foi difícil nos anos 1970 e 1980 entregar seus escritos de porta em porta e aguardar contatos, que nunca vinham, de grandes editoras com interesse em publicar seus escritos. Hoje, escritoras de diversos gêneros literários conseguem de modo independente produzir e fazer circular seus escritos de forma impressa como também em suportes virtuais em suas redes sociais. Como a própria Ivana faz ao entrevistar nomes da literatura contemporânea em seu perfil.

“A fala e o *falo*” surge não só para destacar a importância de mulheres escritoras na literatura, mas para apresentar de que forma elas têm questionado a masculinidade e a própria feminilidade, seja erguendo a voz em um discurso crítico direto ou apresentando fragmentos de realidades nada distantes das nossas. Fernanda dizia que a sua obra literária é acima de tudo psicológica, freudiana, ao esmiuçar as sensações da depressão, da feminilidade e do machismo. E desafiou a própria fala ao reconhecer discursos equivocados formando-se em “digo e desdigo”, assumindo erros ou mudando de ideia sobre determinados assuntos. Ivana compreendeu que o movimento feminista está além das questões binárias entre masculino e feminino e pode reconhecer-se feminista atualmente.

Mais que perguntar o querem as mulheres ou quem tem posse do *falo*, precisamos questionar o porquê de precisarmos questioná-las? É preciso questionar o sistema exclusivo opressivo que por séculos subestimou, reprimiu e interditou o feminino em

nome do *falo*. Rever e problematizar os fundamentos e teorias sobre as identidades de gênero, compreendendo as mudanças temporais e evolutivas dos corpos e tecnologias. Educar não só as meninas para que não sejam vítimas de abusos, como também os meninos para que não as assediem e respeitem seus corpos. É preciso lutar por uma equivalência desmistificando tabus, preconceitos e clichês que só reforçam padrões heteronormativos antiquados e violentos. Se o *falo* está presente na fala de escritoras como Fernanda Young e Ivana Arruda Leite, por meio de suas literaturas e posicionamentos, que seja como instrumento de denúncia, resistência, afago, humor, ironia, solidão, deboche... na verdade, talvez elas sequer precisem dele.

A produção dessa pesquisa também sofreu com todos os impactos da pandemia do Covid-19. Escrever em isolamento sem estrutura tecnológica, bibliográfica, financeira, com saúde física e psicológica comprometidas, foi um ato de coragem e resistência perante tanta morte. Espero que olhares mais atentos possam abrir outras possibilidades de leitura, que vejam o que não vi, reflitam, questionem e continuem lendo, ouvindo e se deliciando com as literaturas de Fernanda Young e Ivana Arruda Leite.

Amem as pessoas dos seus livros!

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Luciene A. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista brasileira de literatura comparada**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 12, p. 31-50, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BARRETO, Cintia C. **O riso e o grito na ficção de Lívia Garcia-Roza, Ivana Arruda Leite e Claudia Tajés**. 2017. 180 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://posvernaculas.letras.ufrj.br/images/Posvernaculas/4-doutorado/teses/2016/4-BarretoCC.pdf>. Acesso em: 11 set. 2021.

BASTOS, Marta Maria. **A mulher (trans) formada na ficção de Fernanda Young**. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem (RC) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3204>. Acesso em: 10 set. 2021.

BASTOS, Marta Maria. **O corpo estranho: paródia e transgressão do feminino em O efeito Urano, de Fernanda Young**. 2020. 120 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.674>. Acesso em: 10 set. 2021.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 1. Fatos e Mitos. Trad.: Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2. A experiência vivida. Trad.: Sérgio Milliet. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELLIN, Greicy Pinto. A crítica feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. **Revista fronteiraz**, São Paulo, n. 7, p. 75-85, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteraz/issue/view/858>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BELO, Fábio R.R. As mulheres de Nietzsche e Freud: uma leitura laplancheana. **Revista natureza humana**. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 128-148, 2017. Disponível em: <http://revistas.dwe.com.br/index.php/NH/issue/view/28>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BOLETIM ONLINE. **Entre uns e outros, ficamos com todos**. São Paulo: Boletim Online, abr. 2020. Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/index.php?apg=b_visor&pub=53&ordem=7#topo. Acesso em 10 nov. 2021.

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

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRENNAN, Teresa. Introdução. *In*: BRENNAN Teresa (org.). **Para além do falo**: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Trad.: Alice Xavier. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 09-39.

CORREIO 24 HORAS. **Confira fotos do ensaio de Fernanda Young para a Playboy**. Salvador: Correio 24 horas, 6 nov. 2009. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/confira-fotos-do-ensaio-de-fernanda-young-na-playboy/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A Seguir). Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad.: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DONNA. Fernanda Young, a vingadora. Entrevista concedida a Donna. *In*: **Donna**, Porto Alegre, 05 dez. 2009. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/gente/noticia/2009/12/fernanda-young-a-vingadora-cjpn0dj7j01b0aqcn38qeeg2i.html>. Acesso em: 10 nov. 2021.

