

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

**ROSANA LETÍCIA PUGINA**

**Um “depoimento sócio-histórico-lítero-pornô”:  
relações dialógicas, carnavalização e corpo grotesco  
em *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro**



ARARAQUARA – SP

2020

ROSANA LETÍCIA PUGINA

**Um “depoimento sócio-histórico-lítero-pornô”:  
relações dialógicas, carnavalização e corpo grotesco  
em *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientadora:** Prof. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

**Bolsa:** CNPq

**Bolsa de doutorado-sanduiche:** CAPES

ARARAQUARA – SP

2020

Pugina, Rosana Letícia

Um "depoimento sócio-histórico-litero-pornô": relações dialógicas, carnavalização e corpo grotesco em A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro / Rosana Letícia Pugina – 2020  
260 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. A casa dos budas ditosos. 2. Dialogismo bakhtiniano. 3. Pornografia. 4. Tradição libertina. 5. Carnavalização e corpo grotesco. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ROSANA LETÍCIA PUGINA

**Um “depoimento sócio-histórico-lítero-pornô”:  
relações dialógicas, carnavalização e corpo grotesco  
em *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientadora:** Prof. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

**Bolsa:** CNPq

**Bolsa de doutorado-sanduíche:** CAPES

Data da defesa: 27 de maio de 2020.

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidenta e Orientadora:** **Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan**  
Universidade Estadual Paulista – FCLAr

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Camila de Araújo Beraldo Ludovice**  
Universidade de Franca – Unifran

---

**Membro Titular:** **Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini**  
Universidade Estadual Paulista – FCLAs

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira**  
Universidade Estadual Paulista – FCLAr

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan**  
Universidade Estadual Paulista – FCLAr

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico esta tese ao meu querido professor, **Juscelino Pernambuco**, pela humanidade dos seus ensinamentos, pela alegria dos nossos encontros e pela infinitude da nossa parceria.

## AGRADECIMENTOS

à minha mãe, **Regina**, por ter me ensinado a ler e a escrever através das aventuras do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato;

à minha querida e entusiasmada orientadora, **Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan**, pela paciência, pela disponibilidade e, acima de tudo, pela alegria em ler, comentar e guiar o meu trabalho acadêmico;

à **Profa. Dra. Camila Beraldo Ludovice**, por ter me amparado pessoal e academicamente em um dos momentos mais difíceis da minha vida;

ao **Prof. Dr. Fernando Cabral Martins**, da Universidade Nova de Lisboa, por ter sido coorientador da minha pesquisa e por ter me recebido tão calorosamente em meu período de estágio em Portugal;

à **Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira**, ao **Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini** e à **Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan**, por terem aceitado prontamente compor a minha banca de defesa;

ao **Prof. Dr. Luiz Antônio Calmon Nabuco Lastória**, do Programa de Pós-Graduação em Educação Sexual da Universidade Estadual Paulista – Unesp/FCLAr, por ter me dado de presente uma parte significativa da minha tese de doutoramento;

ao **Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira**, por ter me ajudado em todas as etapas do processo seletivo pela bolsa de doutorado-sanduíche;

ao **Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires**, pela orientação oferecida a mim durante o meu estágio de docência no Curso de Letras;

às professoras e aos professores dos Programas de Pós-Graduação em Estudos Literários e Linguística da Universidade Estadual Paulista – Unesp/FCLAr, pela solicitude em compartilhar conhecimento;

às funcionárias e aos funcionários do Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista – Unesp/FCLAr, pela excelência nos serviços prestados;

ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), pela concessão da bolsa, sem a qual a realização deste doutorado seria impossível;

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES): o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001;

com vocês, queridas e queridos, divido a alegria desta experiência.

*Pulsas como se fossem de carne as borboletas.  
E o que vem a ser isso? perguntas.  
Digo que assim há de começar o meu poema.  
Então te queixas que nunca estou contigo  
Que de improviso lanço versos ao ar  
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles  
Que apetecia a Talleyrand cuidar.  
Ou ainda quando grito ou desfaleço  
Adivinhas sorrisos, códigos, conluios  
Dizes que os devo ter nos meus avessos.*

*Pois pode ser.  
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.  
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO  
É O DESEJO.*

Hilda Hilst (2004, p. 26).

## RESUMO

À luz das reflexões bakhtinianas, o tema deste trabalho é o estudo dos conceitos de dialogismo, gêneros discursivos, grande tempo, ato responsivo, carnavalização e estética do corpo grotesco no romance *A casa dos budas ditosos* (1999), de João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), pertencente à coleção “Plenos pecados”, da Editora Objetiva, da qual figura como o volume dedicado à luxúria. O romance brasileiro *A casa dos budas ditosos* tem como núcleo o relato, em forma de monólogo autobiográfico, das aventuras sexuais de uma mulher que sempre viveu intensamente as infinitas possibilidades do sexo, por meio da experimentação de todas as formas de prazer, sem indícios de culpa e sem censura. CLB, personagem-protagonista do romance ubaldiano, nega tudo: é a encarnação “ao avesso” do mundo das possibilidades humanas limitadas e do exercício das funções e das interdições socialmente sacramentadas. O objetivo geral da pesquisa é verificar a axiologia que preside o romance estudado quanto à presença do cânone libertino francês na sua composição. Têm-se, como objetivos específicos, 1) compreender como se dão as relações dialógicas na obra ubaldiana, com ênfase na dialogia que estabelece com outras obras literárias, tais como *As ligações perigosas*, de Laclous (1980 [1782]), e *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade (1988 [1795]), ambas pertencentes ao cânone libertino francês; 2) refletir sobre o jogo autoral proposto por Ubaldo Ribeiro (1999) por meio de uma “nota” prefacial; 3) observar os conceitos de *pornografia* e *obscenidade* na obra; 4) estudar o viés carnavalizado, com base na estética do corpo grotesco, presente no romance brasileiro, sobretudo com referência à superexposição do corpo e do ato sexual. A metodologia do trabalho quanto à abordagem é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico. Espera-se, como resultado, ter analisado profundamente o romance, especialmente a protagonista, CLB, sob o arcabouço teórico proposto para que seja demonstrada a sua tendência singular de anarquizar o discurso e ver, com olhar crítico, os usos e os costumes da sociedade: subversão e carnavalização são elementos constitutivos da personagem, que vive e propõe a vida saturada por uma liberdade sexual plena.

**Palavras-chave:** *A casa dos budas ditosos*; dialogismo bakhtiniano; pornografia; tradição libertina; carnavalização; corpo grotesco.



## ABSTRACT

Based on Bakhtin's reflections, the theme of this work is the study of the concepts of dialogism, discursive genres, great time, responsive act, carnivalization and aesthetics of the grotesque body in the novel *A casa dos budas ditosos* (1999), de João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), part of the collection "Plenos pecados", published by Editora Objetiva, in which it figures as the brochure dedicated to lust. The Brazilian novel *A casa dos budas ditosos* is centered in the autobiographical monologue of the sexual adventures of a woman who has always lived intensely the infinite possibilities of sex, through the experimentation of all forms of pleasure, without evidence of guilt and uncensored. CLB, the protagonist of the Ubaldo's novel, denies everything: it is the "inside out" incarnation of limited human possibilities and the exercise of socially sacramental functions and prohibitions. The general objective of the research is to verify the axiology that presides over the studied novel about the presence of the French libertine canon in its composition. The specific objectives are: 1) to understand how the dialogical relations in the Ubaldo's work take place, with emphasis on the dialogue that establishes with other literary works, such as *As ligações perigosas*, of Laclos (1980 [1782]), and *A filosofia na alcova*, of Marquês de Sade (1988 [1795]), both part of French libertine canon; 2) reflect on the authorial game proposed by Ubaldo Ribeiro (1999) through a preface "note"; 3) to observe the concepts of *pornography* and *obscenity* in the work; 4) to study the carnivalized bias, based on the aesthetics of the grotesque body, present in the Brazilian novel, especially with reference to the overexposure of the body and the sexual act. The methodology of the work regarding the approach is exploratory, qualitative and bibliographical. As a result, it is hoped that the novel, especially the protagonist, CLB, under the proposed theoretical framework, has been deeply analyzed in order to demonstrate its singular tendency to anarchize the discourse and to see, with a critical eye, the manners and habits of society: subversion and carnivalization are constitutive elements of the character, who lives and proposes a life saturated by a full sexual freedom.

**Keywords:** *A casa dos budas ditosos*; bakhtinian dialogism; pornography; libertine tradition; carnivalization; grotesque body.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	09
<b>1. REFLEXÕES BAKHTINIANAS.....</b>	<b>20</b>
1.1 Dialogismo e relações dialógicas.....	20
1.2 Plurilinguismo ou heteroglossia .....	28
1.3 Pluriestilismo.....	31
1.4 Estudo dos gêneros discursivos .....	35
1.5 Grande tempo .....	40
1.6 Ato responsivo.....	44
<b>2. O JOGO DE MÁSCARAS AUTORAIS .....</b>	<b>48</b>
2.1 O dialogismo em Bakhtin: autoria .....	49
2.2 O jogo de máscaras autorais.....	55
2.2.1 O autor-transcritor.....	56
2.2.2 Um caso de autor-transcritor .....	63
2.2.3 Uma leitura das notas.....	65
2.2.3.1 A advertência do editor (LACLOS, 1980).....	66
2.2.3.2 O prefácio do redator (LACLOS, 1980).....	68
2.2.3.3 A orelha do livro (RIBEIRO, 1999) .....	72
2.2.3.4 A contracapa do livro (RIBEIRO, 1999).....	74
2.2.3.5 A “nota” introdutória (RIBEIRO, 1999).....	76
2.2.3.6 Comentários sobre as notas .....	80
<b>3. DA LIBERTINAGEM À CONTEMPORANEIDADE: O ECOAR DO DISCURSO PORNOGRÁFICO DE LACLOS E SADE EM UBALDO RIBEIRO .....</b>	<b>84</b>
3.1 O dispositivo pornográfico.....	85
3.2 Panorama histórico do cânone literário pornográfico .....	100
3.3 Ecos de libertinagem de <i>As ligações perigosas</i> em <i>A casa dos budas ditosos</i> .....	117
3.4 Relações dialógicas na alcova: vozes sadianas em <i>A casa dos budas ditosos</i> .....	140
<b>4. A COSMOVISÃO CARNAVALESCA DE CLB E AS SUAS REFRAÇÕES GROTESCAS E REBAIXADAS .....</b>	<b>160</b>
4.1 Carnavaização .....	160
4.2 Corpo grotesco .....	168
4.3 Obscenidade .....	175
4.4 Construção do papel social de mulher .....	180
4.5 Carnavaização e corpo grotesco em <i>A casa dos budas ditosos</i> .....	189
4.6 Carnavaização do papel social de mulher em <i>A casa dos budas ditosos</i> .....	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	225
REFERÊNCIAS .....	241

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Se eu disser que vi um pássaro  
 Sobre o teu sexo, deverás crer?  
 E se não for verdade, em nada mudará o Universo.  
 Se eu disser que o desejo é Eternidade?  
 Porque o instante arde interminável  
 Deverias crer? E se não for verdade  
 Tantos o disseram que talvez possa ser.  
 No desejo nos vêm sofomanias, adornos  
 Impudência, pejo. E agora digo que há um pássaro  
 Voando sobre o Tejo. Por que não posso  
 Pontilhar de inocência e poesia  
 Ossos, sangue, carne, o agora  
 E tudo isso em nós que se fará disforme?*

Hilda Hilst (2017, p. 44)

Em entrevista para *Cadernos de Literatura Brasileira* (1999, p. 37), João Ubaldo Ribeiro (1941-2014) disse: “Eu sou barroco pela própria natureza, ou pela própria formação. Nenhum baiano está imune ao barroco”. Sobre isso, temos o barroco como uma das expressões fundadoras da literatura brasileira, sendo vista como uma das primeiras formas de arte legítima e genuinamente nacional. João Ubaldo Ribeiro é partícipe dessa perspectiva e se apropria do estilo difundido nesta escola. Assim, o escritor inventou, em sua arte literária, um filtro singular para focar a realidade, um novo “barroquismo”, com base na premissa de que a história do Brasil se construiu de maneira estilhaçada, entre idas e vindas, em um fio que se mantém graças a uma esperança de melhoria para o dia seguinte, num *carpe diem* angustiado. É uma visão de um país que foi montado a partir da exploração dos índios, dos negros, das mulheres, enfim, das brasileiras e dos brasileiros. Esta visão de nação gera uma crítica ácida e zombeteira aos desmandos sofridos, inicialmente advindos da metrópole e, na sequência, dos resultados de uma gênese que criou um abismo social e racial em nossa nação, claramente representado por uma parcela que se beneficia das injustiças feitas à coletividade. Desde Gregório de Matos Guerra (1636-1696) – expoente do nosso Barroco – até João Ubaldo Ribeiro – escritor contemporâneo –, ouvimos ecos dessas desigualdades, as quais são

ironizadas e denunciadas nas obras desses dois grandes artistas da palavra. Em síntese, do século XVII ao XXI, o “barroco baiano” vive.

Na Bahia do século XVII, em meio aos engenhos de cana e a uma população essencialmente mestiça, Gregório de Matos surge como o primeiro grande poeta brasileiro. Com extrema habilidade no manejo da palavra artística, criou imagens e reflexões de impacto, ancoradas numa expressão essencialmente barroca. O “Boca do inferno”, apelidado assim pelas pessoas que criticava, em diversos poemas, cantou a sua insatisfação frente às arbitrariedades das autoridades portuguesas – e de seus cúmplices em terras brasileiras – sob um olhar de reprimenda. Além da igreja, o Estado e as falcatruas de seus representantes não foram poupados pela pena do poeta, tal qual está estampado em seus poemas “Triste Bahia” (MATOS, 2010) e “Epigrama” (SPINA, 1995), dentre outros. Gregório, apesar de erudito, não dispensava um tratamento coloquial e proverbial da linguagem em seus textos, sobretudo aqueles dedicados à obscenidade. Por meio dessa temática, o poeta criticou o comportamento sexual das pessoas perante os temores impostos pelo cristianismo e todas as ambivalências geradas pelos conflitos barrocos – corpo e alma, inferno e céu, pecado e perdão. Valendo-se da promessa veementemente repetida pelos dogmas católicos de que todo pecado será perdoado, Gregório, em “A Jesus Cristo, nosso Senhor” (MATOS, 1992), demonstra uma irônica despreocupação com a sua conduta imoral, pois sabe que perdoar é função de Deus, aliás, para o poeta, Deus só existe para este fim, logo, o autor peca infinitamente e volta arrependido para suplicar o perdão. Para argumentar, baseia-se na parábola bíblica da ovelha desgarrada, conforme a qual o pastor nunca desiste de uma única ovelha e se regozija quando ela é recuperada e volta sã ao rebanho. Ele utiliza a própria palavra divina para desconstruir um conceito imposto por ela mesma. Dessa forma, carnavaliza-se a doutrina em nome do esclarecimento, pois, nesse soneto, a desaprovação do artista é sobre o poder que é exercido pela igreja sobre o povo.

No século XX, João Ubaldo Ribeiro lança mão da linguagem popular, corrente e informal para criar as suas narrativas – à moda de Gregório –, em uma prosa alicerçada em jogos de registros e rica em mecanismos literários que demonstram uma erudição e um saber imenso da variante culta da língua portuguesa. Assim, o escritor baiano abarca, em sua obra, desde a temática do patriotismo esvaziado pelo regime político do período, nitidamente criticado por uma linguagem debochada e versátil, como em *Setembro não tem sentido* (1963), seu romance de estreia; esbarrando em um estilo mais direto, seco e mordaz, como em *O sargento Getúlio* (1971); flertando com a estética do corpo grotesco, como em *Vencecavallo*

*e o outro povo* (1974); mergulhando em uma linguagem “rebuscadíssima” e prolixa e em um estilo “afinadíssimo” na construção de personagens que clamam por contar a sua história em oposição à história “oficial”, como em *Viva o povo brasileiro* (1982), considerada a sua obra-prima; dialogando com a temática do Mal, como em *O sorriso do lagarto* (1989) e em *Diário do farol* (2002); passando por um erotismo fantástico, tropical e miscigenado, em *O feitiço da ilha do pavão* (1997), até ancorar em uma prosa solta e verborrágica, baseada na vertente oral da língua e estruturada em fios narrativos imensos, carregada de erudições e de provérbios populares, como em *A casa dos budas ditosos* (1999). Este último romance reforça o fio que enlaça a estética barroca e a escrita ubaldiana: a temática da perversão carnal, o que justifica a opção do autor baiano por escrever sobre o pecado da luxúria, fato este que também se configura como um desafio: tratar de tabus morais vistos como pecados a partir da linguagem de Eros. Há, ainda, em sua lista de criações: *Vila Real* (1979); *Livro de histórias* (1981); *Política: quem manda, porque manda, como manda* (1981); *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel* (1983); *Sempre aos domingos* (1988); *A vingança de Charles Tiburane* (1990); *Já podeis da pátria filhos e outras histórias* (1991); *Um brasileiro em Berlim* (1995); *Arte e ciência de roubar galinhas* (1998); *Miséria e grandeza do amor de Benedita* (2000); *O conselheiro Come* (2000); *A gente se acostuma a tudo* (2006); *O rei da noite* (2008); *O albatroz azul* (2009); *Dez bons conselhos de meu pai* (2011); e *Noites lebloninas* (2014), livro que ficou inacabado devido à morte do autor. De forma geral, há, no conjunto de obras do escritor baiano, uma preocupação com a temática identitária do Brasil – do corpo individual ao corpo coletivo –, a qual é representada de maneira bastante diversificada, porém, demonstrada a partir de uma visão política que denuncia todos os desmandos colonialistas e as imposições de poder vividos pelas brasileiras e pelos brasileiros em sua trajetória de povo invadido.

Para esta pesquisa, com relação aos critérios de seleção do *corpus*, o romance *A casa dos budas ditosos* (1999) foi escolhido devido ao fato de este gênero discursivo ser caracterizado como um fenômeno plurivocal e pluriestilístico, conforme as reflexões de Mikhail Bakhtin (1895-1975), cuja teoria foi eleita para amparar as análises propostas. Esse filósofo russo desenvolveu grande parte de seus estudos literários a partir desse gênero. Para ele, na forma romanesca, emergem vozes em pluralidade, ebulem gêneros discursivos e se emaranham variadas formas de impressão de vozes das mais díspares, descentralizadas e heterogêneas, todas elas construtoras do todo dialógico que compõe a arena discursiva da própria sociedade. Desta forma, intenciona-se utilizar as reflexões bakhtinianas para analisar

um romance da literatura brasileira contemporânea, em primeiro lugar, pelo fato de ter como autor um nome consagrado como o de João Ubaldo Ribeiro; em segundo, por tratar da luxúria, assunto focado nos estudos referentes à escrita pornográfica, tema desenvolvido por nós desde o mestrado; e, em terceiro, porque, na sua leitura, percebemos que será possível verificar os diferentes modos de realização das relações dialógicas, da carnavalização e do corpo grotesco no gênero romanesco.

O romance em questão pertence à coleção “Plenos pecados<sup>1</sup>”, da Editora Objetiva, com coordenação editorial de Isa Pessôa, na qual figura como o volume dedicado à luxúria, um dos sete pecados capitais conforme o catolicismo. Embora haja várias abordagens sobre o tema, é dentro do catecismo cristão que a noção de pecado original foi construída por Santo Agostinho (354-430), por volta de 397, para conceituar o estado de pecado no qual o homem vive como membro de uma “raça” herética oriunda de Adão e Eva, os primeiros pecadores. No século VI, pelas mãos de Gregório Magno (590-604), monge beneditino, a lista de vícios foi transformada na lista dos sete pecados capitais, a partir das concepções de Santo Agostinho. Magno conceituou a ideia de “capital”, do latim *caput* (cabeça), porque esses pecados são geradores de outros com os quais se entrelaçam. Já com relação ao número “sete”, ele sempre teve um caráter “místico” dentro das religiões. Na bíblia, é considerado o número “perfeito”. Refere-se também ao fechamento de um ciclo, uma vez que Deus concluiu a sua obra na terra em seis dias e repousou no sétimo, assim, ficou estabelecido um padrão para todo o arranjo sabático, por exemplo, a semana ter sete dias. Ademais, o romance traz uma forte interdiscursividade com as escrituras bíblicas, questão esta que se relaciona com a temática do pecado da luxúria, impulsionadora da narrativa, num combate infinito entre os conceitos de sagrado e profano.

Em atenção ao fato de que uma mulher é a protagonista do romance *corpus* desta pesquisa, é imprescindível que sejam feitas algumas observações acerca da edificação social dos papéis de gênero em sociedades patriarcais. No seio de uma dada coletividade, as identidades da mulher e do homem são construídas por meio de obrigações discriminadas a partir das diferentes categorias de gênero. A sociedade, por sua vez, delimita as ações humanas precisamente na busca de que tais incumbências sejam cumpridas nos espaços dedicados a cada um dos gêneros. Portanto, devido à capacidade fisiológica feminina de dar à luz, cabe à mulher a ocupação do ambiente doméstico e como desdobramento, todas as outras

---

<sup>1</sup> As outras obras da coleção são: Inveja, por Zuenir Ventura (1998), em *Mal secreto*; Ira, por José Roberto Torero (1998), em *Xadrez, truco e outras guerras*; Gula, por Luis Fernando Veríssimo (1998), em *Clube dos anjos*; Preguiça, por João Gilberto Noll (1999), em *Canoas e marolas*; Avareza, por Ariel Dorfman (1999), em *Terapia*; e Soberba, por Thomaz Eloy Martínez (2002), em *Voo da rainha*.

atividades além da maternidade, tais como a manutenção da ordem da casa e a educação dos filhos. Já ao homem, considerado o provedor do lar, cabe a ocupação do ambiente público, sobretudo pela via do trabalho e das relações sociais inerentes ao seu emprego. Em resumo, a todos os indivíduos de uma coletividade é atribuída, de forma geral, esta separação entre as atividades consideradas femininas e masculinas. Para que esta engrenagem funcione, a sociedade investe muito na naturalização desses papéis. Logo, pela repetição destes “lugares sociais”, naturalizam-se as condutas de gênero, daí a sua reprodução histórica, a qual inscreve, na cultura, o que é pertencente à “natureza” feminina ou masculina. Como as atividades domésticas são muito desvalorizadas quando comparadas às atividades da esfera pública pelo seu prestígio, importância, envergadura, compensação financeira, etc., surge daí a ideologia de supremacia do homem perante a mulher, a qual é duplicada secularmente pelo discurso patriarcal que se arquiteta exatamente por meio desta voz dita superior. A partir dessa ótica, a célebre frase da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), citada em seu livro *O segundo sexo* (1967, p. 9), elucida-se: “Ninguém nasce mulher; torna-se mulher”. Obviamente, há outros mecanismos que favorecem a reiteração dessa ideologia, para isso, como um meio decisivo, está o discurso religioso, do qual descende, por milênios, a obsessão dos homens quanto à danação da alma daqueles que desfrutavam os prazeres da carne, o que trouxe, como consequência, a desvalorização da imagem da mulher, “filha de Eva”, singularmente daquela que “encarnava” a luxúria.

Ainda a respeito dessa personagem, ela tem a sua vivência dada na contramão das imposições sociais citadas acima, uma vez que *A casa dos budas ditosos* (1999) tem como núcleo o relato, em forma de monólogo autobiográfico – repleto de incoerências, digressões, incertezas, repetições, delírios e sonhos –, das aventuras sexuais dessa mulher que sempre viveu intensamente as infinitas possibilidades do sexo, por meio da experimentação de todas as formas de prazer, sem indícios de culpa e sem censura. CLB, mulher sexagenária, aristocrata e baiana, através de sua capacidade fornicadora insaciável e bruta, expressa sua perspectiva acerca da erótica libertina a partir da qual nega tudo. Em vista deste contexto, no decorrer do relato, ela vai da ironia ao sarcasmo e do grotesco ao sádico, revelando o que se mantinha escondido sob o manto da virtude católica e da castidade hipócrita na coletividade em que estava inserida. A motivação? A morte que se aproxima: a personagem sofre de um grave aneurisma, o que a incentiva a narrar a sua vida em forma de um “depoimento sócio-histórico-lítero-pornô”, como ela mesma conceitua, próximo da criação de um *Kama Sutra* tupiniquim, em que conta as proezas sexuais de sua vida, deleitando-se com as suas

escapadas, conquistas eróticas e indulgências carnavais com detalhamentos espantosos. Ademais, o romance ubaldiano traz uma interdiscursividade ligada à estética literária setecentista francesa, situada em pleno Século das Luzes, por meio de relações dialógicas com uma rede de referências artísticas, literárias, filosóficas, etc. – Sade, sobretudo –, cujas bases são o erotismo e a libertinagem, numa reunião entre a mente e a natureza, com destaque para a busca do êxtase sexual eterno. Há uma retomada dos escritos pornográficos do Iluminismo francês dos séculos XVII e XVIII e, a partir desta fonte, os seus traços estilísticos, composicionais e temáticos são refratados e reacentuados.

É bom lembrar que, mesmo o erotismo tendo permeado toda a obra de Ubaldo Ribeiro, marca esta herdada da “escola baiana” de Jorge Amado (1912-2001), criador de *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) e *Tieta do agreste* (1977), narrativas em que figuram descrições maliciosas e picantes feitas com as cores e os cheiros da Bahia, o ápice da sua escrita pornográfica é apresentado em *A casa dos budas ditosos* (1999). No romance em questão, a escrita ubaldiana aproxima-se muito do dispositivo pornográfico proposto por Dominique Mainguenu (2010), em *O discurso pornográfico*, a partir da análise das obras libertinas, nas quais há superexposição do corpo e do ato sexual com vistas a denunciar as relações de poder que são estabelecidas por meio do sexo e criticar essas mesmas relações: o dialogismo com o arcabouço libertino é claro e direto em João Ubaldo Ribeiro (1999). Esse fio que abarca a literatura licenciosa francesa e o romance baiano justifica a análise aqui proposta. Embora haja um considerável distanciamento temporal, considera-se que o princípio dialógico e as relações entre os textos e os discursos possuem papel fundamental no renascimento de enunciados em distintos momentos históricos.

Sobre a temporalidade, Bakhtin se afasta da noção de tempo linear, unidirecional e sequencial proposta pelos formalistas russos. Para o estudioso, como está encharcada pela cultura, a literatura mostra-se como uma síntese de seu grande tempo, pois, apesar de nascer na sua contemporaneidade, alimenta-se não somente do seu presente imediato. Como resultado, pode ecoar pelos séculos que ainda virão, uma vez que, de alguma forma, nutriu-se também dos séculos anteriores a sua criação. Em vista disso, o grande tempo é um todo composto por uma pluralidade de visões de mundo e por inúmeras simultaneidades temporais, as quais orientam o espaço e a cultura. Desta forma, o tempo opera em várias direções, daí a simultaneidade que se contrapõe à ideia de tempo fechado e previamente determinado, o que está em concordância com a noção de não conclusão da vida e, conseqüentemente, da arte literária, vista como manifestação aberta. Na prática, o conceito ampara a análise das relações



dialógicas existentes entre textos produzidos em diferentes cronotopos, o que se estabelece pelo caráter de imortalidade da memória humana, repleta de marcas de alteridade e reproduzida por meio de signos convencionais. Logo, devido a sua potencialidade artística atemporal, a literatura pode ser lida em quaisquer contextos culturais e históricos.

Ainda acerca da constituição do romance, outra questão importante refere-se a sua apresentação. Com função de prefácio, a obra traz uma “nota” em que o autor diz que recebeu o material que compõe a narrativa em uma caixa: algumas fitas gravadas, um bilhete e um recorte de jornal oriundos de mãos desconhecidas. O conteúdo atestava a veracidade do testemunho de uma mulher anônima, apenas identificada pelas iniciais CLB. Esta fabulação engenhosa provoca um aparente distanciamento entre quem narra e o que narra, o que favorece a criação de descrições hiper-realistas de cenas eróticas, além disso, dá maior credibilidade para a real existência dessa mulher misteriosa. Em contraste, provoca uma desautomatização da segurança do leitor, o qual adentra uma obra cujas vozes estão em permanente mobilidade, o que configura a própria ficção. Com isso, o romance mergulha o leitor na incerteza já na primeira página.

Como justificativa para a pesquisa, está o fato de que é relevante investigar a pornografia na literatura, uma vez que o seu valor artístico nem sempre tem sido reconhecido e explorado pelos estudiosos. Assim, é importante expandir os estudos acerca da escrita pornográfica, singularmente no campo das ciências, para que as discussões sobre estes temas cheguem ao grande público e, conseqüentemente, deixem de ser tabu, pois o preconceito com a temática tratada em obras eróticas obrigou a sexualidade a refugiar-se no domínio do implícito e do não-dito. Sobre isso, é importante salientar que a literatura erótica produzida por uma comunidade forma uma expressão bastante original e genuína de sua liberdade em oposição a sua frustração e da sua capacidade criadora em oposição a sua inibição, ou seja, tal produção artística entranha-se à própria cultura de um povo, fato este que impulsionou a escolha dos poemas de Hilda Hilst (1930-2004), das obras *Do desejo* (2004) e *Da poesia* (2017), como epígrafes de uma tese que versa sobre a pornografia em um romance da literatura brasileira contemporâneo à produção da autora citada. Ademais, Hilda escreveu *O caderno rosa de Lori Lamby* (2005), romance pornográfico, em que uma das personagens discute a criação, a encomenda e o comércio editorial de obras dedicadas a Eros, o que aproxima as temáticas de ambos os autores porque João Ubaldo Ribeiro escreveu *A casa dos budas ditosos* (1999) mediante pedido da editora Objetiva, característica esta exaustivamente encontrada no cânone libertino francês, o que será mencionado mais adiante.

Quanto ao tema, intenciona-se estudar o romance *A casa dos budas ditosos* (1999), de João Ubaldo Ribeiro, à luz do dialogismo bakhtiniano. Para Bakhtin, o dialogismo é o fundamento de toda a discursividade, pois se faz presente em todos os enunciados, no jogo de vozes sociais e históricas. O romance, como enunciado literário, é marcado pelo entrecruzamento de vozes que dialogam com outros textos e discursos, sendo também ecos de vozes do seu tempo, as quais evidenciam os valores e as crenças de uma determinada formação social. Assim sendo, optou-se por utilizar as reflexões de Bakhtin na leitura do *corpus* como uma tentativa de efetuar uma análise do romance ubaldiano voltada para a sua constituição dialógica e os modos de estabelecimento de suas relações com a cultura libertina e com a diversidade de temáticas literárias do passado e do presente.

O objetivo geral da pesquisa é verificar a axiologia<sup>2</sup> que preside o romance estudado quanto à presença do cânone libertino na sua composição. Têm-se, como objetivos específicos, 1) compreender como se dão as relações dialógicas na obra ubaldiana, bem como outros conceitos bakhtinianos: plurilinguismo, pluriestilismo, gêneros discursivos, grande tempo e ato responsivo, com ênfase no dialogismo que estabelece com outras obras literárias, tais como *As ligações perigosas* (1980 [1782]), de Choderlos de Laclos (1741-1803), e *A filosofia na alcova* (1988 [1795]), do Marquês de Sade (1740-1814), ambas pertencentes ao cânone libertino francês; 2) refletir sobre o jogo autoral proposto por Ubaldo Ribeiro (1999) por meio de uma “nota” prefacial; 3) observar os conceitos de pornografia e obscenidade na obra; 4) estudar a carnavalização, com base na estética do corpo grotesco, presente no romance brasileiro, especialmente com referência à superexposição do corpo e do ato sexual.

O plano de investigação aqui mostrado sustenta-se em quatro capítulos, conforme a descrição que segue. Segundo os estudos bakhtinianos, os enunciados, em sua completude, são moldados pela dialogia que os une a outros enunciados. Por conseguinte, para Bakhtin, os enunciados são naturalmente constituídos por ecos dialógicos. Tais ecos foram denominados pelo filósofo como dialogismo. Com base em tal preceito, o primeiro capítulo, intitulado “Reflexões bakhtinianas”, apresenta um estudo acerca dos conceitos bakhtinianos de dialogismo, relações dialógicas, heteroglossia, pluriestilismo, gêneros discursivos, grande tempo e ato responsivo, com os seus respectivos desdobramentos.

De acordo com os estudos bakhtinianos, o romance é uma obra de arte capaz de provocar as mais díspares relações dialógicas, uma vez que é tecido a partir de uma

---

<sup>2</sup> Aqui entendida como um estudo dos valores, ou a sua hierarquização, ou um conjunto de teorias sobre o significado do valor nos sentidos ético e moral aceitos e seguidos por determinada sociedade ou grupo social.

orquestração de vozes que se faz presente em todo o ato discursivo. Uma das principais formas de constituição dialógica do romance é a relação de dialogia que se dá entre o autor e o herói. Assim, o segundo capítulo, intitulado “O jogo de máscaras autorais”, tem como tema o estudo dos conceitos de autor e de autoria no romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999), sob a ótica bakhtiniana, bem como a partir da acepção de autor-transcritor, proposta por Oscar Tacca (1983), em *As vozes do romance*, com a finalidade de verificar como essas concepções alimentam o fio narrativo no romance ubaldiano em paralelo com a obra *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980 [1782]), pertencente ao cânone literário libertino francês.

Ao lado da literatura considerada oficial e canônica, desenvolveu-se um conjunto de obras excluídas e consideradas, tradicionalmente, como de menor valor estético, o cânone pornográfico. Essas obras, além de convulsionar as normas literárias oficiais, propõem o exercício do prazer pelo prazer, ideal que vai frontalmente de encontro às regras da sociedade repressora em que vivemos, daí a exclusão à qual estão condenadas. Em vista disso, na sequência, o terceiro capítulo, intitulado “Da libertinagem à contemporaneidade: o ecoar do discurso pornográfico de Laclos e Sade em Ubaldo Ribeiro”, tratará do cânone literário dito pornográfico e das balizas que legitimam a escrita erótica historicamente. Para isso, faremos um estudo a respeito dos conceitos de pornografia e erotismo, bem como mostraremos um panorama acerca da literatura pornográfica. Para ilustrar a análise proposta, apresentaremos os ecos dialógicos que entrelaçam três obras: *As ligações perigosas*, de Laclos (1980 [1782]), *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade (1988 [1795]), e *A casa dos budas ditosos*, de Ubaldo Ribeiro (1999).

Como atestam as palavras de Bakhtin, o carnaval é uma imensa cosmovisão universalmente popular dos séculos passados. Essa cosmovisão liberta do medo, destrói as barreiras, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem e incentiva o seu contentamento e a sua alegre relatividade. A estética grotesca relaciona-se à carnavalização, uma vez que é um caminho de expressão dos ideais de construção de um “mundo às avessas”. Logo, o estudo da estética do corpo grotesco alicerça-se no elo existente entre ela e o carnaval. Resulta daí a importância de se estudar a carnavalização expressa pelo corpo grotesco, pela via da obscenidade, uma vez que os conceitos conjuntamente apontam para a construção de uma cosmovisão de mundo liberada das amarras impostas pela sociedade. À luz dessas reflexões, o quarto capítulo, intitulado “A cosmovisão carnavalesca de CLB e as suas refrações grotescas e rebaixadas”, traz um estudo acerca do corpo grotesco e do discurso

carnavalizado no romance *A casa dos budas ditosos* (1999). Nesse aspecto, entrevê-se a voz de Jorge Amado (1994) que, devido ao fato de ter chamado João Ubaldo Ribeiro de “Rabelais tropical”, detecta, na escrita do seu “afilhado baiano”, uma bossa para a ironia e o riso sarcástico e debochado à moda do Rabelais (1483-1553) francês. Obviamente, na leitura da obra, será considerado o hiato temporal existente entre o momento histórico em que o carnaval foi analisado por Bakhtin e o recorte apresentado pelo autor baiano no romance selecionado. Nessa observação, serão sublinhadas as transformações sociais pelas quais o mundo ocidental passou nos últimos séculos. Outra forma de carnavalização ocorre por meio da desestabilização dos gêneros discursivos. Em vista disso, uma parte do capítulo tem como intento verificar de que forma a carnavalização, aqui vista como um recurso criativo da arte romanesca, foi utilizada para desestabilizar e misturar os gêneros discursivos no romance que compõe o *corpus* da pesquisa. Ademais, serão observadas as formas de carnavalização da figura da mulher socialmente estabelecida, com destaque para a velhice, por meio de uma análise da constituição da personagem central do romance, conforme os estudos de Simone de Beauvoir (1961; 1967; 2018), com o intuito de verificar como a narradora ubaldiana subverte, pelo enfrentamento e pela ironia, os padrões pré-estabelecidos e preconceituosos que projetam a ideia de envelhecimento, singularmente o feminino, em nossa coletividade.

Para isso, o estudo terá como fundamentação teórica os conceitos de dialogismo, relações dialógicas, plurilinguismo, pluriestilismo, autoria, grande tempo, ato responsivo e gêneros discursivos de Bakhtin (1997a; 1997b; 1998; 2010; 2011) e os estudos de pesquisadores da sua obra, tais como Brait (2006a; 2006b; 2009), Fiorin (2006a; 2006b), Machado (1998; 2006), Marchezan (2006; 2013; 2015), Faraco (2006; 2009), Tezza (2007), Morson e Emerson (2008), Ponzio (2010), Bubnova (2017), Fabrino (2017), dentre outros. Acerca da obra de João Ubaldo Ribeiro, serão aproveitadas as reflexões de Coutinho (1998), Menezes (1999), Olinto (1999), Ortega (1999), Bernd e Utéza (2001), Bernd (2001; 2005a; 2005b; 2011), Gomes (2005), Gualberto (2005), Olivieri-Godet (2005; 2009; 2015), Valente (2005), Batella de Oliveira (2006; 2016), Dume (2009) e Sebastião (2014). Sobre as questões referentes à autoria, além das reflexões bakhtinianas (2011), utilizaremos Bourneuf e Ouellet (1976), Tacca (1983), Reis e Lopes (1988), Maingueneau (1997) e Lima (2009). Quanto à carnavalização, à estética do corpo grotesco e à obscenidade, além de Bakhtin (1987), utilizaremos Minois (2003), Aquati (2006), Cañizal (2006), Discini (2006), Eco (2007; 2010) e Bernardi (2009). A respeito da pornografia, serão usados os conceitos de Bataille (1957; 1980), Knoll e Jaeckel (1976), Almeida (1980), Castello Branco (1984), Durigan (1985),

Moraes e Lapeiz (1986), Paz (1994), Alexandrian (1993), Moraes (1997a; 1997b; 2000a; 2003; 2005; 2008; 2013a; 2013b; 2014; 2015a; 2015b), Hunt (1999a) e Maingueneau (2010). No que concerne ao cânone libertino francês, serão empregados os estudos de Darnton (1992; 1998), Moraes (1994; 2000b; 2006), Rousseau e Porter (1999), Fernandes (2006), Novaes (2006a; 2006b), Marques (2015), dentre outros. Quanto ao papel social feminino, serão usadas as pesquisas de Beauvoir (1961; 1967; 2018), Friedan (1971), Soriano (1971), Millet (1974), Hollanda (1994), Sevcenko (1998), Pires (2008), Del Priore (2007; 2011), Bezerra e Justo (2010), Del Priore e Amantino (2011), Moraes (2011), Novaes (2011), dentre outras.

Quanto à metodologia, para Bakhtin, se quisermos pensar a questão do método, a primeira postura seria a de observar o *corpus* sob a perspectiva da pesquisa qualitativa, por meio da qual é possível descrever, comparar, refletir e interpretar, de maneira aprofundada, uma dada questão situada em um recorte proposto. Em um contexto mais amplo, compreender como o filósofo conceitua o dialogismo e as relações dialógicas como constitutivas do discurso. Já em um contexto mais específico, é imprescindível compreender como se estabelecem as relações dialógicas em uma materialidade discursiva, assim como observar de que forma essas vozes dialogam com a sociedade. No caso do estudo aqui proposto, compreender como se dá a constituição dialógica do romance brasileiro *A casa dos budas ditosos* (1999), escrito no século XX. A metodologia aplicada, quanto à abordagem, é exploratória, qualitativa e de cunho bibliográfico. Assim, o processo de pesquisa será realizado por meio de: 1) Revisão bibliográfica das obras de Bakhtin sobre relações dialógicas, seus desdobramentos e literatura; 2) Levantamento de pesquisa bibliográfica de trabalhos acadêmicos que relacionam os estudos bakhtinianos e as obras de João Ubaldo Ribeiro, com ênfase no romance *A casa dos budas ditosos* (1999); 3) Estudo dos conceitos de erotismo, pornografia e obscenidade; e 4) Interpretação da obra escolhida como *corpus* com base nos estudos bakhtinianos sobre dialogismo, relações dialógicas, plurilinguismo, pluriestilismo, grande tempo, ato responsivo, carnavalização e corpo grotesco, estabelecendo uma relação com as concepções acima citadas.

Após a realização de todas as leituras e aplicação da teoria no *corpus* escolhido, como resultado, espera-se ter observado profundamente como as relações dialógicas ocorrem em uma materialidade discursiva pornográfica de forma a favorecer a construção de uma atmosfera libertina no romance, o qual, como quaisquer outros textos literários, é sempre memória e eco de outros textos pelo seu caráter atemporal, dialógico e interdiscursivo.

## 1. REFLEXÕES BAKHTINIANAS

*Se te ausentas há paredes em mim.  
 Friez de ruas duras  
 E um desvanecimento trêmulo de avencas.  
 Então me amas? te pões a perguntar.  
 E eu repito que há paredes, friez  
 Há molimentos, e nem por isso há chama.  
 DESEJO é um Todo lustroso de carícias  
 Uma boca sem forma, um Caracol de Fogo.  
 desejo é uma palavra com a vivez do sangue  
 E outra com a ferocidade de Um só Amante  
 DESEJO é Outro. Voragem que me habita.*

Hilda Hilst (2017, p. 36)

Neste capítulo da tese, faremos um estudo acerca dos conceitos bakhtinianos de dialogismo, relações dialógicas, plurilinguismo, pluriestilismo, gêneros discursivos, grande tempo e ato responsivo, com os seus respectivos desdobramentos. Tais reflexões fazem-se imprescindíveis para que o leitor compreenda alguns conceitos básicos formulados por este filósofo da linguagem, a partir dos quais a análise do *corpus* desta pesquisa será estruturada.

### 1.1 Dialogismo e relações dialógicas<sup>3</sup>

O convívio com o discurso do outro e a elaboração do discurso pelo próprio sujeito, conforme as reflexões bakhtinianas, ocorrem pela apropriação das palavras alheias. Nesta arena, há a realização dialógica destas como palavras próprias e de outrem simultaneamente. Daí resulta a constituição de uma palavra particular, a qual, mesmo “individualizada”, é encharcada por outras vozes diversas. Por conseguinte, a palavra do indivíduo é formada das palavras de outrem, por isso, caracteriza-se por diferentes graus de alteridade, refração e reacentuação, o que se dá por uma apropriação criativa ou assujeitada das palavras alheias em movimentos de transformação, recusa, confronto, modificação, assimilação, etc. Isso posto, os

---

<sup>3</sup> Utilizamos, neste estudo, duas traduções da obra *A estética da criação verbal*, de Bakhtin: a primeira, feita por Maria Ermantina Galvão G. Pereira, em 2007, e a segunda, por Paulo Bezerra, em 2011.

efeitos de sentido que se formam nos elos entre diferentes enunciados ganham caráter dialógico uma vez que estão divididos entre vozes díspares. A partir dessas reflexões, Bakhtin determinou que todo discurso é essencialmente dialógico.

Sobre isso, José Luiz Fiorin (2006b, p. 17) vislumbra três eixos básicos do pensamento bakhtiniano: “unicidade do ser e do evento; relação eu/outro; dimensão axiológica”. Essas orientações estão na essência da concepção dialógica da linguagem. No caso da tese aqui apresentada, faz-se importante compreender a concepção dialógica da linguagem à luz das descobertas bakhtinianas.

Antes de tudo, é preciso que um conceito fundante de Bakhtin fique esclarecido: as relações dialógicas são extralinguísticas, o que significa que não podem ser separadas do discurso. Por isso, não podem ser encaradas como algo distante da língua enquanto fenômeno integral concreto, “pois este é por natureza dialógico e, por isto, tais relações devem ser estudadas pela metalinguística, que ultrapassa os limites da linguística e possui objeto autônomo e metas próprias” (BAKHTIN, 1997a, p. 183). Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas estabelecidas no discurso devem materializar-se, ou seja, devem ganhar um autor. Neste sentido, “as formas dessa autoria real podem ser muito diversas. [...] e, apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente” (BAKHTIN, 1997a, p. 184). Logo, a dialogia que se dá na autoria “personifica” o enunciado produzido em reação à voz de outrem.

Ainda sobre a concepção dialógica da linguagem, Bakhtin (1998) assegura que, na constituição de quase todo enunciado, de um debate curto em um diálogo familiar até as grandes obras verbo-ideológicas, existe, implícita ou explicitamente, uma quantidade bastante razoável de palavras alheias. Na formação de quase todo enunciado acontece um diálogo tenso entre a palavra de um e a palavra do outro, num jogo de debate ou de aclaramento dialógico simultâneo. Sobre isso, não se pode interpretar as relações dialógicas de forma unilateral, simplificando-as a contradições e desacordos ocorridos entre duas pessoas face a face. A concordância, para Bakhtin (2011), é muito rica em matizes. Segundo o autor, mesmo que sejam idênticos, se realmente existirem dois enunciados oriundos de diferentes vozes, eles estão ligados por uma relação dialógica de concordância. Trata-se de um acontecimento dialógico entre os dois e não somente um eco de um no outro. Isso ocorre devido ao fato de que cada enunciado é único, logo, não se repete discursivamente. Obviamente que, entre duas vozes em dialogia, poderia haver discordância, fato este que também resulta do dialogismo.

Vale ressaltar que o debate de vozes se faz mais nítido na discordância do que na concordância.

Sobre o diálogo, Renata Marchezan (2006, p. 116-118, grifos da autora) atesta que: “por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica [...] possui um acabamento específico que expressa a *posição do locutor*, sendo possível tomar uma *posição responsiva*”. Assim, a palavra diálogo, no contexto bakhtiniano, é entendida como um reflexo da palavra de um “eu” frente à palavra do outro, ou seja, é uma posição tensa “entre círculos de valores, entre forças sociais” (MARCHEZAN, 2006, p. 123). Em resumo, o diálogo concreto ocorre na reciprocidade entre duas ou mais posições. Para a autora, quaisquer desempenhos verbais constituem-se em relações de alternância de vozes. Como resultado, é entendido que os diálogos sociais não são fechados ou completamente novos, pois eles reafirmam acontecimentos históricos e sociais, que determinam as características de uma cultura ou de uma dada sociedade (MARCHEZAN, 2006).

Sob tal ótica, como linguagem usada por uma sociedade, a palavra é viva. Por isso, nenhuma palavra viva relaciona-se com o seu objeto de um modo particular: “entre a palavra e o seu objeto, entre a palavra e o sujeito falante, existe um ambiente elástico de outras palavras, de palavras estranhas sobre o mesmo objeto” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 70). É exatamente em meio à interação social com esse ambiente que a palavra pode ser individualizada e receber um tratamento estético, uma vez que se dá pela voz de um autor, que é o criador do enunciado, por meio do qual expressa a sua opinião (BAKHTIN, 1997a).

Sobre isso, em *Bakhtin: a criação de uma prosaística*, Gary Morson e Caryl Emerson afirmam que

qualquer discurso concreto (elocução) encontra o objeto para o qual já foi dirigido como se estivesse repousando sobre qualificações, aberto ao debate, carregado de valor, já envolto numa névoa obscurecedora – ou, pelo contrário, pela “luz” de palavras estranhas que já foram faladas sobre ele. Está entrelaçado com pensamentos, pontos de vista, valores estranhos, juízos e acentos compartilhados. A palavra, dirigida para o seu objeto, entra num ambiente dialogicamente agitado e tenso de palavras, juízos de valor e acentos estranhos, urde dentro e fora de inter-relações complexas, funde-se com algumas, afasta-se de outras e cruza-se ainda com um terceiro grupo (MORSON; EMERSON, 2008, p. 70, grifo dos autores).

A esse respeito, toda interação social é repleta de marcas de transmissões e de interpretações das palavras de outrem, ou seja, é possível, em todo momento, encontrar nos diálogos uma citação ou uma referência a algo que disse uma pessoa, ao que se diz ou àquilo que todos dizem, podendo ser também palavras referentes a conteúdos de jornais, documentos, obras literárias, etc. Muitas das informações e, como decorrência, muitas



opiniões das pessoas não são transmitidas normalmente em forma direta ou originária do próprio falante, mas fazem referência a fontes indeterminadas, tais como: “ouvi dizer”, “consideram que”, “pensam”, etc. Nessa arena discursiva, para que as relações dialógicas sejam percebidas, na opinião de Bakhtin (1998, p. 140), basta que tenhamos atenção nas palavras que ouvimos em todos os lugares: “no discurso cotidiano de qualquer pessoa que vive em sociedade (em média), pelo menos a metade de todas as palavras são de outrem e reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade”. Portanto, cada palavra acarreta “uma concepção singular do ouvinte, seu fundo aperceptivo, um certo grau de responsabilidade e uma certa distância” (BAKHTIN, 1998, p. 146). Tudo isso é muito importante para se entender a vida histórica da palavra. Ignorar esses aspectos e nuances conduz à reificação da palavra, à extinção de seu dialogismo natural.

#### Consoante Bakhtin, a orientação dialógica é

a orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1997a, p. 202).

Por isso, o dialogismo é a orientação de qualquer discurso vivo. Tal constatação vem da observação de que, em todas as direções até o objeto, o discurso esbarra no discurso de outrem, com o qual não pode deixar de participar de um diálogo. Assim, exceto o discurso de Adão mítico, não há palavra “pura” ou singularmente produzida por uma única voz. Resumidamente, o discurso está encharcado de vozes sociais, posicionamentos axiológicos, ecos temporais, enfim, “a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso” (BAKHTIN, 1997a, p. 202).