FORBES, Jorge. **Sete provocações psicanalíticas sobre as possibilidades da psicanálise no século XXI**. São Paulo, 18 ago. 2021. Instagram: @jorgeforbes_oficial. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CSuzZ1plZ0_/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 10 nov. 2021.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FREIRE, Marcelino. **Contos negreiros**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

FREUD, Sigmund. Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”, 1905 [1901]). *In*: **Obras completas, volume 6**: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). *In*: **Obras completas, volume 6**: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Trad.: Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, [1915] 2017.

FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Obras incompletas de Sigmund Freud. Trad.: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GONÇALVES, Magaly T.; BELLODI Zina C. **Teoria da literatura “revisitada”**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Trad.: Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAUTE, Philippe Van. GEYSKENS, Tomas. **Psicanálise sem Édipo?** Uma antropologia clínica da histeria em Freud e Lacan. Trad.: Mariana Pimentel. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

KAFKA, Franz (1917) “Um relatório para uma Academia”. *In: Um médico rural*, 3. ed. Trad.: M. Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994; p. 57-67.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KEHL, Maria Rita. Freud e as mulheres. *In: FREUD, Sigmund. Amor, sexualidade, feminilidade*. Trad.: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LACAZ-RUIZ, R.; CORREA, V. F.; TAVARES, F. A.; SCOTON, R. A. A animalização do homem: uma visão ontológica do ser individual e do ser social. **Videtur** (USP), São Paulo, v. 4, n. 4, 1998. Disponível em: <http://www.hottopos.com/videtur4/animalo.html>. Acesso em: 10 nov. 2021.

LEITE, Ivana Arruda. **Falo de mulher**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, Ivana Arruda. **Ao homem que não me quis**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LEITE, Ivana Arruda. **Hotel novo mundo**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

LEITE, Ivana Arruda. **Breve passeio pela história do homem**. São Paulo: Reformatório, 2017.

LEITE, Ivana Arruda. **Doidivana**: blog da escritora Ivana Arruda Leite. São Paulo, 2021a. Disponível em: <https://doidivana.wordpress.com/>. Acesso em: 13 jun. 2021.

LEITE, Ivana Arruda. **Auto ficção**. São Paulo, 15 fev. 2021b. Facebook: @ivanaarrudaleite. Disponível em: <https://web.facebook.com/escritoraivanaarrudaleite/photos/a.406743886385594/1447395595653746/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

LIMA, Larissa Paula Lemos de. **O amor romântico como manifesto da cultura patriarcal na obra *Dores do Amor Romântico*, de Fernanda Young**. 2019. 89 f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de Letras, Garanhuns, BR-PE, 2019. Disponível em:

https://www.repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/1583/1/tcc_larissapaulalemosdelima.pdf. Acesso em: 12 set. 2021.

MORAES, Eliane R. “Traços de Eros”. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 303-316.

NASIO, Juan-David. **Édipo**: o complexo do qual nenhuma criança escapa. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

NOTARGIACOMO, Tanay Gonçalves. **Uma trilogia de balanços afetivos**: “Azul e dura”, de Beatriz Bracher, “Hotel novo mundo”, de Ivana Arruda Leite, “Nada a dizer”, de Elvira Vigna. 2013. 130 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/122884>. Acesso em: 10 set. 2021.

PEREIRA, Julia Luiza Bento. Prostituição e a arte da performance: sexualidades dissidentes na literatura contemporânea. **Itinerários**, Araraquara, n. 48, p. 111-127, 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/issue/view/727>. Acesso em 10 nov. 2021.

PODCAST DE MODO GERAL 045. **Ivana Arruda Leite**. São Paulo: Podcast de modo geral, 15 fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C1s_Gso7C2E. Acesso em 10 nov. 2021.

PRECIADO, Paul B. Um apartamento em Urano (Conferência) Trad.: C. Q. Kushiner & P. S. Souza Jr. **Lacuna**: uma revista de psicanálise. São Paulo, n. 8, p. 12, 2019. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2019/12/08/n-8-12/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

RAY, Man. **Neckelace** (or anatomy). 1930. 1 fotografia. Disponível em: http://www.manray-photo.com/catalog/product_info.php?cPath=32&products_id=1449&osCsid=390f9c3f43933409d074a0f7c196d61f. Acesso em 10 nov. 2021.

REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. Trad.: Ary Blaustein. 8. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário amoroso da psicanálise**. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad.: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHOWALTER, Eliane. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SOLIDÕES. Direção: Oswaldo Montenegro. Rio de Janeiro: Sonora, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXnZKDCfwSY>. Acesso em 10 nov. 2021.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. 9. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

YOUNG, Fernanda. **A sombra das vossas asas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

YOUNG, Fernanda. **As pessoas dos livros**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

YOUNG, Fernanda. **Aritmética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

YOUNG, Fernanda. **O pau**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

YOUNG, Fernanda. **Estragos**. São Paulo: Globo Livros, 2016.

YOUNG, Fernanda. **Pós-F**: para além do masculino e do feminino. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

YOUNG, Fernanda. **Perfil**. São Paulo, 2021. Instagram: @fernandayoung. Disponível em: <https://www.instagram.com/fernandayoung/?hl=pt-br>. Acesso em: 10 nov. 2021.