Conforme o estudioso russo,

um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidicações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. Por isso, a orientação da palavra entre palavras, as diferentes sensações da palavra do outro e os diversos meios de reagir diante dela são provavelmente os problemas mais candentes do estudo metalinguístico de toda palavra, inclusive da palavra artisticamente empregada. A cada corrente em cada época são inerentes a sensação da palavra e uma faixa de possibilidades verbais. Não

é, nem de longe, em qualquer situação histórica que a última instância semântica do autor pode expressar diretamente a si mesma no discurso direto, não-refratado e não-convencional do autor. Carecendo da sua própria “última” palavra, qualquer plano de criação, qualquer ideia, sentimento ou emoção deve refratar-se através do meio constituído pela palavra do outro, do estilo do outro, da maneira do outro com os quais é impossível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração (BAKHTIN, 1997a, p. 203, grifo do autor).

Sob esse viés, o contexto, nas palavras do filósofo, possui papel preponderante na caracterização do dialogismo da linguagem. Para ele, a palavra do outro constitui um fundo dialógico cuja influência no discurso alheio pode ser muito grande. Logo, a palavra alheia, quando colocada no contexto do discurso, estabelece com o discurso que a enquadra “uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão)” (BAKHTIN, 1998, p. 141) e, por isso, o grau de influência mútua das vozes que dialogam é imenso. Em decorrência disso, ao se observar as formas de transmissão do discurso de outrem, é impossível separar esse discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): “um se relaciona indissolúvelmente ao outro” (BAKHTIN, 1998, p. 141). O resultado desse processo de diálogo incessante é um ato único, capaz de determinar “todo o caráter da transmissão e todas as transformações de acento e de sentido que ocorrem nele no decorrer desta transmissão” (BAKHTIN, 1998, p. 141).

Trata-se, portanto, da influência da palavra do outro sobre um autor dado: “a revelação dessas influências se reduz precisamente à descoberta desta vida semi-oculta, da vida de uma palavra estrangeira, no novo contexto desse autor” (BAKHTIN, 1998, p. 147). Diante disso, não há imitação ou reprodução, mas, sim, um ato criativo a partir da palavra alheia em um novo movimento de reacentuação e de refração, uma vez que as condições de criação do enunciado variam conforme as mudanças de contexto. Por conseguinte, segundo as pesquisas de Bakhtin (1998, p. 183, grifo do autor), “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam”. É exatamente essa comunicação dialógica que estrutura “o verdadeiro campo da *vida* da linguagem”, independentemente de qual seja o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.).

A esse eco dialógico constitutivo dos enunciados, Bakhtin denominou dialogismo, que é a ordem do enunciado, seu mandamento. Assim sendo, Bakhtin pretende mostrar, com seus estudos, que o dialogismo vai além das formas composicionais: “ele é o modo de funcionamento real da linguagem, é o próprio modo de constituição do enunciado” (FIORIN, 2006b, p. 33). Absorver o discurso alheio no próprio enunciado torna visível o dialogismo como princípio de funcionamento da linguagem na comunicação real.

Apesar da constituição dialógica do enunciado, podemos também verificar que, em inúmeras ocasiões, não é propósito do falante explicitar as fontes das suas palavras. Com isso, aparentemente, o discurso é “palavra direta, não-mediada, não-citada” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 162), como se fosse dita sem aspas. Portanto, as vozes alheias e as aspas não são parte das tarefas do enunciado. Esse é o caso das palavras univocalizadas, que são aquelas que possuem o dialogismo interno.

José Luiz Fiorin (2006b), a partir das análises que fez sobre o dialogismo bakhtiniano, didaticamente, construiu o seu estudo enumerando-o em conceitos: primeiro, segundo e terceiro.

O primeiro conceito de dialogismo determina que todos os enunciados são dialógicos, ou seja, o dialogismo é a essência do enunciado, pois este constitui-se a partir de outro enunciado, logo, é uma réplica: “um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói” (FIORIN, 2006b, p. 24). Dessa forma, todos os enunciados, para Bakhtin, são dialógicos por definição. Além desse dialogismo constitutivo, que não se mostra no fio do discurso, há outro que é nítido. O enunciador incorpora outras vozes no enunciado. Nesse caso, as relações dialógicas são uma forma composicional ou maneiras externas e visíveis de mostrar as vozes que compõem o discurso. Para José Luiz Fiorin (2006b), esse conceito diz respeito àquele que se revela diretamente no discurso, isto é, o dialogismo que está além das vozes sociais constitutivas, as relações dialógicas claras que o autor estabelece com outros discursos ditos em outros lugares: “trata-se da incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado” (FIORIN, 2006b, p. 32). É aquilo que Bakhtin chama de concepção estreita do dialogismo ou de formas externas ou visíveis do dialogismo.

Quando entramos no campo dos estudos da prosa literária, conforme Bakhtin (1998), cada vez mais a atenção se volta para alguns fenômenos peculiares, por exemplo: a estilização e a paródia das linguagens, pertencentes ao segundo conceito de dialogismo. A principal característica desses fatos “é que o discurso neles não apenas representa, mas é também representado, que a linguagem social [...] se torna objeto de reprodução livre e artisticamente orientada, de reestruturação, de reorganização literária” (BAKHTIN, 1998, p. 138).

Sobre isso, o mesmo estudioso afirma ainda que há duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado:

- a) aquela em que o discurso do outro é abertamente citado e nitidamente separado;  
 b) aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado.  
 Na primeira categoria, entram formas composicionais como o discurso direto e o discurso indireto, as aspas, a negação; na segunda, aparecem formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara; o discurso indireto livre (FIORIN, 2006a, p. 174).

Resumidamente, as formas composicionais são propositais, pois o autor quer que duas vozes, ao menos, sejam percebidas no fio discursivo. O que diferencia os mecanismos é o uso das aspas como marcação do início e do fechamento da utilização da palavra de outrem em contraste com os enunciados que são produzidos a partir da palavra alheia sem que esta seja explicitamente citada. Na paródia, por exemplo, para que o efeito de sentido seja atingido, é preciso que as duas vozes sejam ouvidas – texto citado e texto que cita –, o que ocorre pela memória discursiva do leitor e não pelo destaque deste ou daquele trecho do texto parodiado. Assim, de acordo com Gary Morson e Caryl Emerson (2008), o falante pode mostrar a fonte de suas palavras para o ouvinte. Nesse caso, mostrar a origem das suas palavras faz parte da tarefa do enunciado. Tem-se, como resultado, o fenômeno da bivocalização.

Na palavra bivocalizada, o som de uma segunda voz é parte da construção do enunciado. Por alguma razão, o autor usa o “discurso de alguém mais para os seus próprios propósitos de inserir uma nova intenção semântica num discurso que já tem, e que já mantém, uma intenção própria” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 163). Dessa forma, ambos os enunciados são dialógicos no primeiro sentido, tanto as palavras univocalizadas quanto as palavras bivocalizadas, mas só o segundo tipo é dialógico no segundo sentido (MORSON; EMERSON, 2008). Portanto, o segundo conceito de dialogismo diz respeito à intenção do autor em permitir que seja ouvida outra voz no discurso, sendo assim, as relações dialógicas são propositais e fazem parte da composição do enunciado de forma explícita.

Quanto ao terceiro conceito, de acordo com José Luiz Fiorin (2006b, p. 58), “o mundo interior é a dialogização da heterogeneidade de vozes sociais”. Por conseguinte, os enunciados produzidos pelo sujeito são constitutivamente ideológicos, uma vez que respondem ativamente às vozes interiorizadas. Consequentemente, eles nunca são expressão de uma consciência individual, isolada da sociedade. Assim, “a história da constituição de sua consciência é singular. O sujeito é integralmente social e integralmente singular” (FIORIN, 2006b, p. 58).

José Luiz Fiorin (2006b) baseia-se nas palavras de Bakhtin quando diz que o sujeito é consciente de seu contexto social, o qual se constitui a partir de relações das quais ele participa. Devido a isso, conforme as reflexões do filósofo, o sujeito não é submisso às

estruturas sociais nem é uma subjetividade autônoma em relação à sociedade. O homem encontra o espaço de sua liberdade e de seu acabamento. Ele não é submetido completamente aos discursos sociais. A singularidade de cada indivíduo no simpósio universal ocorre na interação viva das vozes sociais. Cada ser humano é social e individual (BAKHTIN, 1998). Dessa forma, o terceiro conceito diz respeito à consciência individual, ideológica e social do indivíduo, portanto, nenhum enunciado produzido em um contexto definido pode ter existência sem abranger outros inúmeros enunciados já ditos em outros momentos e por outras pessoas. Em outras palavras, as pessoas são constituídas dialogicamente a partir de vivências e memórias edificadas com o passar do tempo.

Conforme o pensamento de Bakhtin,

o enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (BAKHTIN, 1998, p. 86).

A partir desses “fios dialógicos”, Bakhtin entendia a vida como um diálogo contínuo e sem fim porque acontece em todos os momentos da existência diária. Para ele, esse diálogo é a natureza dialógica da consciência e da própria vida humana: “a forma singular adequada para a vida humana autêntica que se expressa verbalmente é o diálogo aberto”, pois “a vida, por sua própria natureza, é dialógica” (BAKHTIN, 1997b, p. 257). Segundo o filósofo, a existência tem como origem e fundamento o diálogo. Por exemplo, fazem parte do existir ações como: perguntar, ouvir, debater, responder, concordar, discordar, etc. O indivíduo, para viver, participa integralmente desse diálogo infinito, tanto com o seu corpo, quanto com as suas ações: ele emprega todo o seu “eu” na produção discursiva, consequentemente, essa produção entra na trama dialógica da vida.

Dessarte, na linguagem, não há uma dialética conscientemente marcada entre o ser social, que se constitui pelo olhar de outrem, e a singularidade de cada um. Em vista disso, a formação do sujeito e da linguagem ocorre de forma intersubjetiva e interdiscursiva, através de um processo que pode ser ou não harmônico, bem como mais ou menos conflituoso, cuja origem é pré-determinada pelo contexto sócio-histórico. A este respeito, o estudioso russo conclui que, durante a formação da consciência individual, o diálogo com a palavra alheia é enorme devido ao fato de o discurso estar saturado de vozes da coletividade. Neste jogo, essas vozes duelam pelo seu domínio sobre a consciência do indivíduo. Ao mesmo tempo, seus

ecos lutam na constituição da realidade social da pessoa. Como consequência da heterogeneidade da realidade, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, as quais estão continuamente em relações diversas entre si. Por isso, o sujeito é constitutivamente dialógico.

Com relação aos conceitos de dialogismo, resumidamente, tem-se o primeiro sentido pela constituição dialógica natural do discurso; o segundo, pela utilização consciente e proposital da palavra de outrem no fio discursivo; e o terceiro, pela produção de um encontro dialógico entre o que vem da interação social e o que vem da atividade individual do sujeito na constituição da sua consciência. Enfim, os enunciados produzidos pelo sujeito são constitutivamente ideológicos, uma vez que respondem ativamente às vozes interiorizadas. Consequentemente, eles nunca são expressão de uma consciência individual, isolada da sociedade. Ao mesmo tempo, todavia, o sujeito não é totalmente assujeitado, pois é parte do diálogo dessas vozes.

## **1.2 Plurilinguismo ou heteroglossia**

Conforme Bakhtin, a língua, enquanto meio concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única:

ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva. A vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas (BAKHTIN, 1998, p. 96).

A coexistência destes diversos contextos, pontos de vista, horizontes, sistemas de expressão e de acentuação, e de “falas” sociais em interação caracteriza o que Bakhtin chama de plurilinguismo ou heteroglossia. Esse conceito é relativo à realidade heterogênea da linguagem e às línguas múltiplas que transitam no meio social.

O plurilinguismo acontece também porque “todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora” (BAKHTIN, 1998, p. 100). Cada palavra é povoada de intenções e capaz de trazer um contexto, no qual ela viveu sua vida socialmente tensa.

Assim, “dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas” são exemplos de plurilinguismo (BAKHTIN, 1998, p. 74).

Para o estudioso russo, o romance é o gênero que mais abarca essa diversidade social de linguagens, de línguas e de vozes individuais, as quais ele organiza artisticamente por meio da “orquestração dos seus temas por meio das linguagens” (BAKHTIN, 1998, p. 84). Por conseguinte, o estilo de um romance é, na verdade, uma combinação de estilos porque o seu tecido linguístico é um sistema de “línguas” organizado artisticamente através da utilização de línguas sociais e de vozes individuais, o que se dá pela estratificação interna de uma língua. Em resumo, toda estratificação de uma língua é condição essencial para a gênese do romance, sendo assim, a própria língua literária é considerada também, sob este ponto de vista, como uma das línguas do plurilinguismo. Em resumo, a tessitura da obra literária tem como base o plurilinguismo, isto é, relações dialógicas entre “línguas” distintas: “o verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilinguismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual” (BAKHTIN, 1998, p. 82).

Ainda sobre a língua, ela é condicionada à tarefa artística fundamental porque a palavra, quando interpretada somente em seu modo verbalizado, não é artística e pertence ao campo da linguística. Todavia, quando empregada artisticamente, supera o material verbal por meio de seu aperfeiçoamento, o que se estabelece pela consciência criadora do autor, que não é uma consciência meramente linguística. Logo, a língua é apenas um elemento passivo da criação, um material a ser superado na busca pelo acabamento estético da obra (BAKHTIN, 2011, p. 179-180, grifos do autor).

Isso posto, na criação artística, como conceitua Bakhtin (2011, p. 178-179): “o poeta não cria a língua, ele apenas usa a língua”. Nesse caso, a língua que o artista recebe do linguista é o que o inspira, e nela ele realiza todos os atos que vão até o seu limite, dessa forma, supera a língua (enquanto língua) e a transforma em meio de expressão artística. Logo, a percepção do artista nunca é igual à percepção linguística porque todos os elementos que compõem a obra (palavras, orações, capítulos, páginas) são determinados axiologicamente pelo contexto, o qual delimita o lugar em que cabe a interpretação dos elementos no ato de criação.

Por outro lado, o plurilinguismo pode ser concebido também por meio da intercalação de gêneros. Nas palavras do filósofo:

o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 1998, p. 124).

Bakhtin (1998, p. 125) destaca, ainda, que o papel desses gêneros intercalados “é tão grande que pode parecer que o romance esteja privado de sua primeira abordagem verbal da realidade e precise de uma elaboração preliminar desta realidade por intermédio de outros gêneros”. Portanto, todos esses gêneros que entram no texto literário inserem nele as suas linguagens e, como efeito, “estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo” (BAKHTIN, 1998, p. 127). Os gêneros intercalados ou enquadrados são fundamentais para a introdução e a organização do fenômeno do plurilinguismo no texto literário: “todas essas formas permitem realizar o modo da utilização indireta, restritiva, distanciada das linguagens” (BAKHTIN, 1998, p. 127).

A partir de tais constatações, Bakhtin conceitua:

o plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois interlocutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta da personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado (BAKHTIN, 1998, p. 127-128).

Assim são os discursos com gêneros intercalados: bivocais e internamente dialogizados. Neles, encontra-se um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens.

Portanto, a organização do plurilinguismo ocorre pelos temas e pelas vozes sociais, os quais são “materializados” por meio do emprego de sistemas variados de linguagens estratificadas. Desta maneira, todas as formas de composição do plurilinguismo são enfoques sobre o mundo e maneiras de interpretá-lo verbalmente, por meio de óticas axiológicas. Por isso, elas podem ser debatidas e acareadas ou servirem de complementos entre si em



interações dialógicas, tanto convergentes como divergentes, entre as vozes que constituem um ato dialógico.

### 1.3 Pluriestilismo

Uma obra literária estrutura-se na heteroglossia, isto é, na pluralidade de vozes que se faz presente explicitamente, ou não, no fio discursivo, o que se desenvolve em uma arena onde ecos antigos, atuais e futuros estão em constante diálogo. Tais vozes geram a cultura de uma coletividade. Em meio a esse processo díspar, surge o estilo particular de um autor específico, o qual deriva de uma visão bem mais abrangente do que aquela dada simplesmente pelo material linguístico de um idioma. Nesse contexto, o estilo compreende uma dimensão que vai sendo delineada conforme se busca a definição da autoria ou de uma marca de alteridade em meio às relações dialógicas que compõem qualquer ato discursivo. Portanto, o estilo advém do dialogismo, pois, no jogo de vozes sociais, ele emerge do emaranhado cultural, linguístico, histórico, social, etc.

Vale destacar aqui que a alteridade centra-se na ideia de relação: “‘O estilo é o homem’, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais um grupo social na forma de seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa” (VOLOCHINOV, 1997, p. 135, apud BRAIT, 2006a, p. 83, grifo da autora), assim sendo, o indivíduo se constrói individualmente ao mesmo tempo em que se vê como um ser social, por isso, o estilo é definido dialogicamente, significando que ele depende de parceiros da comunicação verbal que produzem outros discursos. Sinteticamente, um estilo compõe-se em diálogo com outros estilos.

Nesse processo, busca-se a autoria num “mar” de relações dialógicas, as quais dão as tonalidades que preenchem um enunciado e que, em decorrência disso, devem ser levadas em consideração na compreensão do estilo. Para o autor (BAKHTIN, 1998, p. 92), o estilo abarca “organicamente em si as indicações externas, a correlação de seus elementos próprios com aqueles do contexto de outrem”. Conforme tal preceito, a política interna do estilo (combinação dos elementos) modela a sua política exterior (em relação ao discurso do outro), pois o discurso acontece nas fronteiras do seu contexto com o contexto de outrem.

Nas palavras do estudioso russo,

O estilo, também pensado da perspectiva artística, é definido como *conjunto operante de procedimentos de acabamento*. [...] Via material impresso transparece, na verdade, a relação do autor com a vida, ou seja, *o estilo artístico não trabalha com palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida*, podendo, portanto, o estilo ser definido como o *conjunto de procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo*. E é esse estilo que determina, também, a relação com o material, com a palavra (BAKHTIN, 1992, p. 208-209, apud BRAIT, 2006a, p. 87, grifos da autora).

De forma mais detalhada, a constituição da linguagem literária é definida por uma unidade estilística que ocorre por meio do discurso individualizado da personagem, o que advém do estilo do autor. O elemento lexical, semântico ou sintático é determinado pelos aspectos estilístico e linguístico. Simultaneamente, esse elemento “participa juntamente com a sua unidade linguística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, toma parte na estrutura e na revelação do sentido único do todo” (BAKHTIN, 1998, p. 74). Em síntese, Bakhtin (1998) nos diz que o estilo, apesar de estar impresso no papel pelas palavras, encontra-se muito além de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc. Ele abarca a cultura de uma dada sociedade e “completa”, assim, o sentido do texto, sendo uma forma de acabamento literário. Por meio do estilo, a axiologia que preside a obra emerge por entre as palavras e estabelece a relação do autor com o todo artístico. Logo, podemos defini-lo como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo e esse estilo determina também a relação com o material, com a palavra (BAKHTIN, 1997b). Dessa forma, o estilo artístico não trabalha apenas com as palavras, mas com os componentes do mundo e com os valores da vida.

Ademais, o estilo está intrinsecamente ligado aos gêneros do discurso: “onde há estilo, há gênero”. Assim, “se o enunciado reflete, em qualquer esfera da comunicação, a individualidade de quem fala ou escreve, ele naturalmente possui um estilo individual” (BRAIT, 2006a, p. 88-89). Para definir os gêneros, observa-se o fato de que eles perpassam todas as práticas humanas, logo, devem ser vistos como formas culturalmente encharcadas por temas, formas de composição e de uso e, singularmente, pelo estilo. Em vista disso, pode-se afirmar que, além da atividade literária, todas as outras esferas de atividades humanas carregam gêneros discursivos e, por consequência, estilos. De acordo com Beth Brait (2006a, p. 83), em *Bakhtin: conceitos-chave*, pela repetição dos “moldes” de um determinado gênero, o estilo “inscreve-se na língua e nos seus usos historicamente situados”, por isso, observa-se que ele, apesar de demonstrar a autenticidade de uma produção individual, é inesgotável no âmbito coletivo porque ocorre pelos usos de certos tipos de enunciados “relativamente estáveis”. Assim, podem existir relações dialógicas também entre os estilos de gêneros. Tais

relações são caracterizadas “pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico e empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc.” (BAKHTIN, 1997a, p. 108). Logo, os estilos devem ser entendidos como posições semânticas e como formas de “cosmovisão da linguagem”. Portanto, é exatamente o seu caráter plurilíngue (e não a unidade de uma linguagem comum normativa) que representa a raiz do estilo.

Acerca do estilo, José Luiz Fiorin diz que

é o conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado. Portanto, são os recursos empregados para elaborá-lo, que resultam de uma seleção de recursos linguísticos à disposição do enunciador. Isso significa que o estilo é o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade. [...] O estilo é o conjunto de particularidades discursivas e textuais que cria uma imagem do autor, que é o que denominamos efeito de individualidade (FIORIN, 2006a, p. 46).

Todos os recursos empregados na construção de um gênero estão correlacionados com a ideia de estilo. Inicialmente, tais recursos são retirados do código linguístico utilizado pelo autor. Em um segundo momento, tem-se o uso de elementos discursivos e enunciativos, os quais estão embebidos de conteúdos sociais e históricos. Logo, o estilo do gênero se estabelece na soma entre todos os mecanismos aplicados pelo autor na busca pelo efeito de individualidade do gênero produzido. Nessa atividade, todavia, segundo Bakhtin (2011), nem todos os gêneros são uniformemente abertos aos reflexos da individualidade. Os gêneros que mais favorecem o estilo são os literários. No caso, o estilo individual é a essência da construção do enunciado.

Além das vozes sociais que são essenciais à constituição do estilo dos gêneros, há ainda o estilo que surge da relação entre o autor, o herói e o ouvinte, ou entre quaisquer outros parceiros da comunicação verbal (podendo ser reais ou imaginários), fato este que elucida como o estilo depende da forma como o locutor vê o seu destinatário e da forma como ele espera a compreensão do outro. Conforme Bakhtin,

Este destinatário pode ser parceiro e interlocutor direto do diálogo na vida cotidiana, pode ser o conjunto diferenciado de especialistas em alguma área especializada da comunicação cultural, pode ser o auditório diferenciado dos contemporâneos, dos partidários, dos adversários e inimigos, dos subalternos, dos chefes, dos inferiores, dos superiores, dos próximos, dos estranhos, etc.; pode até ser, de modo absolutamente indeterminado, o outro não concretizado (é o caso de todas as espécies de enunciados monológicos de tipo emocional). [...] A quem se dirige o enunciado? Como o locutor (ou o escritor) percebe e imagina seu destinatário? Qual

é a força da influência deste sobre o enunciado? É disso que depende a composição, e sobretudo o estilo, do enunciado (BAKHTIN, 1987, p. 316-317, apud BRAIT, 2006a, p. 95).

As concepções sobre o destinatário são estabelecidas pelas áreas da atividade humana e da vida cotidiana às quais se relaciona certo enunciado. Portanto, cada gênero, em seu respectivo campo de comunicação verbal, apresenta um “padrão” de interlocutor a partir do qual se determina o gênero e, como consequência, o seu estilo: “um aspecto constitutivo e inalienável [do estilo] é o fato de o enunciado *dirigir-se* a alguém, de estar voltado *para o destinatário*” (BRAIT, 2006a, p. 95, grifos da autora). Assim, no ato discursivo, o estilo se manifesta na diversidade de situações, nos posicionamentos sociais, nos elos pessoais, nos objetivos comunicativos: há uma série de questões sociais que pesam sobre o estilo além daquelas já apontadas, tais como as vozes coletivas. Para ilustrar, nota-se que as nuances do estilo são mais ou menos perceptíveis dependendo do nível de pessoalidade e do grau de proximidade existente entre o destinatário e o locutor, o que se explicita, de forma enfática, nos gêneros do discurso familiar pertencentes à esfera de comunicação mais prosaica, dentro da qual estão categorizados os gêneros primários de acordo com as reflexões bakhtinianas, o que veremos na sequência.

A esse respeito, conforme Beth Brait (2006a, p. 89), “se por um lado há um estilo elevado, estritamente oficial, há também o estilo familiar que comporta vários graus de familiaridade e de intimidade”. Nesse panorama, o ouvinte ganha destaque porque se torna uma voz bilateral: pela sua posição, observa o herói e o autor, o que tem efeito sobre a criação do estilo de um enunciado. Sobre isso, a mesma autora afirma que reconhece, com base nos estudos bakhtinianos, o estilo como o conjunto dos elementos usados para dar acabamento ao herói e ao seu mundo. Portanto, além das escolhas discursivas feitas pelo autor, o ouvinte figura como parte dos efeitos de sentido que o texto quer atingir.

Segundo José Luiz Fiorin (2006a), o estilo compõe o gênero, assim sendo, há o estilo do gênero e, dentro dele, poderão existir outros estilos, o que resultará na construção da individualidade do gênero. Referente a isso, Beth Brait (2006a) afirma que o autor, ao passar do estilo de um gênero para outro, desmonta-o, com efeito, há a renovação do próprio gênero. Temos, dessa maneira, romances estruturados por cartas, depoimentos, bilhetes, notícias, trechos de reportagens, etc. Portanto, apropriar-se dos gêneros do discurso para compor um romance implica apoderar-se dos estilos desses gêneros e pô-los em contato, nessa atividade, a individualidade artística está na maneira como o autor manipula tais estilos. No caso, o

estilo do gênero romanesco é ser composto por uma miscelânea de estilos de muitos outros gêneros.

Com referência aos gêneros prosaicos, é cara a esta tese a observação que Bakhtin (1997b, p. 324) faz acerca da importância deles, no período do Renascimento, no processo de subversão da norma e da proposição de um mundo novo, liberto das amarras sociais: “nos estilos íntimos, notamos como que um esforço que tende à fusão plena entre o locutor e o destinatário. No discurso familiar, com a abolição das proibições e convenções discursivas, torna-se possível uma atitude pessoal, informal, para com a realidade”. Deriva daí a razão pela qual os gêneros familiares e os seus estilos correspondentes começaram a cumprir um papel positivo quando se tratava de destruir a imagem do mundo oficial na Idade Média: “assim que se trata de destronar os estilos e as visões do mundo que gozam de um estatuto tradicional e oficial, que se necrosam e ficam convencionais, os estilos familiares adquirem grande importância para a literatura” (BAKHTIN, 1997b, p. 324). Resumidamente, usar a linguagem coloquial da “praça pública” e “chamar as coisas pelo próprio nome” são características fulcrais dos gêneros corriqueiros, os quais foram absorvidos pela arte literária, bem como as mais variadas formas de estratificação da língua, o que vimos no conceito de heteroglossia.

Em vista do que foi discutido, segundo os conceitos bakhtinianos, o estilo não pode ser compreendido fora do discurso, bem como não pode ser separado da cultura, da sociedade e do momento histórico que o produziram. O pluriestilismo é uma combinação de estilos oriundos das relações dialógicas que são estabelecidas dentro do discurso e também dele com as vozes sociais e os destinatários, o que pode se construir também na mistura de gêneros discursivos e pelas relações que ocorrem entre o autor e o herói. Portanto, o pluriestilismo constitutivo de um discurso artístico lhe dá estatuto de autoria, uma vez que as vozes elencadas pelo locutor são canalizadas em direção à construção de uma assinatura, individual “no papel” e compartilhada pela cultura.

#### **1.4 Estudo dos gêneros discursivos**

Sobre os gêneros discursivos, Angélica Soares (1993, p. 7, grifo da autora), em sua obra *Gêneros literários*, afirma que a designação de gêneros literários, para os diferentes grupos de obras literárias, é mais claramente compreendida se a origem da palavra “gênero”

for explicitada: “do latim *genus-eris*, que significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração”.

Já Irene Machado (2006, p. 157), em seu capítulo chamado *Gêneros discursivos*, pondera que os gêneros discursivos são formas comunicativas que não podem ser aprendidas em manuais, mas, sim, em processos interativos. Sobre isso, Bakhtin (2011) assevera que a língua materna é conhecida pelo falante em enunciados concretos que são ouvidos e reproduzidos na comunicação discursiva real entre as pessoas, portanto, não pode ser dominada pelos falantes por meio de dicionários ou da gramática.

Bakhtin (2011, p. 265) diz que: “[...] a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua”. Por isso, o estudo dos enunciados e dos gêneros discursivos é de importância fundamental: “além do mais, o estudo do enunciado como unidade real de comunicação discursiva permitirá compreender de modo mais correto também a natureza das unidades da língua (enquanto sistema) – as palavras e as orações” (BAKHTIN, 2011, p. 269).

Com base nisso, observa-se que a língua se realiza em enunciados orais e escritos, os quais são concretos e únicos, usados em contextos sociais definidos de acordo com o campo da atividade humana. Esses enunciados se caracterizam pelo seu conteúdo temático, pelo seu estilo de linguagem e, principalmente, por sua construção composicional. Dessa forma, certas condições de comunicação discursiva, relativas a campos de atividade e esferas de utilização da língua, geram determinados gêneros.

Irene Machado (2006) diz que Bakhtin desenvolveu os estudos sobre os gêneros discursivos a partir do dialogismo do processo comunicativo e não segundo a classificação das espécies. Nessa perspectiva, as relações de interação são processos produtivos de linguagem. Como consequência, gêneros e discursos tornam-se esferas de uso da linguagem verbal ou da comunicação fundamentada na palavra. Sobre isso, segundo as reflexões de Bakhtin (2011), qualquer função, seja ela pertencente ao meio científico, técnico, publicitário, cotidiano, etc., embrenhada em um contexto definido de comunicação e de especificidades de cada área, produz gêneros discursivos em conformidade com as suas necessidades práticas.

A mesma pesquisadora (MACHADO, 2006, p. 155) atesta que: “exatamente porque surgem na esfera prosaica da linguagem, os gêneros discursivos incluem toda sorte de diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica”. Consoante os estudos de Gary Morson e Caryl Emerson (2008), os gêneros não são pertencentes somente à literatura, mas guiam o nosso discurso cotidiano.

Por causa de seu caráter social, os gêneros são responsáveis por organizar

o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras, adivinhamos um determinado volume (isto é, uma extensão aproximada do conjunto do discurso), uma determinada construção composicional, prevemos o fim, isto é, desde o início temos a sensação do conjunto do discurso que em seguida apenas se diferencia no processo da fala (BAKHTIN, 2011, p. 283).

Como consequência do uso social dos gêneros, aprender continuamente novos gêneros é compreender e interagir melhor com a realidade que nos cerca, pois os gêneros nos permitem conceituar de forma mais aprofundada muitos aspectos sociais com os quais convivemos cotidianamente: “[...] a capacidade de comandar um conjunto mais amplo de gêneros enriquece a nossa capacidade de conceitualizar e participar de vários aspectos da vida social” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 292). Conforme os indivíduos e as culturas vão ganhando um conjunto maior de atividades ou de experiências, seu repertório de gêneros irá aumentar.

Dá a heterogeneidade dos gêneros do discurso ser infinita, uma vez que os ramos de atividade humana são inesgotáveis. Cada esfera dessa atividade abrange um repertório de gêneros do discurso que vai se diferenciando e se ampliando à medida que a própria esfera se desenvolve. Devido a isso, não pode haver um único plano de estudo para os gêneros discursivos: “na Antiguidade estudavam-se os gêneros retóricos (jurídicos e políticos), estudavam-se também os gêneros do cotidiano (réplica de diálogos), contudo este estudo não podia redundar numa definição correta da natureza universalmente linguística do enunciado” (BAKHTIN, 2011, p. 262-263). Por conseguinte, a necessidade discursiva do locutor adapta-se e progride sob a forma de um gênero dado. Sua escolha é definida pela especificidade de uma esfera de atividade, pelas urgências de uma temática, etc. Portanto, dominar o repertório “significa compreender mais do que a ‘linguagem’, no sentido escrito” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 308, grifo dos autores). Tal fato acontece porque cada gênero abarca um conjunto de valores, tipos de experiência e percepção sobre as formas de aplicar os gêneros em qualquer contexto. Assim, “uma quantidade enorme de conteúdo cognitivo não-formalizado é adquirida sempre que aprendemos um novo tipo de atividade social com seus gêneros concomitantes” (MORSON; EMERSON, 2008).

Bakhtin (2011) assegura que o enunciado e as suas formas típicas estão indiscutivelmente ligados ao estilo e aos gêneros do discurso. Cada unidade de gênero do enunciado possui o estilo como elemento integrante. Já Beth Brait (2006b, p. 88-89), em

*Bakhtin: outros conceitos-chave*, diz que o estilo está indiscutivelmente conectado ao enunciado e às formas típicas de enunciados. Se o enunciado exprime, em qualquer esfera da comunicação, traços de “individualidade de quem fala ou escreve, ele naturalmente possui um estilo individual”. A mesma autora assevera, ainda, que o estilo é “sempre estabelecido a partir das escolhas verbo-visuais que são feitas para expor esses tópicos, e, também, da relação que o texto mantém, ou pretende manter, com seus leitores” (BRAIT, 2006b, p. 84).

Assim, todo enunciado, independentemente do campo de comunicação, é individual e, por isso, demonstra a individualidade do seu autor. No entanto, nem todos os gêneros são uniformemente abertos aos reflexos da individualidade, pois o discurso diz respeito aos usos coletivos da língua que são sempre legitimados por alguma instância da atividade humana socialmente organizada: “as condições menos propícias para o reflexo da individualidade na linguagem estão presentes naqueles gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada” (BAKHTIN, 2011, p. 265). Em alguns casos, os gêneros são mais fortemente marcados e, em outros, menos marcados pelas instituições. No segundo caso, a autoria é maior do que no primeiro.

Sobre esses conceitos bakhtinianos, Beth Brait (2006b) resume que o estilo é inseparável da ideia de que “um enunciado, um gênero, um texto, um discurso, como participante, ao mesmo tempo, de uma história, de uma cultura e, também, da autenticidade de um acontecimento, de um evento” (BRAIT, 2006b, p. 96). Os sujeitos envolvidos no processo de criação de enunciados implantam discursos a partir dos quais a história será escrita e à qual o próprio indivíduo é submetido. Por conseguinte, a singularidade estabelece, obrigatoriamente, “um diálogo com o coletivo em que textos verbais, visuais ou verbo-visuais, deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inserem e que, por força da dialogicidade, incide sobre o passado e sobre o futuro” (BRAIT, 2006b, p. 98).

Conforme diz Bakhtin, é importante diferenciar:

gêneros discursivos primários (simples) – formam-se nas condições de comunicação discursiva imediata.

gêneros discursivos secundários (complexos) – surgem de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação, eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (BAKHTIN, 2011, p. 263).

Sobre a classificação dos gêneros, José Luiz Fiorin exemplifica:

os primários são os gêneros da vida cotidiana. São predominantemente, mas não exclusivamente, orais. Pertencem à comunicação verbal espontânea e têm relação



direta com o contexto mais imediato. São, por exemplo, a piada, o bate-papo, a conversa telefônica... E o *mail*, o bilhete, o *chat*...

Já os secundários pertencem à esfera da comunicação cultural mais elaborada, a jornalística, a jurídica, a religiosa, a política, a filosófica, a pedagógica, a artística, a científica. São predominantemente, mas não unicamente, escritos: por exemplo, o sermão, o editorial, o romance, a poesia lírica, o discurso parlamentar, a comunicação científica, o artigo científico, o ensaio filosófico, a autobiografia, as memórias (FIORIN, 2006b, p. 74, grifos do autor).

Segundo o que foi visto, os gêneros da esfera primária são de menor estabilidade formal do que os da esfera da vida pública, os quais possuem maior estabilidade e, de acordo com a finalidade, chegam a ser rígidos, como os documentos em geral. A dinamicidade de formas e funções dos gêneros está ligada às formas de circulação dos objetos culturais e dos discursos. E, por serem “relativamente estáveis”, os gêneros discursivos podem abarcar outros gêneros em sua composição, o que permite o pluriestilismo.

O filósofo russo diz ainda que os gêneros do discurso (primários e secundários) dão os rumos da evolução literária de cada época da história. Como consequência disso, tem-se a ampliação da linguagem literária, a qual se relaciona fortemente à sua penetração em todos os gêneros. Dessa forma, o mesmo autor atesta que “quando recorremos às respectivas camadas não literárias da língua nacional estamos inevitavelmente recorrendo também aos gêneros do discurso em que se realizam essas camadas” (BAKHTIN, 2011, p. 268).

Sobre o romance, conforme Renata Marchezan (2013, p. 91), Bakhtin considera-o como um gênero exemplar porque, na coexistência intrincada e tensa entre as vozes das personagens e a do autor-criador, além do emaranhado de outras vozes que forma o tecido literário romanesco, têm-se “uma pluralidade de vozes, uma diversidade de gêneros discursivos e diferentes modos de transmissão da fala do outro; ao mesmo tempo, o próprio romance, como lembra o verbete, atua, ele mesmo, como um contradiscurso no domínio dos gêneros literários consolidados”, por isso, para o filósofo, o romance é “o gênero dos gêneros”. Em síntese, nas reflexões bakhtinianas, por meio das vozes que compõem esse gênero secundário, Bakhtin aprofunda a sua leitura acerca do todo discursivo que integra a própria sociedade.

De forma mais ampla, Gary Morson e Caryl Emerson (2008) afirmam que os gêneros são responsáveis pela transmissão de grande parte da sabedoria de uma cultura de geração a geração. E, por terem essa responsabilidade, os gêneros acumulam experiência, pois trazem consigo o registro organizado em camadas de seu uso inconstante: a história exige algum “órgão da memória” ou uma maneira pela qual as experiências possam ser passadas subsequentemente. Assim, o passado tem o potencial para moldar, mas não para delimitar

totalmente novas visões de mundo. Bakhtin identificou os gêneros como “órgãos-chave” da memória e um importante veículo da historicidade. E, devido a essa imensa capacidade de adaptação e, como efeito, de renovação, a “vida dos gêneros” é constituída por uma “herança do ‘tempo longo’”, pois “o gênero vive no presente, mas sempre rememora o seu passado, o seu começo. O gênero é um representante da memória criadora do processo de desenvolvimento literário” (BAKHTIN, 2011, p. 106, grifo do autor).

Sobre isso, conforme Bakhtin (2011, p. 271), os gêneros possuem “vida”: “[...] um gênero recém-nascido jamais suplanta quaisquer gêneros já existentes. Cada novo gênero apenas suplementa os velhos, apenas amplia o círculo dos gêneros já existentes”. Ele vem, na verdade, enriquecer os velhos gêneros e acrescentar um novo repertório de visões de mundo à sociedade. Pode, ainda, tornar-se uma ferramenta útil para aplicações imprevisíveis, “pois todo gênero tem sua própria esfera de existência predominante” (BAKHTIN, 2011, p. 271).

Após as leituras feitas, pode-se concluir que os gêneros discursivos são ferramentas para trocar, armazenar, organizar, divulgar, transmitir e, essencialmente, criar mensagens em contextos culturais específicos, por isso, são visões de mundo e de pensamento. Afinal, os gêneros são formas de orientação e de combinações de uma cadeia de temporalidades, a qual não apenas junta, mas também movimenta as relações entre as pessoas ou entre os sistemas de linguagens.

## 1.5 Grande tempo

O conceito do grande tempo prevê relações dialógicas, as quais são inesgotáveis, entre textos produzidos em distintos cronotopos<sup>4</sup>, o que ocorre pelo caráter de ressignificação e imortalidade da memória, que é repetida por meio do reaproveitamento de signos convencionais – em traços estilísticos, temáticos e composicionais – dentro da tradição literária, a qual se faz memória de si mesma. O conceito permite a observação do dialogismo entre obras diversas que, apesar de individualizadas pela autoria, trazem pontos comuns entre

---

<sup>4</sup> Resumidamente, cronotopo, na concepção bakhtiniana, é o conceito composto pelas palavras gregas *cronos* (tempo) e *topos* (lugar). Vale destacar o caráter de amálgama destes dois elementos na formação do conceito, o qual se manifesta na literatura como operador da assimilação do tempo e do espaço históricos. Sobre isso, Irene Machado (1998, p. 36) diz que “o cronotopo é uma forma de entender o tempo como uma dimensão do espaço”. Desta forma, o tempo, ao se integrar ao espaço, mostra o mundo de uma época, obra ou autor. Assim, tal acepção é essencial para a compreensão das relações dialógicas entre a arte literária e a História.

si, fato este que se materializa nas “estranhas coincidências<sup>5</sup>” que aproximam as obras, produzidas em momentos e lugares distantes, unidas por encruzilhadas temporais e linguísticas, num simpósio comparatista.

Acerca disto, segundo Bakhtin,

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos do diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas); eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. [...] Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2011, p. 410).

Assim, em qualquer momento histórico, há “massas imensas” de sentidos obsoletos, os quais foram sendo esquecidos, mas, em certos momentos do desenvolvimento do diálogo universal, poderão ser lembrados e, por estarem em outro recorte histórico, renovados.

Devido ao fato de que tudo passa por signos materiais para se expressar, é possível utilizar a teoria do grande tempo para analisar obras de diferentes produções cronotópicas. Dentro do conceito, verifica-se a existência de várias possibilidades de narrativas dadas em múltiplos cronotopos, mostrando que a literatura não é linear, mas relativa a culturas e civilizações distintas: “Se o tempo é simultaneidades, não se pode admitir a sequência cronológica nem dentro nem fora da narrativa literária” (MACHADO, 1998, p. 34). Para Bakhtin (2011), na vida e na literatura, o tempo se estabelece por convenções que confirmam posicionamentos e mostram diferentes cosmovisões. Para que a leitura do grande tempo ocorra, é necessário compreender a obra além do cronotopo e das mudanças linguísticas e culturais que, aparentemente, separam as obras, leitura esta que será apresentada mais adiante com relação à verificação das relações dialógicas que enlaçam o romance *corpus* desta pesquisa a outros dois romances, sendo que o primeiro está situado em um cronotopo bem distinto dos demais.

---

<sup>5</sup> A pesquisadora Tatiana Bubnova (2017) narra, em seu artigo, as “estranhas coincidências” que a fizeram escolher o seu *corpus* de estudo. No nosso caso, também houve uma “estranha coincidência”, a qual ocorreu durante as aulas do componente curricular intitulado “Pornografia e economia libidinal na sociedade contemporânea” (Programa de Pós-Graduação em Educação Sexual) no momento em que o professor indicou a leitura extra da disciplina: *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade. A partir desta obra, foi possível tecer a tese aqui apresentada com base nas relações dialógicas e nas refrações de sentidos existentes entre o romance sadiano e o romance baiano, objeto de análise deste trabalho. Na sequência da pesquisa, surgiu outra “estranha coincidência”: na leitura da obra *O conto da Aia* (ATWOOD, 2017 [1985]), descobrimos que a narrativa também foi gravada em fitas, assim como “ocorreu” em *A casa dos budas ditosos* (UBALDO RIBEIRO, 1999), curiosamente encontradas em uma caixa. Nelas, a narradora, mulher misteriosa, deixa as suas memórias dos tempos em que era aia numa sociedade assustadora em que as mulheres foram radicalmente anuladas por uma revolução teocrática que resume as suas vidas a sua capacidade reprodutiva.

Ao refletir sobre o grande tempo, o filósofo russo (BAKHTIN, 1997b) assegura que não é adequado estudar a literatura de forma isolada do todo cultural de uma época – história dos modos de vida, dos costumes, das instituições, das classes e da sociedade –, contudo, é ainda mais arriscado enquadrar uma obra apenas no momento em que surgiu ou em sua “contemporaneidade” ou em seu passado imediato: “Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados” (BAKHTIN, 1997b, p. 364). Conforme as suas palavras, “as grandes obras da literatura levam séculos para nascer, e, no momento em que aparecem, colhemos apenas o fruto maduro, oriundo do processo de uma lenta e complexa gestação” (BAKHTIN, 1997b, p. 364).

Assim, satisfazer-se em explicar uma obra a partir de uma “âncora” temporal é delimitá-la e, conseqüentemente, impedir que o leitor penetre nas suas raízes de sentido. Por exemplo, intersecções espaciais podem não ser apenas geográficas, como pode ser entendido em uma leitura rápida, mas sociais e civilizatórias. Além disso, tal restrição de leitura também compromete a apreensão de sua vida futura, a qual virá pelos séculos posteriores. Essa incoerência de análise não pode acontecer porque as obras rompem as divisas de seu tempo e sobrevivem séculos a fio na grande temporalidade. Como resultado, “não é raro que essa vida (o que sempre sucede com uma grande obra) seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade” (BAKHTIN, 1997b, p. 364).

Para exemplificar, o estudioso russo cita Shakespeare. Para ele, nem o autor inglês nem os seus contemporâneos conheceram verdadeiramente o “grande Shakespeare” que conhecemos hoje. A esse respeito, analisa as possibilidades de as obras elisabetanas terem recebido adendos ou “atualizações”. Obviamente, isso não ocorreu. Então, de onde vem a sua potencialidade artística atemporal? Delas mesmas, o que se elucida a partir da afirmação de que nenhum ser que viveu no mesmo período em que Shakespeare viveu foi capaz de perceber e avaliar o contexto cultural da época pela sua falta de distanciamento (BAKHTIN, 1997b).

Sobre isso, no capítulo *Os estudos literários hoje*, Bakhtin (2011, p. 363) atesta que “a vida das grandes obras nas épocas futuras e distantes parece um paradoxo. No processo de sua vida *post mortem* elas se enriquecem com novos significados, [...] é como se essas obras superassem o que foram na época de sua criação”, logo, para o autor, o grande tempo provoca um efeito positivo na literatura, como se fosse posta uma nova “camada” de significação na obra. A partir de tais constatações, o filósofo afirma que, com o passar do tempo, o texto ganha autonomia em relação ao seu nascimento. Por isso, esse jogo de ecos torna a literatura

indispensável à civilização: por meio dela, o diálogo universal de temas transcendentais é infinito (FABRINO, 2017).

O paradoxo citado acima diz respeito a essa autonomia, a qual não significa perda do significado primeiro, mas, certamente, o enriquecimento deste, uma vez que as múltiplas leituras do texto, pelas mais diferentes gerações, nos mais sortidos recortes históricos, favorecerão o surgimento de reflexões que seguem para outros sentidos. Acerca disso,

reivindicamos à cultura alheia novas perguntas que ela não havia cogitado; buscamos sua resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido... No encontro dialógico, duas culturas não se fundem nem se misturam, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 2011, p. 352).

Portanto, os leitores futuros poderão ter uma compreensão mais aguçada do que os contemporâneos da produção tiveram. Como resultado, em âmbito mais geral, observa-se que até mesmo o autor não poderia prever que o seu texto ressoaria pelo tempo e por incontáveis formas de reacentuação dos sentidos em numerosas alteridades, por isso, “as obras literárias vivem um grande tempo, pois nascem num presente mas não se alimentam apenas de sua atualidade” (MACHADO, 1998, p. 35).

Nas palavras de Tatiana Bubnova (2017, p. 65), os textos podem ser lidos em quaisquer contextos a partir do conceito do grande tempo porque ele explica a aproximação de obras de “aparências irreconciliáveis”. A ideia do grande tempo advém de um conceito antropológico relacional, garantida pela “precária imortalidade” da memória, registrada a partir de marcas da alteridade e reproduzida pelos signos convencionais. Sob essa ótica, a autora diz que a alma é também linguagem, pois deixa “marcas por meio da memória e estas marcas serão lembradas com o decorrer do tempo”. A respeito dessa imortalidade, a pesquisadora diz que, após deixar o corpo físico, a alma segue existindo como “fio condutor” de experiências do passado concretizadas nas vivências e nas lembranças de alguém, daí a sua precariedade. Por outro lado, o reaproveitamento dos signos convencionais mantém o retumbar de uma cultura. Portanto, a alma vive na repetição de experiências do passado, nesse contexto, se não for pela genética, a perpetuação da espécie humana é oriunda da transmissão do conhecimento de geração em geração, “veículo” este alimentado pela literatura que reverbera secularmente.

Já conforme Irene Machado (1998), a singularidade do sujeito emerge de sua capacidade de responder às vozes com as quais convive. Nessa teia discursiva, a resposta

pressupõe responsabilidade, o que Bakhtin chama de ato responsivo porque, ao dialogar com essas vozes, o sujeito torna-se parte operante do seu tempo: “O homem e as culturas experimentam sua temporalidade quando ambos *‘se olham’* e *‘respondem’* de modo particular às questões que uma geração deixa para outras. É na resposta que uma cultura encaminha à outra que o tempo se revela” (MACHADO, 1998, p. 36, grifos da autora). Em outro texto, a mesma autora (MACHADO, 2010, p. 211) nos diz que o tempo, para Bakhtin, representa uma pluralidade de visões de mundo: “tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades”. No local ocupado pelo sujeito, confluem-se múltiplas temporalidades porque o sujeito vivencia o tempo como simultaneidade, o que se realiza devido às relações dialógicas com outras vozes de tempos e lugares distintos, as quais impregnam a cultura. Por isso, a pluralidade na teoria bakhtiniana só pode ser compreendida dentro do grande tempo das civilizações e dos dogmas culturais que são historicamente reproduzidos. Dessa forma, o sujeito constitui-se dialogicamente entre o individual e o coletivo.

Em suma, com base em tais preceitos, nota-se que o grande tempo, ao considerar a simultaneidade de sentidos históricos e culturais, abarca a compreensão das relações dialógicas entre os textos num grande encontro, o que é possível devido à existência de respostas diferentes a questões já feitas por causa do novo tempo e do novo contexto de produção, derivando daí um ecoar de refrações de sentidos em múltiplos cronotopos, sendo corporificado em manifestações coletivas. O resultado de tais modificações é o crescimento produtivo dos textos no decorrer da História.

## **1.6 Ato responsivo**

O dialogismo bakhtiniano, baseado nas relações entre “eu” e outrem, inaugura uma reflexão acerca de como ocorre o entendimento dos enunciados produzidos historicamente pelos indivíduos em sociedade. Para o filósofo russo, a compreensão responsiva destes, a qual se materializa na interação entre escuta e entendimento em um todo discursivo, pode ser efetiva apenas se houver, por parte dos envolvidos, uma posição participante perante o que foi dito, assim, é necessário que o ouvinte encontre um “lugar” para que possa entender e responder de maneira ativa ao que lhe foi direcionado discursivamente, mesmo que não seja de forma direta ou momentânea.

Assim, o ato de que fala Bakhtin (2010) é uma ação singular, irrepitível e intencional de pensamento, sentimento, fala ou desejo, que dá individualidade ao sujeito a partir de sua unicidade, o que estabelece que esse indivíduo tem, por dever, responder de forma responsável ao que é chamado, sem exceção. Portanto, nesse jogo de vozes, a responsabilidade dos sujeitos em se posicionar é exigida, uma vez que não há álibi para a sua não participação. É preciso assumir eticamente os seus próprios atos, por meio do que se diz ou pensa, e de agir dinamicamente frente àquilo que é recebido de outrem. A respeito do não álibi, o indivíduo não tem direito a uma evasão da sua responsabilidade existencial, que é formada pelo seu lugar único e irrepitível como ser, dado pela própria vida.

Neste processo, tem-se o que Bakhtin chama de ato responsável ou responsivo, no que tange à tomada de posicionamento, e responsividade, no que tange a uma ação responsável frente ao outro. Segundo o estudioso russo,

Essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da palavra viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva [...]; toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. A compreensão passiva do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena, que se utiliza na subsequente resposta em voz real e alta (BAKHTIN, 2011, p. 271)

De forma geral, a responsividade se estabelece pela capacidade do sujeito em se expressar autonomamente, expor e presumir informações e criar enunciados. As vozes individuais são canalizadas na busca pela obtenção de respostas, as quais gerarão novas perguntas situadas no jogo sócio-histórico que se alimenta do discurso coletivamente produzido. Cada pensamento realizado acerca de um conteúdo constitui, desta maneira, uma ação individualmente responsável. Em resumo, isso é ato responsivo.

A este respeito, Adail Sobral (2006, p. 20), em seu capítulo chamado *Ato/atividade e evento*, diz que Bakhtin designa “ato” com o termo russo *potuspok*, que é entendido como “ato/efeito”, cujo sentido é “ativo e durativo”, ou seja, ato “concretamente em realização”. Para o autor, essa ação é concreta porque é intencional e está inserida no mundo vivido, logo, é culturalmente orientada. De forma marcada, o conceito possui o significado de “responsabilidade” e da “participatividade” do agente. Temos, assim, em um único termo, as duas frentes do conceito de ato: o aspecto de resposta e o de responsabilidade do agente pela sua própria ação, isto é, “um responder responsável que envolve necessariamente um

compromisso ético do agente”. Ser responsável, sob esse ponto de vista, é agir responsivamente.

De acordo com os estudos bakhtinianos apresentados na obra *Para uma filosofia do ato* (BAKHTIN, 2010), o ato de existência humana se edifica em “dois mundos [que] se confrontam, dois mundos absolutamente incomunicáveis e mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida [...] – o mundo no qual se objetiva o ato da atividade de cada um e o mundo em que tal ato realmente, irrepetivelmente, ocorre” (BAKHTIN, 2010, p. 43). Em vista disso, responder responsivamente é ser participativo, não indiferente, em dois atos de valor: eu, único, em uma unidade temporal e espacial, e o outro. Em decorrência da existência desses dois mundos, há dois tipos de responsabilidade: a moral, que diz respeito à ação individual do sujeito diante de certo evento, aqui, não há escapatória nem alibi para o ser, assim, o seu ato é irrepetível, portanto, é uma responsabilidade individual; e a especial, que diz respeito a um todo, a uma cultura, a um papel ou função definida e objetiva numa coletividade e é social. Nas palavras do filósofo: “Existe o sujeito moral com uma determinada estrutura e é sobre ele que necessitamos nos apoiar: ele saberá em que consiste e quando deve cumprir o seu dever moral ou, mais precisamente, o dever” (BAKHTIN, 2010, p. 48). Por conseguinte, verifica-se que a responsabilidade moral determina a responsabilidade especial. Como exemplo, está o ato verbal: a própria literatura, nessa perspectiva, mantém os centros de valor citados por meio da relação estabelecida exemplarmente no elo entre o autor e o herói, cuja essência é exotópica e de codependência.

Conforme Bakhtin (2011), o ato responsivo, inicialmente individual e produzido numa relação de alteridade do eu consigo próprio, após ser criado, abrange toda a coletividade por meio do alcance do discurso do agente, o qual se embrenha a muitos outros discursos anteriormente proferidos: “o indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV). Na criação do ato, de um lado, está o sujeito com a sua axiologia; de outro, a sociedade, outrem, com quem o indivíduo entra em relação. Desta maneira, o agir de um sujeito não pode ser indiferente à singularidade do outro. Em vista disso, pode-se afirmar que a existência do ser nasce da sua postura responsiva e individual frente às questões sociais, daí a necessidade de penetrar em outros na construção discursiva comunitária.

Em síntese, na visão bakhtiniana acerca do ato responsivo, é preciso levar em consideração a singularidade e a não repetição da ação de resposta, uma vez que o ato é



produzido em um momento único, motivado por uma responsabilidade que está amalgamada ao que já foi dito e encharcada pelas experiências vividas pelos sujeitos em seu dado contexto histórico. Logo, todo enunciado concretizado em uma ação comunicativa abarca em si uma refração ou uma acentuação axiológica própria àquela produção, tudo isso mesclado ao dialogismo inerente ao discurso, com suas entonações, vozes, pontos de vista e valores construídos por um corpo social.

Passaremos, agora, ao capítulo que versa sobre os conceitos de autor e autoria em Bakhtin (2011), bem como acerca da concepção de autor-transcritor proposta por Oscar Tacca (1983), com vistas a aclarar os véus autorais criados por Ubaldo Ribeiro em *A casa dos budas ditosos* (1999).

## 2. O JOGO DE MÁSCARAS AUTORAIS

*Aquele Outro não via minha muita amplidão.  
Nada LHE bastava. Nem ígneas cantigas.  
E agora vã, te pareço soberba, magnífica  
E fodes como quem morre a última conquista  
E ardes como desejei arder de santidade.  
(E há luz na tua carne e tu palpitas.)*

*Ah, por que me vejo vasta e inflexível  
Desejando um desejo vizinhante  
De uma Fome irada e obsessiva?*

Hilda Hilst (2017, p. 47)

Nesta parte da tese, abordaremos as relações dialógicas que se estabelecem no todo romanesco. Conforme as reflexões bakhtinianas, um romance é um objeto estético que ecoa pelo grande tempo e, como tal, propõe e enceta relações dialógicas que se abrem a réplicas das mais díspares. Nesse jogo, a palavra precisa do outro para significar, pois a compreensão é um processo ativo e responsivo. Um dos pilares constitutivos das relações dialógicas, na arte literária, é o elo entre o autor e o herói, o qual desvela uma concepção de homem intrincada com as relações sociais.

Nas palavras de Cristóvão Tezza (2007), a valorização do romance, em Bakhtin, não advém da definição de um gênero acabado, mas da compreensão e do delineamento de uma linguagem romanesca, marcada por estilo, em permanente diálogo com a linguagem viva e inconclusa da vida cotidiana, em meio a um complexo processo histórico de descentralização da palavra.

Com apoio em tais concepções, o tema desta seção é a análise dos conceitos de autor e de autoria no romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999), bem como na aceção de autor-transcritor, proposta por Oscar Tacca (1983) em *As vozes do romance*, com vistas a compreender tais concepções e estudar como elas sustentam o fio narrativo no romance ubaldiano.

## 2.1 Dialogismo em Bakhtin: autoria

Bakhtin iniciou as suas reflexões literárias a partir da noção de texto. Para ele, “onde não há texto não há objeto de pesquisa e pensamento” (BAKHTIN, 2011, p. 307). Assim, texto é entendido, no sentido amplo, como qualquer conjunto coerente de signos, formado por dois elementos que o determinam como enunciado: a sua intenção e a realização dessa intenção.

Apoiado nesses conceitos, o filósofo russo desenvolveu a concepção de dialogismo. Como materialização desse fenômeno, estão as relações dialógicas, as quais se sustentam também no conceito de autoria advindo das reflexões bakhtinianas, isto é, as formas de realização dos textos: a procura da própria palavra pelo autor é, basicamente, a procura pelo gênero e pelo estilo, a procura pela posição de autor.

Em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (BAKHTIN, 2011), o estudioso russo trabalha com a ideia de autor baseada nos preceitos acima elencados: texto, discurso, dialogismo e relações dialógicas. Já no começo de suas pesquisas, afirma que: “todo texto tem um sujeito, um autor” (BAKHTIN, 2011, p. 308). Desse modo, o enunciado literário é a representação da consciência de um autor, a qual é, basilarmente, a consciência que forma uma outra consciência: a do herói e do seu mundo. Por isso, o autor sabe mais do que o herói: foi ele que articulou a transposição do plano da vida para o plano da arte ao mesmo tempo em que criou um ser para habitar esta nova realidade. Sobre isso, Bakhtin atesta que

Esse *excedente* constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim. A exotopia concreta que beneficia só a mim, e a de todos os outros a meu respeito, sem exceção, assim como o excedente de minha visão que ela condiciona, em comparação a cada um dos outros (e, correlativamente, uma certa carência — o que vejo do outro é precisamente o que só o outro vê quando se trata de mim (BAKHTIN, 2011, p. 45, grifo do autor).

O autor possui, dessa forma, um excedente de visão que lhe dá o princípio de acabamento da obra literária. É exatamente esse excedente de visão que relativiza a criação da outra consciência – isso é dialogismo. A esse respeito, segundo Cristóvão Tezza (2007, p. 239, grifo do autor), “a relação criadora é sempre marcada por um princípio básico: uma *exotopia* (ou exterioridade ou distanciamento), isto é, o fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer

consigo mesma”. Com base nisso, cada ser humano está, em todo momento, vivendo um acontecimento aberto, da mesma forma que o herói vive um acontecimento aberto por meio da sua unidade criativa, a qual lhe é dada pelo autor-criador, que sabe e enxerga mais do que a personagem. Para ilustrar, Renata Marchezan (2015, p. 197) cita a análise que o filósofo fez das obras de Dostoiévski, nas quais não há um autor que fala sobre o herói, mas, sim, dialoga, polemiza e debate com ele, tal qual o estudioso russo nos mostra em *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 1997). Nas palavras da autora, é na prosa literária, singularmente nos romances de Dostoiévski, que o jogo de vozes transparecerá toda a sua complexidade na exibição de “consciências equipolentes, vozes plenivalentes e o caráter inconcluso da vida”.

No início, a consciência de cada um vem através de outrem porque as palavras são recebidas dele, compreendidas e replicadas. Por conseguinte, a formação da primeira noção de si mesmo advém da consciência do homem que é despertada pela consciência do outro (BAKHTIN, 2011). A partir da exterioridade, o filósofo russo encontra a chave da relação criadora, esteticamente produtiva, do autor com o herói. Nas palavras dele:

uma relação impregnada da tensão peculiar a uma exotopia — no espaço, no tempo, nos valores — que permite juntar por *inteiro* um herói que, internamente, está disseminado e disperso no mundo do pré-dado da cognição e no acontecimento aberto do ato ético; que permite juntar o próprio herói e sua vida e completá-lo *até torná-lo um todo* graças ao que lhe é inacessível, a saber, a sua própria imagem externa completa (BAKHTIN, 1997b, p. 34, grifos do autor).

Conforme o princípio da exotopia, o olhar do outro é essencial para a compressão de si mesmo, uma vez que é o excedente de visão do autor – aquele que está de fora – que dá acabamento ao herói e à obra. Sinteticamente, a exterioridade ocorre por meio de um desdobramento de olhares a partir de um lugar exterior, o qual permite que se veja, no sujeito, algo que o próprio nunca pôde ver.

Carlos Faraco (2006, p. 37), com fins didáticos e também refletindo sobre a autoria em Bakhtin, diz que, primeiramente, o estudioso russo observa a existência de dois “tipos de autor”: o autor-pessoa, ou seja, o escritor, o artista; e o autor-criador, isto é, “a função estético-formal engendradora da obra”. Claramente, tais acepções de autoria ocorrem em continuidade, não de forma oposta ou paralela, uma vez que são complementares, conforme os preceitos bakhtinianos, na constituição do tecido literário como um todo. A esse respeito, segundo Renata Marchezan (2015, p. 199), “toda esta dinâmica revela, pois, que não há um rompimento radical entre autor-pessoa e autor-criador, nem uma completa alienação entre o autor-pessoa e sua obra. Seria admitir, em Bakhtin, o que ele critica no estruturalismo, no

formalismo”. Essa observação da estudiosa vem de uma ponderação de Bakhtin sobre a autoria:

o autor deve ser compreendido, acima de tudo, a partir do acontecimento da obra, em sua qualidade de participante, de guia autorizado pelo leitor. Compreender o autor no mundo histórico de sua época, compreender seu lugar na sociedade, sua condição social. Aqui saímos dos limites de uma análise do acontecimento da obra e entramos no domínio da história; o estudo puramente histórico tem de levar em conta todos esses fatos (BAKHTIN, 2011, p. 220).

De acordo com as palavras do filósofo (BAKHTIN, 2011), verifica-se que o enquadramento do autor-pessoa como homem “de carne e osso” pertence à esfera de estudo dos críticos ou dos historiadores e até mesmo do próprio leitor. Assim sendo, a sua individualização é um ato periférico e independente da criação da obra literária. Com base nisso, na descrição das características do autor-pessoa e do autor-criador demonstradas a seguir, intenta-se destacar que ambos possuem papel essencial na criação literária, pois um não existe sem o outro. Logo, neste momento, compreendê-las “separadamente” é uma estratégia justificável pelo caráter expositivo desta parte da tese.

A respeito do autor-pessoa, não são interessantes os processos psicológicos envolvidos na criação ou o depoimento do autor-pessoa sobre o seu processo de gênese literária porque este não experimenta os processos psicológicos criativos como tais, apenas os imprime na materialização da obra. O autor-pessoa, desse modo, não adentra a materialidade discursiva, uma vez que o seu papel é direcionar as vozes sociais ao autor-criador, o qual é responsável pela construção do quadro estético. Assim, “na obra, as ideias do escritor mudam de existência: transformam-se em *imagens artísticas das ideias*”, pois, ao serem impressas ao todo artístico, tornam-se refração das ideias iniciais do autor-pessoa (FARACO, 2006, p. 40, grifo do autor).

Já o autor-criador é, para Bakhtin, “um constituinte do objeto estético – mais precisamente, aquele constituinte que dá forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado”, de acordo com Carlos Faraco (2006, p. 37). Assim sendo, o autor-criador, centro artístico e axiológico da obra, é constitutivo do objeto estético, pois é aquele que dá forma a esse objeto. Renata Marchezan (2015, p. 190) diz que, na obra literária, nem o objeto, muito menos o material, “são os agentes que captam o sujeito em um lance de passividade”. Para a pesquisadora, o papel de agente é do autor-criador, em sua função de cocriador, assim, como agente, “enforma/reenforma o conteúdo ao imprimir-lhe nova axiologia”. Logo, é responsável por concretizar a axiologia da composição artística por meio da relação que estabelece com o herói e o seu mundo: “ele os olha com simpatia ou

antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche, aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura, generosidade ou crueldade, júbilo ou melancolia, e assim por diante” (FARACO, 2006, p. 38). Nas palavras do mesmo estudioso,

no ato artístico, aspectos do plano da vida são destacados (isolados) de sua eventicidade, são organizados de um modo novo, subordinados a uma nova unidade, condensados numa imagem autocontida e acabada. E é o autor-criador – materializado como uma certa posição axiológica frente a uma certa realidade vivida e valorada – que realiza essa transposição de um plano de valores para outro plano de valores, organizando um novo mundo (por assim dizer) e sustentando essa nova unidade (FARACO, 2006, p. 39).

O autor-criador direciona as vozes sociais e as junta no todo artístico, por isso, o discurso do autor-criador não é o discurso do autor-pessoa: é sempre uma segunda voz que ordena o quadro estético. Em vista disso, o autor-criador está à frente, espacialmente de fora e temporalmente mais tarde do que o herói: “O próprio herói vive o tempo como nós o vivemos, isto é, sob o signo da urgência e do futuro, do mesmo modo como o seu espaço é um horizonte, à frente dele” (TEZZA, 2007, p. 249). Nesse processo, o material e a forma composicional precisam ser “superados” para que possam embasar a forma arquitetônica, o que configura a “relativa autonomia” da obra literária, conforme Bakhtin: a arte não confronta a realidade, ao contrário, a vida é um elemento essencial para a gênese artística, daí a sua “relativa autonomia”. Entretanto, destaca-se que a arte e a vida não se fundem nem se confundem: “ao dar nova forma ao conteúdo, o autor-criador penetra com empatia no objeto, sempre já saturado axiologicamente, para, sem se fundir com ele, de fora [...] (re)conformá-lo axiologicamente no mundo da cultura”. Ao mesmo tempo em que cria a obra, o autor-criador vai construindo a sua imagem por meio das relações dialógicas que vai estabelecendo com a esfera artística em que se assenta (MARCHEZAN, 2015, p. 190-191).

É imprescindível salientar que o entendimento acerca do autor-criador exige cuidado. Conforme Cristóvão Tezza (2007), ele não é o “narrador”. A entidade orquestradora do plano estético não é uma instância gramaticalmente perceptível no texto, ao contrário, é a voz constitutiva do todo artístico, aquela que realiza a vida no plano da arte.

Com base em tais preceitos, o plano da vida, atravessada por inúmeras axiologias, é transposto para o plano da arte pelo autor-criador quando há a refração e a reacentuação de valores, por isso, a posição do autor-criador é também uma posição axiológica: ao posicionar-se, ele seleciona os valores que serão postos na obra, os quais se dão a partir de escolhas composicionais e de linguagem. Nesse entremeio, ele reorganiza as vozes sociais para colocá-las no universo estético, assim, dá forma ao conteúdo. A linguagem é deslocada de seu uso

comum para ganhar um acabamento artístico: “o artista trabalha a língua, mas não enquanto língua – a palavra deve deixar de ser sentida como palavra: a tarefa do artista consiste em superar o material, e o que se deve compreender é [...] a lógica imanente ao processo de criação” (TEZZA, 2007, p. 255). Como resultado, tem-se a heteroglossia.

No ensaio *O autor e a personagem* (BAKHTIN, 2011), o filósofo russo preocupa-se com a configuração do objeto estético na criação artística verbal. Neste contexto, reflete sobre a criação da personagem: “o autor acentua cada particularidade de sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida” (BAKHTIN, 2011, p. 3). É na constituição do todo estético – autor-criador e herói – que a exotopia se faz mais necessária: no movimento de ver o outro de fora, está a chave para a criação do conceito de autor-criador, o qual, quando bem construído, irá afastar-se – em outro processo de exterioridade – para dar gênese ao herói, ou seja, quanto mais o autor distancia-se do herói, mais este é acabado esteticamente. Esse quadro é montado porque, conforme Cristóvão Tezza (2007), necessariamente, o acontecimento estético pressupõe, ao menos, duas consciências que não podem coincidir.

Sobre isso, Renata Marchezan (2015, p. 195) afirma que a relação entre duas consciências, estabelecida pela exterioridade e pela empatia, dá-se pela sua natureza dialógica, resultando em vários desdobramentos, tais como “a reflexão sobre o mundo da vida, sobre o ato ético e sobre a obra literária”. Para exemplificar, Bakhtin (2011, p. 341) nos diz: “Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro”. Nota-se, nessa relação, que a própria constituição de uma consciência se assenta em outra consciência, que lhe é externa. Logo, o que nos interessa não é o que ocorre dentro dessa consciência, mas no limiar de uma para a outra, uma vez que se “entreciam”, porém, não se fundem. Em vista disso, nas palavras do filósofo russo:

A relação dialógica, entre a voz do autor e outras vozes constrói o herói, o leitor, mas também o autor; constrói o poeta que, em tendência centralizante, manifesta uma única voz, a despeito, e até em função, das outras vozes que o constroem; constrói o romancista que, em tendência descentralizante, realiza a polifonia de vozes, a estratificação de discursos e de línguas, a diversidade de estilos e de gêneros (BAKHTIN, 1998, p. 82).

Nesse contexto, o autor real é um pano de fundo na obra literária. Como é notável, há diferenças na construção de um ou outro autor na obra de acordo com as vozes usadas. Conforme Renata Marchezan (2015), essas vozes podem ser centralizantes ou descentralizantes. A escolha e a relação entre elas formam a imagem do autor-criador na obra,

sendo assim, em uma obra cujas vozes são centralizantes, tem-se a monofonia, ao passo que em uma obra cuja composição é descentralizante, o resultado é a polifonia. De forma conjunta, o “mundo da vida” e o “mundo da arte” coexistem na autoria, em um desdobramento entre o autor-pessoa e o autor-criador, enfaticamente, no domínio da literatura.

No caso do romance, pela via da descentralização da palavra, o autor busca concretizar uma relação axiológica do herói com o mundo: “como um novo ser em um novo plano de existência” (BAKHTIN, 2011, p. 13). Portanto, o trabalho de organização da linguagem é do autor-criador, por isso, é uma segunda voz dentro da obra, logo, a autoria se configura como uma alteridade. Em meio à gênese da obra, há o nascimento das personagens, as quais são criadas como seres humanos, são inconclusivas. Resumidamente, a autoria está ligada ao trabalho do autor-criador ao transpor o plano da vida para o plano da arte como um orquestrador: à axiologia também se integra o conceito de valoração, o qual é a base para que o autor-criador possa moldar o herói e o seu mundo. Isso não se faz “casualmente”, mas, sim, por meio de reacentuação e refração axiológica, daí a autoria estar além da pura singularidade criativa.

Portanto, para Bakhtin (2011), o acontecimento de um texto sempre se dá no encontro das consciências de dois sujeitos. Por isso, a dialogia entre o texto e o seu contexto se desenvolve no encontro de dois textos ou de dois autores. Em outras palavras,

Encontramos autor em qualquer obra de arte. [...] Nós o sentimos em tudo como um princípio representador puro (o sujeito representador) mas não como imagem representada (visível). [...] Em termos rigorosos, a chamada imagem de autor é, na verdade, uma imagem de tipo especial, diferente de outras imagens da obra, mas é uma *imagem* e esta tem o seu autor, que a criou. A imagem do narrador na narração na *pessoa do eu*, a imagem da personagem central nas obras autobiográficas, o herói autobiográfico, o herói lírico, etc. Todos eles são mensurados e determinados por sua relação com o autor-homem (como objeto específico da representação), mas todos eles são imagens representadas que têm o seu autor, o portador do princípio puramente representativo. Podemos falar de autor *puro* para diferenciá-lo de autor parcialmente representado, mostrado, que integra a obra como parte dela (BAKHTIN, 2011, p. 314, grifos do autor).

Com base em tais acepções, pode-se observar que, no caso do autor-pessoa, a palavra é monovocal ou univocal, isto é, o dialogismo é interno, constitutivo do discurso. É ouvida apenas uma voz, mesmo que esta seja marcada por outros discursos e encharcada pelo contexto histórico. Já no caso do autor-criador, a palavra é bivocal, pois o seu dialogismo se manifesta no segundo sentido: a palavra do homem (autor-pessoa) foi transposta para o plano



da arte (autor-criador), nesse processo, foi refratada, daí as duas vozes. Por isso, para Bakhtin (2011, p. 316), “ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito”.

Isso posto, conclui-se que o autor-criador é imprescindível ao fazer artístico. É ele quem dá forma ao conteúdo e não apenas registra os eventos da vida, mas, a partir de uma realidade axiológica, delimita-os e reorganiza-os esteticamente. O ato criativo engloba, portanto, uma ação complexa de transposições refratadas da vida para a arte: primeiro porque é um autor-criador, e não um autor-pessoa, que molda o objeto estético; e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá por meio de um olhar valorativo e constitutivo da condição de autor-criador. Desse modo, a criação de um herói com consciência própria, apesar de ser resultado de outra consciência (o que limita a sua autonomia), realiza o autor na obra de arte verbal. Ao criar um novo ser, o autor entra em relação dialógica com este ser, pois reflete e refrata as suas vozes em uma dialogia tensa. Consequentemente, “todo romance geralmente é pleno de tonalidades dialógicas” (BAKHTIN, 2011, p. 318). Nele, as línguas sociais são refletidas e refratadas pelo autor-criador, que se apropria da heteroglossia – a qual é reacentuada e novamente refratada –, e a coloca em inter-relação no todo artístico. Em meio à gênese da obra, o autor-criador não reproduz a língua, mas a reflete, refrata, experimenta, polemiza, julga, etc.

A partir de tudo o que foi exposto até aqui, conclui-se que a autoria dá ao enunciado caráter de acontecimento histórico decisivo, pois o autor é aquele que se responsabiliza por sua ação discursiva.

## **2.2 O jogo de máscaras autorais**

Esta parte do trabalho tem como foco a análise do conceito de autor-transcritor nos romances *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos (1980), e *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999), com vistas a compreender as concepções de autor-transcritor empregadas nas obras, estudar como esses conceitos travados nos romances sustentam o fio narrativo e verificar qual é a axiologia que preside as obras selecionadas. A escolha do *corpus* ocorreu pela utilização, em ambos os romances, do mecanismo do autor-transcritor e das notas. Além deste primeiro indício de dialogismo, a obra ubaldiana aproxima-se do cânone libertino francês, do qual se origina o romance de Laclos (1980), por meio da explicitação de

jogos sexuais e da utilização das balizas que definem o dispositivo pornográfico na literatura (tema este que será apresentado mais adiante nesta tese).

Ademais, as relações dialógicas entre *As ligações perigosas*, de Laclos (1980), e *A casa dos budas ditosos*, de Ubaldo Ribeiro (1999), são explicitadas diretamente na segunda obra quando a narradora-protagonista, CLB, diz: “O título que eu ia botar era ‘Memórias de uma libertina’, mas não vou mais botar, é bom gosto demais para esse povo que nunca leu Choderlos de Laclos, não vou desperdiçar, jogar pérolas aos porcos” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 18, grifo do autor). Há outras alusões à libertinagem, tais como: “É uma pena, porque *memórias de uma libertina* seria tão melhor do que essa bichice dos Budas ditosos, mas não se pode ter tudo neste mundo, tome-lhe Budas misteriosos” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 18, grifo nosso), ou ainda: “Não sei se posso dizer, porque não vejo razão para rejeitar o rótulo de *libertina pervertida e devassa*” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 137, grifo nosso).

Na forma de romance epistolar, Laclos criou a sua única obra literária: *As ligações perigosas* (1980), publicada originalmente em 1782, às vésperas da Revolução Francesa (1789-1799). A narrativa desenvolve-se a partir dos temas da devassidão e da perfídia da sociedade do momento e da atmosfera de simulação reinante na corte, materializados nas atitudes das suas duas mais importantes personagens, o visconde de Valmont e a marquesa de Merteuil. A trama foi arquitetada em 175 cartas. Cada capítulo é composto por uma carta redigida por uma personagem, assim, não há uma voz narrativa, mas várias, o que multiplica os véus dentro do romance. O teor das missivas é amoroso-sexual, pautado em jogos estratégicos de esconde-esconde, com a finalidade de criar máscaras sociais atrás das quais as personagens possam agir impunemente.

Seguimos para uma explanação teórica acerca do recurso literário do autor-transcritor para que possamos verificar o modo de construção da sua voz, averiguar de que forma a autoria é acobertada e observar como ela se dá nas materialidades discursivas selecionadas como *corpus*, com a finalidade de compreender os efeitos de sentido que emanam da utilização de tal mecanismo como uma astúcia enunciativa da criação romanesca.

### **2.2.1 O autor-transcritor**

Nas palavras de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), no *Dicionário de teoria narrativa*, o autor é a individualidade materialmente responsável pela criação do texto

literário. Ele é, em consequência, o sujeito de uma atividade artística a partir da qual se cria um universo diegético, composto por personagens, ações, coordenadas temporais, etc. Toda a obra pertence, inicialmente, a um autor. Em primeiro lugar, é o autor que se expõe, assumindo a responsabilidade pela palavra dita. Logo, toma a autoria e o relato para si.

Conforme Oscar Tacca (1983, p. 30), na obra *As vozes do romance*, em latim, a palavra “autor” tem o significado de “causa primeira de algo” ou de “pessoa que garante ou que se responsabiliza por alguma coisa”. Na primeira acepção, está o autor-relator, aquele que se apropria da palavra; já na segunda, está o autor-transcritor, que é visto como decorrência da vontade de criar uma atmosfera mais objetiva para a escrita, por isso, apresenta a obra como um documento ou um testemunho, não necessariamente como ficção. Nessa situação, o autor cede o seu lugar para uma voz fictícia, logo no início do romance, nas notas introdutórias ou nas advertências. Essas obras vêm à luz pelas mãos de um editor, redator, depositário ou tradutor.

Sobre o mecanismo de “documentar” a literatura ou de aproximá-la da realidade para conseguir um efeito satisfatório de verossimilhança, Oscar Tacca (1983) diz que isso se estabelece pelo fingimento da criação de uma obra sem autor, o que leva o leitor a compactuar com a ideia, pois somente ele será capaz de “literaturizar” novamente o que lhe foi apresentado como evidência real: alguns leitores, por si mesmos, dão essência literária à obra. O estudioso explica que, nos romances de autor-transcritor, existe a intenção de se apresentar o documento (cartas, diários, memórias) antes que ele alcance o patamar de literatura. Nesse caminho, o ato de “literaturizar” a realidade pertence aos leitores. Sob essa ótica, essas obras, que não são identificadas como literatura pelos seus autores, mas, sim, como “documentos”, “casos reais”, “memórias”, “cartas”, etc., estão teoricamente destinadas a viver num mundo de autodestruição: “se as lê o leitor prático, não literário, descobre imediatamente a sua mentira: o documento não é documento, nem o diário [é] diário. E se as lê o leitor literário, *literaturiza-as*” (TACCA, 1983, p. 57, grifo do autor).

A partir deste apanhado teórico, na análise aqui proposta, interessa-nos o segundo conceito dado por Oscar Tacca (1983): o de autor-transcritor, aquele em que o autor-pessoa age pela delegação da sua função para uma personagem da obra. Sobre isso, o mesmo estudioso explica que

[Ao] afã de silêncio total e de eliminação do “autor” correspondeu, sem dúvida, o nascimento de um recurso romanesco: o da *transcrição*. Recurso por detrás do qual se esconde um outro afã de maior alcance e implicação estética: a despersonalização, a objetividade, a verossimilhança. Como nenhum outro gênero, o romance pugna contra uma das suas dimensões fundamentais, contra aquela que mais

ostensivamente preside o seu nascimento: a ficção (TACCA, 1983, p. 38, grifos do autor).

Sobre essa ocultação por trás de um terceiro, Dominique Maingueneau (1997), em *Novas tendências em análise do discurso*, afirma que é, normalmente, uma maneira hábil para dizer o que se pensa, sem precisar assumir a responsabilidade sobre o que foi dito. Nesse processo, tem-se uma ambiguidade causada pelo afastamento entre os papéis do suposto autor – aquele que assina a obra –, cuja aparição se dá pelo não-eu; e do autor fictício – aquele que se apresenta como escritor da obra – e que, por isso, possui autoridade para levar o fio narrativo até o final, uma vez que aceita se responsabilizar pelo que é dito. Conforme o autor: “pode-se tanto dizer que o que enuncio é verdade porque não sou eu que o digo, quanto o contrário” (MAINGUENEAU, 1997, p. 86).

Acerca disso, em *O universo do romance*, Roland Bourneuf e Real Ouellet (1976) dizem que o projeto narrativo escolhido pelo autor-pessoa, de forma explícita ou não, determina o tipo de relações desejadas e estabelecidas por meio do emprego do autor-transcritor: quer ele se esconda por detrás de um “ele” impessoal, de um “eu” que monologa ou de um “vós” misterioso, quer faça dessa máscara um intermediário visível entre ele e a sua criação. O intuito é jogar com a voz narrativa e imprimir à obra um efeito de verossimilhança forjado pelo fingimento. É um paradoxo. Como é impossível escrever um romance indiscutivelmente neutro, o subterfúgio do autor-transcritor é bem-vindo: por meio dele, o autor-pessoa se elimina, o que torna o romance o mais asséptico e referencial possível, daí a credulidade do leitor na veracidade dos fatos narrados. Nesses casos, o autor-pessoa diz que não escreveu, somente transcreveu ou editou a obra.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988) atestam que a entidade denominada transcritor (ou editor) de uma narrativa é aquela que surge no seu prefácio ou nas notas introdutórias. A sua função é explicar o aparecimento do relato que será desenvolvido na obra, momento em que o transcritor assume a sua divulgação. A função do transcritor visa não somente à revelação da origem dos documentos apresentados (ditos autênticos) para o leitor curioso, mas também à narratividade e ao reforço do processo narrativo por meio da organização de diversas peças soltas ou editadas.

Em vista disso, o transcritor passa a ser um mediador entre o autor-pessoa e o narrador. Às vezes, o próprio autor (aquele que assina a obra) assume a função de transcritor e delega a voz condutora da narrativa a um narrador; em outros casos, há a criação de uma outra personalidade para cumprir essa função, como acontece no romance epistolar *As ligações*

*perigosas*, de Laclos (1980), no qual há a presença de um “editor”. Mais do que uma personagem complementar ou um comentador intrometido, o “editor” é “um primeiro leitor que fixa as suas reações e os seus juízos, dirige a palavra às personagens como a velhos conhecidos, relembra certos acontecimentos, ou aproxima outros, assinala a importância de um fato aparentemente insignificante”, conforme Roland Bourneuf e Real Ouellet (1976, p. 104).

Oscar Tacca (1983) reflete a respeito do maior ou do menor nível de intervenção do editor ou do transcritor: a participação ocorre em casos em que o autor rejeita a sua condição de autor – ainda que admita que escreveu uma história “verdadeira” que não lhe compete –, ou em casos em que nega categoricamente toda a sua participação – ao afirmar que foi, exclusivamente, o transcritor ou o copista fiel do manuscrito.

Sobre a ocorrência do recurso do autor-transcritor no gênero romanesco, Oscar Tacca (1983) afirma que há duas variedades mais comuns: obras organizadas a partir de cartas supostamente encontradas – o gênero epistolar – e papéis avulsos ordenados, reescritos e transcritos por um hipotético “autor” ou “editor”, o qual assume essa função, geralmente, nas notas introdutórias dos livros. Certamente, o recurso da transcrição, nesses romances, prima por dois efeitos: objetividade e verossimilhança. Acerca da objetividade, ela é impressa à obra por meio da afirmação de que o material que constitui o romance é documental. Dessa forma, o autor, ao afirmar, nas notas introdutórias, que encontrou os manuscritos, o diário ou as cartas, leva o leitor a acreditar na veracidade do que será narrado. Quanto à verossimilhança, de acordo com Oscar Tacca (1983, p. 60), rigorosamente, o romance nunca é verossímil, ele finge verossimilhança. Assim, “o romance de transcritor, portanto, finge que finge”. A proposta do autor-transcritor não é mostrar a realidade, mas dar aos escritos um efeito de realidade. Esse jogo é a própria imagem da convenção narrativa, que levará o leitor ao engano, ou não: “o seu consentimento, tal como a sua lucidez, são indispensáveis à consumação da ficção”.

No caso dos romances epistolares, a ausência do autor-pessoa é natural e facilmente justificada pelo fato de cada carta ter sido escrita e assinada por uma “pessoa” diferente. Dessa maneira, é comum, no gênero, o papel do “editor”, que junta e arranja as partes da obra: o autor – implícita ou explicitamente – nega a autoria, ostentando a função de editor, compilador ou redator. Como resultado, a objetividade do relato torna-se inquestionável. O autor pode, ainda, simular algumas intromissões do editor e do redator nas notas explicativas internas da obra. Nas missivas, as personagens contam a sua vida ao mesmo tempo em que a

vivem, assim, o leitor torna-se parte da ação, uma vez que ele vive o momento exato em que a personagem narra o que vive. Portanto, o romance epistolar aproxima o leitor do sentimento experimentado pela personagem, da forma como é vivido. A carta, nesse contexto, anula a ficção, a qual se quer eliminar propositadamente (LIMA, 2009). De modo bastante natural, no romance composto por cartas, o registro das pessoas gramaticais é um hábil recurso para a substituição da omnisciência do autor. A composição epistolar permite, ainda, um jogo rico em relação ao destinatário, uma vez que o campo de visão dos fatos está, simultaneamente, aberto e fechado: aberto porque há muitos pontos de vista em ebulição e fechado porque cada personagem limita o seu relato pessoal àquilo que lhe favorece no todo da narrativa. Ficam a cargo do leitor o julgamento e a valoração de cada uma das peças que compõem o romance (TACCA, 1983).

A esse respeito, segundo Oscar Tacca, no romance epistolar,

surge o canto polifônico: vários interlocutores mantêm uma relação epistolar. Esta pluralidade de vozes multiplica, por sua vez, as possibilidades do campo romanesco. Naturalmente, o que se ganha em extensão perde-se, geralmente, em profundidade. Duas consequências de capital importância para o romance: desempenha aqui um papel importante a *informação* (de uns a respeito de outros) e a cronologia epistolar admite um jogo quase ilimitado de liberdade e inovação. *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, seria um exemplo clássico para este tipo (TACCA, 1983, p. 42, grifos do autor).

Já no caso de escritos ou depoimentos despropositadamente achados, o emprego da transcrição é uma escolha pensada pelo autor-pessoa para criar um efeito desejado, procurando uma assepsia cada vez maior, uma neutralidade e uma abstenção absoluta, como se quisesse distanciar-se mais da sua ficção. Segundo Roland Bourneuf e Real Ouellet (1976), para isso, o autor adicionará o transcritor, cujas missões são mostrar ao leitor um documento encontrado ou herdado (maço de cartas, diário íntimo, etc.) e retocar, ele mesmo, o texto para corrigir, organizar ou até registrá-lo com as suas próprias palavras a partir de transcrições.

Nesse quadro, quando o relato é assumido por uma única personagem, há um estreitamento do foco de visão do leitor: o acesso que ele tem à narração se dá por meio de uma ótica exclusiva, o que pode acarretar em uma apresentação limitada dos fatos. A pouca distância entre quem narra e o que narra provoca uma sensação maior de proximidade (quando comparado com uma narrativa em 3ª. pessoa, por exemplo), o que desemboca numa identificação (ou não) do leitor, especialmente quanto às emoções impressas à narrativa.

Além disso, nos gêneros que trazem relatos autobiográficos fictícios, a apresentação do autor-transcritor acontece não só nas “notas”, mas também nos primeiros capítulos,

momento em que o romancista prepara as condições para que uma personagem se aproprie do fio narrativo e comece a contar a sua história (que é a “história” do romance). É evidente que há uma boa quantidade de relatos em que o autor-pessoa se esforça para dissimular a sua presença no romance. Portanto, conveniência, pudor ou censura são fatores consideráveis na seleção desse mecanismo.

Conforme Oscar Tacca (1983, p. 54, grifos do autor), o romance de transcrição, curiosamente, abrange “desde a recusa de uma *autoria intrusa* (o autor é expulso do texto) até a adoção de uma *leitura intrusa*” (no caso do romance epistolar em que a leitura, naturalmente, deveria ser feita somente pelo destinatário explícito). Consequentemente, existe uma diferença fundamental entre o relato obviamente escrito e destinado aos leitores (forma corrente e habitual do romance) e aqueles que têm o seu próprio destinatário (interno), nos quais a leitura se dá indiscretamente. É como se o autor dissesse para o leitor: “você está lendo isso porque, de alguma forma, o material chegou até as minhas mãos”. Sem isso, o que é contado estaria enterrado no esquecimento.

Pode-se afirmar que tal procedimento literário não é inovador, porém, torna-se relevante porque evoca a problemática da ficcionalização da voz do autor, o que cria algumas inquietudes entre a realidade e a ficção, bem como entre a oralidade e a escrita. Esse mecanismo foi usado nas obras: *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes; *Pamela* (1742) e *Clarissa* (1749), ambas de Samuel Richardson; *Júlia ou A nova Heloísa* (1760), de Rousseau; e *As ligações perigosas* (1782), de Laclos; *A letra escarlate* (1850), de Nathaniel Hawthorne; *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis; *A náusea* (1938), de Sartre; *Lolita* (1955), de Nabokov, dentre outras.

A esse respeito, Jean-Marie Goulemot (2000), em *Esses livros que se leem com uma só mão*, diz que o romance, para se realizar satisfatoriamente, busca elementos e estratégias narrativas adequadas à temática tratada. No caso dos romances pornográficos, aqui discutidos mais a fundo, intenciona-se produzir um efeito de desejo por meio da ativação da imaginação de forma latente dentro do espaço ficcional. Os romances licenciosos franceses dos séculos XVII e XVIII, na busca pela verossimilhança, tentam vencer a ficcionalidade inerente à arte literária:

[esses romances] têm má consciência de dever se reconhecer como ficção, invenção e mentira. Sua maneira de responder aos detratores é dissimular o que ele é, apresentar-se, sem afetação, como a transcrição de uma história que teria realmente acontecido. [...] A seu modo, todo autor de romance esforça-se por dissimular a ficção que oferece ao público. [...] Segundo seus autores, os romances seriam outros tantos manuscritos encontrados em malas, prova de que não se visava publicá-los, *memórias autênticas escritas à beira da morte* por seres de destino social ou

amoroso digno de interesse público, ou ainda *cartas trocadas* cujos maços foram encontrados por acaso, desempoeirados e ordenados pelo editor, que não pôde resistir ao prazer de oferecê-las ao público. A estes sistemas de credibilidade, que não deixam de proclamar que o romance não é um romance, pertence *a maior parte dos romances eróticos do século*, que fazem uso e abusam do sistema de credibilidade que o romance contemporâneo elaborou para seu uso (GOULEMOT, 2000, p. 153-154, grifos nossos).

Assim sendo, é uma marca da escrita libertina ludibriar o público a partir da dissimulação proposital da autoria, marca esta oriunda da preocupação com o efeito de credibilidade que o romance causará no leitor. É uma segunda máscara ficcional posta em cima da primeira, que é essencial à literatura.

Em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*, nas palavras de Luiz Costa Lima (2009), em um determinado período da história literária, tornou-se um clichê o fato de o enredo do gênero romanesco ser precedido por uma nota ou por uma advertência do editor ou do autor. São comuns situações em que o conteúdo das notas é divergente no que tange à veracidade do que é narrado ou à efetiva autoria da história. O autor afirma que esse subterfúgio tinha uma dupla função:

- (a) assegurava aos encarregados do controle que o próprio editor punha em dúvida a autenticidade do que fazia circular;
- (b) ao mesmo tempo, dava-se uma piscadela de cumplicidade ao leitor, como se lhe dissesse: “Aqui não encontrarás uma história fria e seca, tal como é do apreço de padres e eruditos, mas sim algo vivo, controverso como os atos que todos cometemos, capcioso por seu próprio desenrolar e não apenas por alguma possível lição” (LIMA, 2009, p. 295-296, grifo do autor).

Como é perceptível, a seleção do mecanismo do autor-transcritor era motivada não somente por questões de estilo, mas também como uma resposta ao leitor que buscava a verossimilhança no que lia e como um refúgio de punições socialmente estabelecidas, com base em dogmas morais e religiosos, o que será explanado mais adiante. Sobre isso, segundo Oscar Tacca (1983), o traço comum que une todas essas obras – a utilização de um subterfúgio literário que confunde, propositalmente, autor-pessoa e autor-fictício – caracteriza o que ele chama de “romances de transcrição”. Portanto, em todos esses romances, sejam epistolares ou não, existe o ímpeto do autor-pessoa em esconder a sua presença por detrás de um autor ou editor inventado.

Enfim, ao optar pelo uso do autor-transcritor, o autor-pessoa procura apagar os traços do código narrativo ficcional. Contudo, como isso não é possível – não se escreve um romance liberto das marcas narrativas –, o autor torna-as joguetes com as quais brinca para forçar a ilusão de verossimilhança. Pelo recurso conceituado aqui, há o respeito – ou o



respeito é simulado – com o controle, no caso, a censura, e a estimulação do interesse do leitor, o qual é descomprometido com os códigos.

Sobre o *corpus* de análise, no romance *As ligações perigosas* (1980), é feita a apresentação de duas notas: “Advertência do Editor” e “Prefácio do Redator”, nesta ordem, logo nas primeiras páginas do livro. Nelas, Laelos (1980) dissimula a autoria das cartas que compõem a obra. Há, nesse momento, uma divergência entre as palavras do editor e do redator, o que abre a discussão sobre o emprego do mecanismo do autor-transcritor na narrativa. Em *A casa dos budas ditosos* (1999), ao escrever uma “nota” no início do romance, Ubaldo Ribeiro abre a discussão sobre a voz autoral, a qual se confunde entre o autor-pessoa e a narradora-protagonista, pois uma autora imaginária é apresentada como a autora real da narrativa contada. Há, ainda, a apresentação de duas notas (na “orelha” e na contracapa do livro), as quais também mostram um debate sobre a origem do relato que constitui o romance.

Com base nos preceitos mostrados e nas constatações percebidas, segue uma análise das notas de *As ligações perigosas* (1980) e *A casa dos budas ditosos* (1999) a partir dos conceitos de autor-transcritor cunhados por Oscar Tacca (1983).

### **2.2.2 Um caso de autor-transcritor em *As ligações perigosas* e *A casa dos budas ditosos*<sup>6</sup>**

Na forma do romance epistolar, Laelos criou a sua única obra literária: *As ligações perigosas* (1980). Sua importância se dá pelo esclarecimento que faz acerca das conexões entre a vida privilegiada da aristocracia em detrimento das condições de vida da burguesia emergente. Foi uma “bomba” na época: “aí vemos surgir um Laelos não só *libertino*, como também *libertário*, no sentido de *revolucionário*” (PRADO JÚNIOR, 2006, p. 45, grifos do autor). O romance retrata, dessa forma, uma sátira da sociedade rica e corrupta, baseada em um sistema monárquico falido que, naquele momento histórico, estava claramente desmoronando. Por tudo isso, a obra *As ligações perigosas* (1980) é considerada um romance que, à sua maneira, contribuiu para uma imensa mudança no curso da história.

A narrativa “é constituída pelo encadeamento ou encaixamento de micronarrativas” (TODOROV, 1971, p. 218-219), escrita por duas personagens libertinas e também protagonistas, a marquesa de Merteuil e o visconde de Valmont, que vivem conforme os

---

<sup>6</sup> Como o escopo da análise apresentada a seguir são as notas introdutórias dos romances aqui discutidos, não serão feitas longas explanações acerca do conteúdo das obras.

moldes da libertinagem: anarquismo moral, negação do pecado, blasfêmia, ateísmo e materialismo. De forma geral, o libertino só alcança a satisfação quando infringe todos os princípios que, historicamente, manteriam o “bom” funcionamento da sociedade. Basicamente, o romance possui três linhas narrativas: (a) a marquesa de Montreuil conseguirá se vingar, por meio da corrupção de Cécile – pelas mãos de Valmont –, e se casar com Gercourt?; (b) o visconde de Valmont alcançará o aparentemente difícil objetivo de seduzir a presidenta?; (c) Merteuil e Valmont seguirão cúmplices mesmo sob uma atmosfera de tensão e de ciúmes, regada por inúmeras divergências estratégicas na busca pelos seus intuitos comuns?

A obra monta o quadro de como era a sociedade libertina, na França, no século XVIII, por meio da apresentação de cartas escritas por diversas personagens. A ordenação das missivas tece um retrato da devassidão e dos costumes depravados dos altos círculos sociais, especialmente da corte. É inegável a licenciosidade das personagens principais, as quais são, ao final da narrativa, exemplarmente castigadas. Há, ainda, outras personagens, cujas cartas vão sendo alternadas, o que determina a constituição do romance: Cécile de Volanges, moça ingênua e recém-saída do convento; madame de Volanges, mãe de Cécile e prima da marquesa de Merteuil; presidenta de Tourvel, mulher casada, fiel e religiosamente fervorosa; e Danceny, jovem e inexperiente professor de música. Todos eles serão envolvidos nos jogos articulados estrategicamente pela marquesa e magistralmente executados pelo visconde.

São 175 cartas que compõem o alicerce da obra. As missivas versam sobre amor e, de forma implícita, sexo, a partir de jogos bélicos de “gato e rato”. Há muita paixão na coletânea, o que acarreta outros sentimentos, tais como a sensualidade, o ciúme, a falsidade, o desespero e o *voyeurismo*<sup>7</sup>. Este último, elencado nos fundamentos da escrita pornográfica, faz-se

---

<sup>7</sup> “indivíduo que experimenta prazer sexual ao ver estímulos sexuais, objetos associados à sexualidade ou o próprio ato sexual praticado por outros” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1960). Voyeurismo: “Termo derivado do francês *voir* (ver). É o prazer sexual em ver, também chamado escopofilia. O desejo de ver qualquer coisa está intimamente ligado com o desejo de mostrar algo: o exibicionismo. Esses dois instintos parciais da sexualidade, dependentes um do outro, servem como impulso do saber. Contribui decisivamente para a atividade do instinto altamente desenvolvido no indivíduo e comunicar, assim, as mais importantes impressões aos sentidos. Assim, o voyeurismo parece ser, muitas vezes, o desejo de beleza. Os caracteres sexuais secundários são encarados como belos, de preferência aos órgãos sexuais. Por isso, grande parte do voyeurismo dos homens se dirige a um colo feminino, ou ao traseiro. A mania de ver manifesta-se, muitas vezes, no fato de procurar continuamente uma certa visão. Então, inicia-se uma caçada visual e esta visão especial está fixada em um interesse fetichista. As formas maníacas do voyeurismo são variadas. Muitos voyeurs bastam-se ao ver uma mulher nua ou observar secretamente uma mulher a despir-se. Outros querem observar mulheres a urinar ou defecar (urolagnia e coprofilia). Outros, ainda, querem testemunhar atos sexuais de estranhos (mixoscopia). Um voyeurismo, por assim dizer indireto, é cultivado pela imprensa de sexo, a pornografia, as artes plásticas, como os seus motivos eróticos, e os filmes” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 405-406). Sobre o exibicionismo, conforme os autores citados: “É o impulso de expor a sua própria natureza sexual. Segundo a psicanálise, o prazer de se exhibir faz parte dos instintos parciais da sexualidade, que na evolução normal dos órgãos genitais, conduzem ao prazer prévio e à sensação sexual, isto é, em última análise, à união por meio do coito. O exibicionismo

presente na narrativa, primeiramente, no sentido de que as cartas são lidas pelos seus respectivos destinatários, o que já aproxima as personagens dos fatos, com profusão de detalhes. Em segundo plano, o leitor do romance, que ocupa um lugar privilegiado, tem acesso a todas as missivas, o que o coloca quase que como outra personagem nas cenas montadas. Conforme o conteúdo das cartas, as vidas dos envolvidos são manipuladas, o que os leva à ruína e à perdição. Segundo Eliane Robert Moraes (1997a), “nas mãos de uma Merteuil ou de um Valmont, a carta passa a ser um instrumento de sedução, que busca trair – e não mais traduzir – a verdade”.

A marquesa é o cérebro das maquinações e Valmont, o seu executor: ambos utilizam a hipocrisia para atingir os seus intuitos. A dupla, de moral repreensível, é inteligente, glamorosa e simpática, em uma leitura inicial. Faz o leitor admirá-la, mesmo sem ter coragem para imitá-la. Os textos escritos por eles são “gelados” no tom, na linguagem e na técnica narrativa e, singularmente, na falta de sentimentos dessas personagens manipuladoras e de sua classe social como um todo.

Cada uma das cartas não conta exatamente “uma” história, mas, sim, são apresentados, um a um, os incidentes da trama, como pequenos ápices, o que dá origem à missiva seguinte. Essa organização prende o leitor, uma vez que as cartas não podem ser lidas isoladamente sem perda significativa de conteúdo: “é a sucessão das cartas que obedece ao contraste: as diferentes histórias devem-se alternar, as cartas sucessivas não concernem à mesma personagem; se elas são escritas pela mesma pessoa, haverá uma oposição no conteúdo ou no tom” (TODOROV, 1971, p. 216).

### 2.2.3 Uma leitura das notas

A partir dos fios dialógicos citados até aqui, de forma geral, há uma aproximação entre as duas obras no que condiz à temática, ao estilo e à construção das personagens protagonistas femininas. Especialmente, a relação dialógica ocorre quanto ao uso do mecanismo do autor-transcritor: os autores empíricos lançam mão de notas introdutórias para justificar a origem e a publicação dos romances. Nesse contexto, propomos a análise que segue por meio da leitura

---

relaciona-se com o prazer visual, o *voyeurismo*. Ambas as tendências despertam em conjunto na infância. O prazer visual é uma espécie de pesquisa sexual e a exibição resulta do desejo de que algo seja mostrado. É claro que cada vez que o indivíduo se despe o faz também por orgulho nas suas características sexuais” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 147).

das notas apresentadas nos dois romances: em Laclos (1980), a “Advertência do Editor” e o “Prefácio do Redator”, e em Ubaldo Ribeiro (1999), os textos da orelha do livro e da contracapa e a “nota” introdutória respectivamente.

### **2.2.3.1 A advertência do editor (LACLOS, 1980)**

Inicialmente, é importante informar que a advertência do editor não foi assinada, por isso, não existe a possibilidade de determinação da sua autoria. A “nota” começa com uma desavença entre o editor, responsável pela advertência, e o redator, autor da próxima “nota”, a qual foi escrita em forma de prefácio. O editor não acredita na autenticidade das cartas e chama a obra de romance: “Julgamos ser nosso dever alertar o público de que, no que pese o título desta obra e a despeito do que diz o redator em seu prefácio, não podemos garantir a autenticidade desta coletânea, tendo inclusive fortes motivos para achar que ela não passa de um romance” (LACLOS, 1980, p. 11).

O editor diz que o autor, na ânsia pelo efeito de verdade, tropeçou na escolha da época e do local em que as cartas foram escritas: “temos a impressão de que o próprio autor, embora pareça buscá-la, destrói a verossimilhança, e isso de forma um tanto desastrada, pela época em que situa os acontecimentos que traz a público” (LACLOS, 1980, p. 11). Para ele, não havia, naquela sociedade e no dado recorte histórico, pessoas “de costumes tão perversos que é impossível supor que tenham vivido em nosso século” (LACLOS, 1980, p. 11). No trecho destacado, percebe-se um julgamento moral do editor, baseado em uma provocação, com relação às pessoas envolvidas nas tramas mostradas pelas cartas, o que permite transparecer a axiologia impressa pelo editor em seu texto. Dessa forma, em meio a tal questionamento, o autor da “nota” coloca em xeque a veracidade das cartas, mesmo com a vontade do redator em mostrar o contrário ao datar e localizar as cartas no século XVIII, na França.

Nas relações dialógicas entre os textos, o editor nega a palavra do redator, acreditando na lógica de causa e consequência, conforme o desenrolar das cartas aponta, porém, para ele, não há moça que se venda nem presidenta que possa morrer louca: “[...] não vemos hoje em dia nenhuma donzela com uma renda de sessenta mil libras se tornar freira, nem morrer de desgosto nenhuma presidenta jovem e bonita” (LACLOS, 1980, p. 11). Portanto, ao final da advertência, infere-se que, para o editor, as cartas são fictícias.

Nesse contexto, observa-se que o autor dessa “nota” dialoga com as vozes da sociedade do tempo – conforme as quais a religião, a moral e a boa conduta são essenciais – para compor a sua argumentação contra a fidedignidade das cartas, uma vez que se serve de padrões socialmente impostos, de homem e de mulher, para afirmar que pessoas “desse tipo” não poderiam ter existido em um século regado pelas luzes e pela filosofia. Com efeito, ao reforçar um modelo moral perfeito, nega a libertinagem, corrente filosófica de vida extremamente cultivada na França do século XVIII, conforme a qual deve haver um confronto aos moldes morais opressores, uma abertura de pensamento com relação a outros tipos de jogos e práticas sexuais (que não os pertencentes à heteronormatividade e à monogamia), uma liberdade sexual e uma exploração do prazer erótico como forma de obtenção da felicidade.

Assim, por meio da valoração de uma ou de outra conduta social, deduz-se que o editor critica em seu texto, de maneira geral, o discurso e o comportamento das duas personagens centrais do romance, as quais enaltecem as investidas sedutoras e o prestígio da conquista, especialmente quando se trata de uma pessoa resistente a tais práticas, no caso, a personagem que vive os dogmas morais à risca e que, por isso, nega-se aos deleites do corpo. Em *As ligações perigosas* (1980), a demanda é por avassalar, dominar e subjugar o outro, o que determina que a busca pelo prazer sexual em si não é a prioridade, porém, é usada pelos libertinos como meio para alcançar os seus objetivos.

O editor alega, ainda, que as mulheres setecentistas devem ser reservadas e os homens, honestos: “neste século [...] todos os homens [são] honrados e todas as mulheres [são] discretas e recatadas” (LACLOS, 1980, p. 11), o que não é confirmado em *As ligações perigosas* (1980) com referência às personagens centrais, as quais, em cumplicidade, articulam diversas jogadas criminosas e de vingança contra outras personagens da obra, tais como Gercourt e o presidente, esposo de Tourvel. Deriva daí uma evidência que embasa a opinião do editor de que as cartas são fictícias. Como pano de fundo está o Século das Luzes, momento que foi dedicado à reforma social, à promoção do conhecimento e à liberdade sexual. Segundo o editor, os ensinamentos do momento histórico moldaram a sociedade como honesta e digna.

Na advertência do editor, tem-se a representação de uma sociedade primorosa, baseada nos bons costumes e nos dogmas religiosos. É como se o editor quisesse “esconder a sujeira debaixo do tapete” quando atesta que a devassidão e a dissimulação não faziam parte da sociedade em que ele vivia.

### 2.2.3.2 O prefácio do redator (LACLOS, 1980)

Em *As ligações perigosas* (1980), em continuidade, é apresentado o “Prefácio do Redator” – que também não é assinado. O leitor é advertido sobre a quantidade de cartas que compõe a obra, com ênfase no fato de que, originalmente, o número de missivas era maior: “Esta obra, ou melhor, coletânea, que o público talvez ainda julgue um tanto volumosa, não contém, porém, mais que um número mínimo das cartas que compunham a totalidade da correspondência de que foi tirada” (LACLOS, 1980, p. 13).

Na sequência, o autor afirma que foi contratado para organizar as cartas. Para isso, pediu autorização para que pudesse ordená-las e selecioná-las conforme a sua vontade: “Incumbido de organizá-las pelas pessoas a quem foram confiadas, as quais eu sabia terem a intenção de publicá-las, pedi apenas, em troca de meus serviços, permissão para suprimir tudo o que me parecesse inútil” (LACLOS, 1980, p. 13). Nesse processo, “procurei conservar apenas as cartas que me pareceram necessárias, quer para a compreensão dos fatos, quer para a apresentação das personagens envolvidas” (LACLOS, 1980, p. 13). Dessa maneira, ele atesta que o seu trabalho foi exclusivamente o de colocar as cartas segundo a cronologia das datas e fazer “a inclusão de umas poucas e breves notas, que, em sua maioria, têm por único objetivo indicar a fonte de algumas citações ou justificar certas supressões que me permiti fazer” (LACLOS, 1980, p. 13). Ao final do parágrafo, há a indicação de uma nota de rodapé:

Devo prevenir também que suprimi ou mudei todos os nomes das pessoas a que se referem as cartas; e se, em meio aos que substitui, algum se encontrasse que pertença a alguém, seria simplesmente um engano de minha parte, do que não caberia tirar nenhuma conclusão (LACLOS, 1980, p. 13).

O redator, com essas palavras, exime-se da autoria das missivas e reafirma o seu caráter de coordenador da publicação do conteúdo exposto.

As pessoas que pediram o serviço de organização das cartas não são apresentadas, ao contrário, há o uso do verbo na terceira pessoa do plural com o intuito de tornar o sujeito da ação indeterminado: “Objetaram-me que eram as próprias cartas que queriam dar a conhecer [...]” (LACLOS, 1980, p. 14). Certamente, revelar os nomes reais dos contratantes seria algo antiético devido ao conteúdo das cartas.

Em seguida, o redator salienta que gostaria de ter feito alterações linguísticas e estilísticas nas cartas: “Sugeri inicialmente alterações mais consideráveis, quase todas relacionadas à pureza da dicção ou estilo, em que se encontrarão muitas falhas” (LACLOS,

1980, p. 13-14). Queria também ter cortado trechos de missivas muito longas, “visto que muitas delas tratam isoladamente, e quase sem nenhuma transição, de assuntos totalmente estranhos um ao outro” (LACLOS, 1980, p. 13-14). Todavia, “Essa tarefa [...] não foi aprovada” pelas pessoas que o contrataram pelo serviço. No ponto de vista do redator, a sua intervenção “decerto não teria bastado para trazer algum mérito a esta obra, mas teria pelo menos eliminado parte de seus defeitos” (LACLOS, 1980, p. 13-14).

As “correções” não foram acatadas para que o efeito de verossimilhança fosse atingido, uma vez que seria questionável uma quantidade razoável de pessoas terem o mesmo estilo de escrita e as cartas, apesar de numerosas, não apresentarem nenhum tipo de inadequação linguística: “seria contrário tanto à verossimilhança quanto à verdade que as oito a dez pessoas envolvidas nessa correspondência tivessem todas escrito com igual pureza de estilo” (LACLOS, 1980, p. 14). A resposta dos contratantes foi a de que

qualquer leitor sensato certamente esperaria encontrar erros numa coletânea de cartas escritas por alguns indivíduos, uma vez que em todas as publicadas até o momento por vários autores respeitados, ou mesmo por acadêmicos, não havia nenhuma totalmente a salvo dessa crítica (LACLOS, 1980, p. 14).

O redator, não satisfeito com a proibição, aproveitou o espaço do prefácio para esclarecer o seu posicionamento ao leitor e, assim, isentar-se da culpa pelos “deslizes” de escrita eventualmente encontrados nos textos: “Apenas reservei-me o direito de protestar contra eles, e declarar que essa não era a minha opinião; o que estou fazendo neste momento” (LACLOS, 1980, p. 14).

No parágrafo seguinte, o redator diz que não quer interferir na leitura da obra e pede ao leitor que prossiga para as cartas: “é melhor que passem diretamente para a obra em si; já sabem o suficiente” (LACLOS, 1980, p. 14). Entretanto, ele não terminou o seu prefácio. Segue explicando uma contradição que ele mesmo percebeu no processo de elaboração do livro. Ele é a favor da publicação da obra, porém, não conseguiu aferir a vantagem disso: “O que posso dizer inicialmente é que, embora, como já afirmei, fosse favorável à publicação dessas cartas, estou longe de esperar seu sucesso” (LACLOS, 1980, p. 14).

Conforme a sua crença, a coletânea é digna de ser publicada, contudo, ele não confia em seu sucesso. O redator pontua que “[...] o sucesso, que nem sempre é prova do mérito, muitas vezes se deve antes à escolha do tema que a sua execução, ao conjunto dos elementos que apresenta do que à forma como são tratados” (LACLOS, 1980, p. 14). Isso acontece porque, devido ao conteúdo das cartas, o que o material provoca é curiosidade, não sentimento: “[...] quase todos os sentimentos ali expressos, sendo fingidos ou simulados, não

podem senão suscitar um interesse devido à curiosidade, sempre inferior àquele devido ao sentimento” (LACLOS, 1980, p. 14).

O valor do livro, conforme o redator, está na diversidade de estilos das missivas, o que quebra o tédio na leitura: “a variedade de estilos, mérito que um autor dificilmente alcança, mas que aqui se dá naturalmente, e que evita pelo menos o tédio da uniformidade” (LACLOS, 1980, p. 14). Para ele, a riqueza estilística e as informações encontradas nas cartas são, basicamente, os pontos positivos da coletânea: “Várias pessoas poderão valorizar ainda um bom número de informações, novas ou pouco conhecidas, que se encontram esparsas nessas cartas. E é esse, parece-me, o único encanto que delas se pode esperar” (LACLOS, 1980, p. 14).

A função da coletânea está em alertar o leitor sobre as formas de corrupção que as pessoas más usam para aliciar as pessoas boas: “A utilidade da obra [...] se presta, no mínimo, um favor aos costumes quando se desvenda os meios empregados por aqueles que possuem maus princípios para corromper os que possuem bons princípios” (LACLOS, 1980, p. 15). As duas principais lições apreendidas pelo texto são sobre as mulheres: “uma, de que toda mulher que consente em acolher em seu convívio um homem sem princípios acaba se tornando sua vítima; a outra, que é no mínimo imprudente a mãe que permite que outro que não ela mesma seja confidente de sua filha” (LACLOS, 1980, p. 15). Dessa forma, o redator atesta que a mulher, independentemente da idade, deve se precaver a respeito das intenções das pessoas à sua volta, uma vez que, geralmente, em uma sociedade patriarcal, as mulheres serão consideradas vítimas fáceis pela sua ingenuidade e dependência emocional e financeira.

Com referência aos jovens – também colocados como alvos na narrativa –, a lição é sobre vínculos de amizade facilmente construídos, os quais podem ser, na realidade, armadilhas montadas pelas pessoas mais experientes para prejudicá-los ou usar da sua fragilidade para outros fins, como chantagem e extorsão, por exemplo: “Também os jovens de ambos os sexos poderiam nela aprender que a amizade que as pessoas de maus princípios parecem tão facilmente conceder-lhes nunca passa de perigosa armadilha, tão fatal para sua felicidade como para sua virtude” (LACLOS, 1980, p. 15).

Como arremate, o redator salienta que um livro como esse, ou quaisquer outros com a mesma temática, não deve ser indicado para os jovens: “longe de aconselhar esta leitura à mocidade, julgo importantíssimo mantê-la distante, e de todas as leituras do gênero” (LACLOS, 1980, p. 15). O ideal seria a mãe dar o livro para a filha na ocasião de seu casamento: “O momento em que esta leitura pode deixar de ser perigosa e se tornar útil



parece-me ter sido muito bem percebido, para seu sexo, por uma boa mãe que possui não só ideias, como boas ideias” (LACLOS, 1980, p. 15). Desse modo, o êxito da publicação seria atingido:

“Acho”, disse-me ela depois de ler o manuscrito dessa correspondência, “que estaria prestando um grande favor a minha filha se lhe desse esse livro no dia de seu casamento”. Se todas as mães de família pensarem assim, vou congratular-me eternamente por tê-lo publicado (LACLOS, 1980, p. 15, grifos do autor).

Com relação às pessoas lascivas e devassas, o risco seria o de uma grande polêmica pelo motivo da publicação de uma obra que denuncia os seus hábitos torpes: “Os homens e as mulheres depravados terão todo o interesse em depreciar uma obra que lhes pode ser prejudicial”. Segundo o redator, são seres experientes e vividos, por isso, “talvez logrem obter o apoio dos rigoristas, alarmados pelo quadro de maus costumes que não se hesitou em lhes apresentar” (LACLOS, 1980, p. 15). Nesse contexto, poderiam obter apoio para combater a publicação do livro e, conseqüentemente, perseguir o autor.

Quanto aos religiosos, a crítica virá do fato de que a religião se faz fraca e pouco ativa na salvação das personagens: “os devotos irão se ofender ao ver sucumbir a virtude e se queixar da pouca força com que é apresentada a religião” (LACLOS, 1980, p. 15), sobretudo com relação às mulheres que deixaram a fé para caírem nos pecados da carne.

Já os leitores mais exigentes ficarão desinteressados pelo estilo raso e pelo pouco apuro com a linguagem: “as pessoas de gosto delicado irão se aborrecer com o estilo demasiado simples e os demasiados erros de várias dessas cartas” (LACLOS, 1980, p. 15). Por outro lado, o leitor comum, insatisfeito com o que lhe é dado, buscará uma imagem de autor escondida nas cartas: “o comum dos leitores, seduzido pela ideia de que tudo o que é impresso é fruto de algum trabalho, julgará perceber em outras as dificuldades de um autor transparecendo por detrás da personagem a que dá voz” (LACLOS, 1980, p. 15).

E, finalmente, a última crítica está ligada à qualidade linguística das cartas, as quais foram escritas por pessoas da alta sociedade e que, por isso, não poderiam errar ou então publicar as cartas: “se o estilo excessivamente apurado dos autores costuma de fato tirar algum encanto das cartas de sociedade, as negligências dessas últimas se convertem em autênticas falhas, e as tornam insuportáveis quando são entregues para a impressão” (LACLOS, 1980, p. 15-16).

No último parágrafo, o redator fecha o prefácio afirmando que, com a publicação, não tem o ímpeto de responder a tantas questões, afinal, o livro irá responder por si só: “[...] não de convir que a obrigação de responder a tudo equivale a julgar que a obra não pode

responder a nada; e que, se eu assim pensasse, teria suprimido tanto o prefácio quanto o próprio livro” (LACLOS, 1980, p. 16). Em outras palavras, se a obra não der conta de abarcar todas as expectativas dos leitores, qual é a sua real intenção? Para o redator, nesse caso, é melhor não publicar o prefácio nem o livro.

Após a leitura, é possível apreender axiologicamente que o redator confia na autoria das cartas que publicou, sendo que o seu trabalho limitou-se à organização das mesmas, sem que houvesse uma maior manipulação do conteúdo da obra além da inserção de algumas notas de rodapé. Dessa forma, o redator passa a palavra narrativa aos missivistas, contudo, segue presente através da ordenação das cartas e das notas de rodapé, o que prolonga a atividade moralizante do romance.

O redator foca-se na utilidade da obra na vida do leitor, não na sua qualidade literária ou no seu conteúdo. Ao contrário, com a publicação, espera enfrentar embates com a parcela social representada na narrativa, o que não importa se o público souber aproveitar os alertas dados por meio das cartas. Em síntese, o redator espera que as cartas, escritas por múltiplas pessoas a partir de múltiplas vozes coletivas, através da refração de valores sociais, sejam capazes de precaver os leitores, singularmente as mulheres, sobre os riscos da vida em coletividade. É como se o redator dissesse: “sim, existem pessoas ‘desse tipo’ em nosso meio”, desmentindo, novamente, as palavras do editor, o que provoca um efeito didático, típico da escrita libertina.

### **2.2.3.3 A orelha do livro (UBALDO RIBEIRO, 1999)**

De forma geral, os textos apresentados nas orelhas dos livros são de autoria dos editores das obras. No caso do romance em questão, não é possível fazer essa afirmação porque a nota não é assinada.

O texto inicia-se com menção a dois pontos fulcrais do romance: uma valoração acerca do conteúdo do livro e um questionamento sobre a sua verdadeira autoria: “Este livro não é somente o relato da surpreendente vida de uma mulher beirando os setenta anos – é também um mistério porque, na verdade, não se sabe se ela de fato existe” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Nitidamente, é intuito do locutor causar dúvida no leitor, o que vai desembocar na construção de uma narradora-protagonista que domina o fio narrativo em um romance escrito por um homem.

O texto segue como uma justificativa das autorias dos livros que compõem a série da editora Objetiva: “Os que acompanham a série ‘Plenos pecados’ sabem que cada um dos chamados pecados capitais foi entregue como tema a nomes famosos em nossas letras” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Neste momento, surge o nome de Ubaldo Ribeiro como autor responsável pelo pecado da luxúria: “Coube a João Ubaldo Ribeiro escrever sobre a luxúria e os originais, retirados de seu computador, foram entregues por ele à Editora, que os aceitou como de sua autoria” (UBALDO RIBEIRO, 1999). É perceptível que o editor responsável recebeu os escritos como sendo de Ubaldo Ribeiro, uma vez que o autor assentiu em criar um volume sobre o pecado selecionado. Entretanto, para a surpresa do locutor, “numa intrigante nota preliminar, [João Ubaldo Ribeiro] afirma que não é propriamente o autor do livro, mas uma espécie de responsável pela edição de um depoimento” (UBALDO RIBEIRO, 1999). No excerto, a não autoria de Ubaldo Ribeiro é afirmada pelo locutor, o qual, aparentemente, cedeu ao ponto de vista posto na “nota” de introdução do livro.

A verdadeira autora é, conforme a orelha, “uma mulher hoje residente na cidade do Rio de Janeiro, que o teria ditado a um gravador manipulado por uma personagem que só aparece, e mesmo assim episodicamente, na fala da protagonista” (UBALDO RIBEIRO, 1999). No processo de criação do relato, a idosa conta com a ajuda de uma outra personagem que “Teria sido este, certamente, o responsável pela transcrição datilografada e pela entrega dos originais ao escritor” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Confirmam-se, assim, as palavras de Ubaldo Ribeiro na “nota” introdutória do romance, o que será visto mais adiante.

Na sequência, são sugeridos dois caminhos para o leitor: conformar-se ou não com o que foi dito sobre a autoria da obra: “Não há como resolver o mistério. A nota preliminar tanto pode ser verdadeira quanto pode ser uma brincadeira literária” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Aqui, a dúvida está instalada. A certeza demonstrada pelo locutor cede lugar ao questionamento. Para ele: “Talvez nunca se saiba com absoluta certeza e cada leitor forme sua própria opinião – e não surpreenderia ter sido esta a intenção do escritor, de qualquer forma, o mistério em nada interfere, e talvez até realce” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Dessa maneira, o leitor deve admitir a dubiedade como qualidade literária ou como segredo a ser desvendado com a leitura do romance, o que legitima a sensação de curiosidade suscitada pela nota da orelha do livro. O objetivo de incentivo à leitura, característico do gênero, foi alcançado.

Para terminar, o locutor salienta: “O relato sincero e sem pudores de quem soube (e sabe, pelo visto) viver todas as delícias de uma relação a dois, a três... bem, todas as delícias do sexo, sob uma óptica original, por vezes divertida e, sem dúvida, provocadora” (UBALDO

RIBEIRO, 1999). Nota-se que o locutor, ao explicitar que a temática da obra é de cunho sexual, enfatiza o caráter de verdade do relato, uma vez que experiências tão particulares somente poderiam ter sido narradas – com riqueza de detalhes – por uma pessoa que realmente as vivenciou. Assim sendo, o locutor opta por uma axiologia positiva com referência à autobiografia apresentada pela narradora-protagonista. Ele utiliza expressões como: “surpreendente”, “provocadora”, “divertido”, “relato sincero” para conquistar a confiança do leitor e despertar nele o interesse pela leitura que segue nas páginas do livro.

Em um primeiro plano, o locutor dialoga com o autor-pessoa e com a narradora, o que torna o texto da orelha uma moldura que abraça o relato e a “nota” introdutória do romance, pois os sentidos produzidos pelos três discursos estão em convergência, como se um completasse o outro. Em segundo plano, o locutor conversa com a sociedade – em uma orientação axiológica crítica – porque ele escolhe tratar o relato sexual de uma mulher idosa como algo positivamente surpreendente, o que está na contramão dos dogmas impostos às mulheres idosas na coletividade, conforme os quais é negado, a essa parcela, o exercício da sua sexualidade.

Em suma, o discurso que compõe a orelha do livro está em conformidade com a “nota” introdutória e com o relato apresentados no romance, o que colabora com a ambiguidade autoral eferescente no romance *A casa dos budas ditosos* (1999).

#### **2.2.3.4 A contracapa do livro (UBALDO RIBEIRO, 1999)**

Assim como a orelha, a nota de contracapa também não é assinada. Logo, não é possível afirmar a autoria.

O texto tem seu início em uma “conversa” com a orelha do livro, pois o seu mote é a “nota” introdutória de Ubaldo Ribeiro: “Ao receber, segundo afirma, um pacote com a transcrição datilografada de várias fitas, gravadas por uma misteriosa mulher, o escritor João Ubaldo Ribeiro não podia imaginar o que o esperava” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Percebe-se que o intuito é reafirmar a dubiedade da autoria na ênfase que é dada ao fato de Ubaldo Ribeiro ter recebido já pronto o material que compõe o romance.

Na sequência, o locutor volta-se para o leitor e o invoca para a discussão: “E é agora você, inocente leitor, que sequer pode suspeitar o que o aguarda em cada uma das páginas deste livro” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Assim como Ubaldo Ribeiro ao receber os

originais, o leitor também não sabe o seu conteúdo, logo, ambos são colocados na mesma posição de surpresa perante a narrativa. Ademais, para o autor do texto da contracapa, o leitor é ingênuo com relação ao conteúdo, o que facilita a criação de um pacto de confiança que seja sólido o suficiente para levar o leitor a acreditar na autoria do romance.

No período que segue, o locutor começa a desvelar a essência do romance: “Nelas [nas páginas] se encontra uma vida” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Nesse momento, está aclarado ao leitor que a temática da obra se centra na autobiografia de uma mulher. A questão da autoria é mostrada na sequência: “E a suposta autora teria enviado seu testemunho para que fosse utilizado para o volume sobre a luxúria da coleção ‘Plenos pecados’” (UBALDO RIBEIRO, 1999). Novamente, há a certificação da dúvida quando o locutor diz: “suposta autora”. Por meio do uso da palavra “suposta”, a ambiguidade autoral prevalece: não é autenticada a autoria de Ubaldo Ribeiro, bem como não é sancionada a autoria da mulher superficialmente apresentada no texto da contracapa.

Adiante, o locutor revalida a aceitação das fitas e dos manuscritos por Ubaldo Ribeiro: “O escritor aceitou o oferecimento” e completa fazendo um alerta, ao leitor, sobre os acontecimentos que lhe serão apresentados: “o resultado final está agora diante de você, que deve preparar-se para um relato pouco comum, às vezes chocante, às vezes irônico, sempre instigante” (UBALDO RIBEIRO, 1999). No trecho, infere-se que o locutor julga a conduta de CLB quando diz que o relato é “pouco comum, às vezes chocante, às vezes irônico, sempre instigante”. Há uma valoração positiva no emprego de “instigante”, palavra esta que provoca curiosidade no leitor. Já “chocante” ocorre devido à subversão e à desenvoltura demonstradas pela narradora sexagenária em narrar as suas aventuras sexuais sem cortes.

Sobre isso, o locutor continua:

Na verdade, dificilmente a ficção poderia alcançar os limites do que a devassa senhora viveu e narra em detalhes riquíssimos. Se o leitor tem alguma dúvida, ela logo se dissipará, neste fascinante mergulho na vida espantosa de uma mulher sem dúvida excepcional, cuja narrativa alcança as dimensões de um retrato sociológico de toda uma cultura e uma geração, envolvendo um dos pecados mais indomáveis, e capitais (UBALDO RIBEIRO, 1999).

No exemplo, há a exaltação da narrativa na afirmação de que não é fácil encontrar na literatura um relato feito com tamanha maestria nas descrições. Por outro lado, o locutor tacha a narradora de “devassa” (o que depois será explicado na obra), palavra esta que, no senso comum, significa imoral, sem que haja a devida menção ao fundo libertino que o

vocábulo possui, o que é essencial para o entendimento das atitudes e da filosofia de vida de CLB.

O locutor persiste oscilando entre axiologias positivas e negativas com relação à conduta social da narradora baiana quando declara que a vida dela é “espantosa” e que ela própria é “excepcional”. Todas essas dubiedades colaboram para a construção de uma tensão que, às vezes, preza pela verossimilhança e, às vezes, pela ficção. É patente que não há o intuito de se desfazer os laços entre a realidade e a literatura. É dado ao leitor o papel de buscar o que melhor lhe convém.

Já no final do texto, o locutor tem uma breve conversa com a coletividade ao garantir que o relato feito por essa baiana sexagenária é um recorte “sociológico” da cultura que a moldou como uma mulher que sempre buscou brechas para escapar das imposições dessa mesma coletividade, uma vez que ela teve senso crítico, por toda a vida, para se negar a cumprir certos protocolos sociais que a impediriam de ser feliz ou de fazer o que ela bem quisesse da sua existência. Na continuidade, há menção ao pecado da luxúria como “indomável e capital”, o que demonstra um apelo à religião, pilar constitutivo da sociedade. Deduz-se que, ao enquadrar o sexo como pecado, há o ideal de delimitar as práticas eróticas conforme a religiosidade: virgindade, casamento, maternidade, monogamia, etc., dogmas com os quais a narradora discorda veementemente. Enfim, CLB quer apontar e subverter as amarras sociais em prol da edificação de uma sociedade que tenha mais equidade entre os gêneros a partir do âmbito sexual.

### **2.2.3.5 A “nota” introdutória (UBALDO RIBEIRO, 1999)**

No romance *A casa dos budas ditosos* (1999), há o confronto de vozes entre narradora e autor. Por isso, interessa-nos observar a constituição do “eu” no romance. Para a construção desse cenário na obra, conforme os estudos de Bakhtin (2011) sobre autoria, é necessária uma relação entre a palavra monovocal ou univocal – pertencente ao autor-homem, autor-pessoa ou autor-empírico – e a palavra bivocal – advinda do autor-criador –, ou seja, aquele cuja gênese é dada pelo autor-pessoa, por isso, é uma segunda voz. Para aclarar tais conceitos, no *corpus*, surgem: João Ubaldo Ribeiro, autor-pessoa (e também autor-transcritor, como veremos a seguir), inventor do autor-criador, voz axiológica eleita para recortar e transpor o

plano da vida para o plano da arte por meio das palavras e das ações da narradora-protagonista, CLB, a qual toma para si o fio narrativo com vistas a revelar as suas memórias.

Com a finalidade de compreender a voz autoral, observaremos, inicialmente, uma “nota<sup>8</sup>” do autor-pessoa, João Ubaldo Ribeiro (1999), na qual ele informa, ao leitor, a origem do relato que vai se iniciar nas páginas seguintes. Por ela não ser uma figura pública, resolve entregar os registros para que ele lhe dê voz e faça com que a sua história seja propagada. Nessa “nota”, o autor-pessoa revela que apenas transcreveu o conteúdo das fitas. Ubaldo Ribeiro toma para si a característica mais extrema na busca pela documentação da literatura: ele declara não ser o autor da obra, e, sim, o seu mero transcritor. Dessa forma, tem-se o que Oscar Tacca (1983) chama de “autor-transcritor”<sup>9</sup>.

No caso do romance aqui discutido, a narradora-protagonista é a representante de João Ubaldo Ribeiro, autor-pessoa, por trás de quem ele se acoberta, sentindo-se protegido por esse mecanismo tão astuto, que é capaz de duplicar os véus entre o autor-pessoa, como personalidade autobiográfica, e CLB, a narradora-protagonista, relação esta mediada pelo crivo do autor-criador constitutivo do romance.

Conforme Rita Olivieri-Godet,

a adoção, pelo autor real, de uma estratégia de escrita que atribui a obra a um autor imaginário destaca imediatamente sua intenção de mostrar o caráter ficcional da obra literária. [...] Em *A casa dos budas ditosos*, essa metamorfose é dupla, pois ela se refere inicialmente ao autor real que se esconde sob a máscara do suposto autor e, em seguida, à mediatização deste último pelo *eu* de um herói-narrador (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 165-166, grifos da autora).

<sup>8</sup> A qual não é nomeada na obra como “nota”.

<sup>9</sup> O próprio João Ubaldo, autor-pessoa, deixou claro, em algumas entrevistas, que a sua opção em dar vida a uma narradora associa-se à vontade de criar uma máscara, o que dá um efeito de distanciamento com relação ao romance: “Eu faço uma porção de malandragem com o narrador. Ele interfere muito na narrativa, bota tanta anestesia que às vezes o leitor não sente. [...] Acho que se você escrever um livro chocante é mais fácil fazer isso na primeira pessoa do que na terceira” (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1999, p. 44). “De tanto escrever no feminino, um dia cheguei para minha mulher e disse: ‘estou cansada’” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2014, grifo do autor). “Tirante a óbvia exceção de *Sargento Getúlio*, pois ninguém pode pensar que eu sou o Sargento, algumas pessoas afirmam: ‘Você diz isso no livro, você pensa assim!’, quando quem diz é o personagem. [...] Tudo em meu livro sobre a luxúria foi atribuído a mim quando, na verdade, o personagem era inteiramente fictício. Fiz uma brincadeira no começo do romance, dizendo que uma senhora tinha deixado os originais aqui em casa, e muita gente acreditou. Até hoje encontro pessoas que acham que não fui eu que escrevi o livro (*risos*)” (CONTINENTE, 2002, p. 43, grifo do autor). “Mas como me deram um tema muito amplo, *A casa dos budas ditosos* apareceu e a personagem principal se impôs. É praticamente a única personagem, pois o livro é um monólogo, e ela tinha 78 anos quando comecei o livro, mas se recusava a ter 78, não adiantava, ela sempre voltava a ter 68. Aí eu disse, bom, 68, tudo bem. Mas ela continuou a ser chamada de ‘a velha’ aqui em casa, apesar de eu já ser quase da idade dela e não me considerar velho” (PEREIRA; CARDOSO, 2008, p. 5-7, grifo dos autores). Como pôde ser percebido, a “paternidade” do livro é pública, porém, na própria obra, o autor-pessoa prefere provocar a dúvida sobre a veracidade da autobiografia que registrará.

A “nota”, cuja função é a de prefácio, é assinada pelo escritor João Ubaldo Ribeiro (1999). Para manter o efeito ambíguo, o autor-pessoa se faz passar por transcritor de uma narração autobiográfica. O seu papel é o de explicar o motivo pelo qual o romance é membro da coleção “Plenos pecados”, elucidar como os documentos (recorte de jornal, manuscritos e gravações) chegaram até as suas mãos e explicitar ao leitor a origem das memórias que irá narrar nas próximas páginas:

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

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

Pela transcrição

João Ubaldo Ribeiro

Rio de Janeiro, maio de 1998 (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 10, grifos do autor).

Nas palavras de Oscar Tacca (1983), o romance de autor-transcritor pode ser considerado sob três aspectos diferentes, a saber:

1) como resultado de uma *progressiva eliminação do “autor”*, através de três etapas que se poderiam sintetizar do seguinte modo: a) o autor no prólogo; b) o romance sem prólogo; c) o autor na *Nota do editor*.

2) Como limite de uma *crescente busca de objetividade*, cujas etapas seriam: a) o autor intervém no relato com os seus juízos e opiniões; b) o autor desaparece do relato, limitando-se a narrar; c) o autor declara não o ser, e sim mero transcritor.

3) Por fim (ou como derivação), como a *hipertrofia*, ou melhor, como a *extrapolação dos antigos relatos “incrustados”* de três maneiras diferentes: a) é inserida uma história dentro de outra principal; b) a composição “incrustada” e a moldura são independentes (como em *As mil e uma noites*); c) a moldura fica reduzida ao mínimo no recurso artificial do “editor”, dos papéis encontrados e das peripécias da sua descoberta (TACCA, 1983, p. 54-55, grifos do autor).



Após a leitura da “nota”, conforme a classificação de autor-transcritor proposta acima, *A casa dos budas ditosos* (1999) enquadra-se na seguinte forma:

1) o autor-pessoa aparece somente na “nota” inicial: João Ubaldo Ribeiro não aparece na narrativa. Ao contrário, todo o fio condutor das memórias é apresentado por CLB, sem a intervenção de nenhuma outra personagem, pois o relato se dá em forma de monólogo;

2) o autor-pessoa nega, “na nota”, o seu papel como autor e se diz transcritor somente: conforme foi mostrado, João Ubaldo Ribeiro afirma que foi o responsável pela transcrição do conteúdo do material recebido já no início do romance;

3) a moldura do romance, característica do autor-transcritor, resume-se à nota e ao fato de que as memórias foram gravadas e transcritas: tudo isso é explicado por João Ubaldo Ribeiro (1999) a fim de aclarar a origem e a autoria do relato. No primeiro capítulo, a narradora-protagonista corrobora a ideia de que resolveu narrar as memórias de forma oral, gravadas em fitas.

Com o intuito de reforçar o caráter de documento da “nota” – e, com isso, “desliteraturizar” a literatura com vistas a criar um efeito de verossimilhança –, Ubaldo Ribeiro (1999) diz que, juntamente com as fitas, recebeu um recorte de uma notícia, cuja essência, em nossa sociedade, é a de realidade, uma vez que o jornal tem como compromisso trabalhar sempre com a verdade empírica.

Outrossim, para enfatizar a transcrição, o autor-pessoa coloca-se de forma distanciada já na “nota”, uma vez que, além de contar a origem do relato, faz um julgamento sobre CLB: “como o leitor haverá de constatar, após o exame deste depoimento espantoso” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 10). Somado a isso, o autor-pessoa afirma que, na carta recebida, CLB pediu que fosse revelada ao leitor a origem do relato “porque é irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 10). No trecho, a confusão de vozes se faz clara.

Ademais, o autor-pessoa avalia a “qualidade linguística” da narradora quando afirma que manteve, de propósito, os inúmeros “erros de português” com a finalidade de ser o mais fiel possível ao relato original. Cita, ainda, os nomes das pessoas responsáveis por ajudá-lo na organização e na transcrição do relato. Nessa conjuntura, percebe-se a preocupação do autor-pessoa em ficar “do lado de fora” do romance por meio de uma demarcação de território entre o real e o ficcional.

### 2.2.3.6 Comentários sobre as notas

O escopo de análise aqui proposto limita-se às notas apresentadas ao leitor nas obras citadas. Por isso, não foi feita nenhuma menção ao conteúdo dos romances. O intuito é mostrar os pontos de convergência e de divergência entre as notas para que se possa delinear a figura do autor-transcritor nas obras selecionadas como *corpus*.

De maneira geral, há um alinhamento entre as posições do redator (LACLOS, 1980) e do autor-pessoa na “nota” introdutória (UBALDO RIBEIRO, 1999). Esta constatação não foi confirmada nas análises das demais notas: o ponto de vista do editor de Laclos (1980) não condiz completamente com o que foi afirmado nos textos da orelha e da contracapa de *A casa dos budas ditosos* (1999) (por um possível editor).

Começamos pelos discursos convergentes. Tanto o redator (LACLOS, 1980) quanto Ubaldo Ribeiro (1999) asseguram a sua posição de organizador das cartas, no primeiro caso, e de transcritor das memórias, no segundo. Eles são enfáticos com referência à não autoria das obras citadas. Coube a eles somente o papel de coordenar e divulgar os dois romances. Logo, ambos se colocam de forma distanciada já no início de cada uma das obras, uma vez que, além de contar a origem dos materiais, eles fazem julgamentos sobre as personagens: em Laclos (1980), no intento de alertar o leitor sobre os perigos da corrupção, o redator determina que há pessoas más no mundo, as quais vão articular maneiras para corromper a honestidade das boas pessoas. Ubaldo Ribeiro (1999), ao se surpreender com o teor das memórias, principalmente devido ao fato delas terem sido registradas por uma mulher idosa, qualifica a personagem e as suas memórias como “espantosas”. Certamente, o tom de admiração do transcritor ocorre devido à liberdade discursiva e temática mostrada pela protagonista em suas recordações gravadas em fitas. Aparentemente, este fato leva Ubaldo Ribeiro (1999) a publicar o relato para que o leitor possa conhecer “uma mulher fora do padrão”. De fato, categorizar a narrativa como “espantosa” a partir das características da narradora e do conteúdo de suas memórias é também um chamariz para o romance, o qual, além de incrível, é também dedicado à luxúria, outro fator que colabora para o aumento da curiosidade do leitor.

Nos dois textos, há uma pessoa (ou um grupo de pessoas) interessada na publicação da obra com vistas a revelar os segredos de uma parcela social representada pelas personagens que produzem e atuam nas narrativas.

Assim como no romance ubaldiano, no prefácio do redator de Laclos (1980) há uma nota de rodapé que diz que houve a supressão ou a mudança dos nomes das pessoas envolvidas nas cartas a fim de preservar as suas identidades reais.

Nas duas notas, há também a indicação de “inúmeros erros” linguísticos nos textos recebidos, os quais não foram reparados. Nos dois casos, o autor-transcritor utiliza o espaço da “nota” introdutória ou do prefácio para aclarar esses fatos aos leitores e, com isso, eximir-se da culpa por ter preparado uma obra repleta de “erros” e de inadequações linguísticas e estilísticas.

Passemos para os textos que demonstram divergências. A primeira evidência de discrepância entre a advertência do editor, de Laclos (1980), e as notas da contracapa e da orelha, de Ubaldo Ribeiro (1999), está na afirmação sobre a inautenticidade das cartas, no primeiro caso, e a dúvida instalada nos dois outros textos sobre a autoria do relato. Em Laclos (1980), o editor é categórico quando diz que as cartas não são mais do que um romance. O mesmo não acontece em Ubaldo Ribeiro (1999): os autores dos dois textos não sustentam o argumento de que o relato não é verídico – como dito na “nota” introdutória –, contudo, não afirmam que é verdadeiro. As suas notas reforçam a dúvida suscitada por Ubaldo Ribeiro (1999): ora reproduzem a história de que o material foi enviado para o autor-pessoa, ora duvidam (e levam o leitor a duvidar) da existência de CLB.

Na advertência do editor de Laclos (1980), há uma grande preocupação em precaver o leitor, tanto sobre o conteúdo que será abordado – e uma nítida valoração desse conteúdo – quanto sobre o seu papel de transcritor, editor, organizador, etc., porém, nunca o lugar de autor. A advertência tem um tom de julgamento das personagens bastante evidente: elas são qualificadas como de caráter duvidoso, por isso, são consideradas irreais. Apesar de as notas de *A casa dos budas ditosos* (1999) declararem que CLB teve uma vida espantosa, chocante e incomum, em nenhum momento há alusão a uma sociedade idealizada, na qual não existam pessoas boas ou más.

Em Ubaldo Ribeiro (1999), nas notas da orelha e da contracapa, existe um titubeio por parte dos seus autores com referência à avaliação pessoal da conduta da personagem central: há momentos em que eles julgam CLB de forma positiva por meio da inserção de uma axiologia que enaltece a personagem; por outro lado, há passagens em que é feita uma desvalorização da protagonista devido aos assuntos por ela narrados. Em *A casa dos budas ditosos* (1999), portanto, não há uma voz veemente que afirme que CLB é uma pessoa ruim

ou de moral questionável. A base para tais presunções é o paradigma ético imposto socialmente, o que independe da época, uma vez que séculos separam as duas obras.

No prefácio do redator, o autor diz que foi contratado por pessoas interessadas na publicação da obra. Logo, houve um encontro com tais pessoas para que o serviço fosse combinado e os manuscritos, entregues. Esse fato corrobora a verossimilhança da nota e reforça o caráter documental das cartas. Na “nota” de Ubaldo Ribeiro, não há informações sobre CLB, aliás, as iniciais de seu nome são apresentadas juntamente com a dúvida sobre a sua veracidade, pois, como ela mesma diz, os nomes das pessoas foram trocados. As únicas fontes são a carta – gênero considerado verdadeiro porque trata de assuntos pessoais e é assinado – e o recorte da notícia – o qual também solidifica a autenticidade da “nota” porque o jornal trabalha com a verdade empírica. Portanto, não existe a vontade de identificação das pessoas “reais” envolvidas na criação das obras que compõem o *corpus*.

Em *As ligações perigosas* (1980), há inúmeras notas de rodapé assinadas ora pelo editor (N. do E.), ora pelo autor (N. do A.). São encontradas também algumas notas do tradutor (N. do T.). Em *A casa dos budas ditosos* (1999), as notas limitam-se a essas que foram aqui apresentadas: não há nenhuma nota dentro do romance.

Em *Laclos* (1980), as duas notas são discordantes: uma nega a outra com referência à veracidade das cartas, cerne da obra. Dentre os conteúdos mostrados nas notas citadas em *A casa dos budas ditosos* (1999), não há nenhuma desavença. O efeito de sentido produzido por elas é convergente: os três textos contribuem para a discussão sobre a voz autoral do romance.

O caráter documental sobrepujado em todas as notas é responsável pelo processo de “desliteraturizar” a literatura com vistas a criar um efeito de verossimilhança e de objetividade. Como foi constatado por meio das leituras, em todos os textos houve a preocupação de ancorar as narrativas na realidade empírica, seja por meio de cartas pessoais – socialmente reconhecidas como reais –, seja por meio de um relato autobiográfico. No caso de Ubaldo Ribeiro (1999), essa perspectiva ficou ainda mais cristalina porque, conforme ele salienta na “nota”, juntamente com os originais, veio um recorte de jornal que versava sobre a sua contratação, pela editora, para escrever um dos volumes da série já citada. Ademais, citar a coleção “Plenos pecados” e a editora Objetiva ajuda a atracar as notas na realidade empírica.

A respeito da autoria, nota-se uma preocupação em mostrar que o autor-pessoa pode assumir uma identidade literária ou não, ao mesmo tempo em que cartas e uma autobiografia podem ser fictícias ou não. Não há necessidade de um absoluto esclarecimento de tais questões porque são elas, exatamente, que dão maestria à produção literária dos autores dos romances

aqui discutidos. Ademais, a exotopia permitiu que o autor-criador pudesse criar personagens à altura de seres humanos, inconclusivas, errantes e de caráter questionável. O uso da palavra bivocal, oriunda do encontro de duas consciências pelo menos, também é parte essencial na dialogia que permeia a relação entre o autor e o herói.

Após todos os estudos feitos, é evidente que o autor-pessoa se esconde sob a máscara dos autores das cartas, em Laclos (1980), e da narradora-protagonista, em Ubaldo Ribeiro (1999), por conveniência, fato este que aproxima as duas obras pelo conceito de grande tempo: em *A casa dos budas ditosos* (1999), há a recriação de um estilo já existente, o da literatura libertina, uma vez que o uso de notas fictícias é uma característica muito conhecida desse tipo de ficção. Portanto, além das temáticas retratadas quanto aos valores sociais, um véu estilístico foi repetido no romance baiano. Mesmo com um significativo hiato temporal, as obras se aproximam na perpetuação de temas, estilos, estruturas narrativas, etc. pela sua potencialidade artística atemporal.

Além disso, há o fator do pudor, o qual deriva das temáticas tratadas nas obras: armadilhas e vinganças sociais e eróticas, em Laclos (1980), e memórias sexuais de uma mulher, contadas em um linguajar obsceno e chulo<sup>10</sup>, em Ubaldo Ribeiro (1999). Certamente, abordar tais assuntos levou os autores empíricos a refletirem sobre a censura – advinda tipicamente de sociedades patriarcais, conforme a qual as mulheres, de forma geral, têm o exercício da sua sexualidade cerceado e oprimido. Em Ubaldo Ribeiro (1999), isso se faz de forma categórica devido ao fato de que as idosas, por terem perdido a capacidade de reprodução, deixam de ser reconhecidas como mulheres, passando a ter somente os papéis de cuidadoras do lar, de avós ou de quaisquer outras atividades pertencentes ao ambiente doméstico.

Passaremos agora para o capítulo sobre o discurso pornográfico e seus desdobramentos históricos, bem como à análise das relações dialógicas entre o romance *corpus* desta pesquisa, *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999) e outros dois romances, *As ligações perigosas*, de Laclos (1980 [1782]), já citado, e *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade (1988 [1795]), pertencentes ao cânone libertino francês.

---

<sup>10</sup> “*Chulo*, por definição, é grosseiro, baixo, rude; ou ainda, o que é usado pela ralé. Ora, *ralé* é a camada mais baixa da sociedade, o refúgio social. Logo, pode parecer que a ralé, por ser ralé, crie termos e expressões já no nascedouro torpes, obscenas ou desagradáveis. [...] Em sua origem mais remota, *chulo* deriva do árabe *chul* (rapaz), através do espanhol *chulo*. [...] No português do Brasil, a contribuição chula, por essa via, adveio inicialmente do índio e do africano, e posteriormente dos grupos resultantes das desigualdades do regime escravocrata e patriarcal com que se escreveu, e de certo modo ainda se escreve, a história social deste país” (ARARIPE, 1999, p. 21-22, grifos do autor).

### 3. DA LIBERTINAGEM À CONTEMPORANEIDADE: O ECOAR DO DISCURSO PORNOGRÁFICO DE LACLOS E SADE EM UBALDO RIBEIRO

*Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.  
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas  
 Buscando Aquele Outro decantado  
 Surdo à minha humana ladradura.  
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.  
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo  
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás  
 Depois das lidas. Sonhei penhascos  
 Quando havia o jardim aqui ao lado.  
 Pensei subidas onde não havia rastros.  
 Extasiada, fodo contigo  
 Ao invés de ganir diante do Nada.*

Hilda Hilst (2004, p. 17)

Nesta seção da tese, trataremos do cânone literário dito pornográfico e das balizas que legitimam a escrita erótica historicamente. Para isso, faremos um estudo acerca dos conceitos de pornografia e de erotismo com os seus respectivos desdobramentos na escrita pornográfica. Tais reflexões fazem-se imprescindíveis para que o leitor compreenda algumas acepções básicas acerca desses assuntos, os quais são tão caros à constituição da análise do *corpus*.

À luz dos estudos bakhtinianos, todo romance é um objeto estético cuja essência é a dialogicidade. Com base nisto, apresentaremos os fios dialógicos que abraçam três obras: *As ligações perigosas*, de Laclos (1980 [1782]), *A filosofia na alcova*, do Marquês de Sade (1988 [1795]), e *A casa dos budas ditosos*, de Ubaldo Ribeiro (1999), foco desta pesquisa. As duas primeiras pertencem ao cânone libertino francês e a última, eco das duas anteriores, como será demonstrado na sequência, está situada na literatura brasileira do século XX.

### 3.1 O dispositivo pornográfico<sup>11</sup>

A pornografia, em seu início, possuía um caráter crítico frente à sociedade. Muitos escritores usavam-na para atacar a religião e o clero, a corte e a monarquia, os regimes políticos e econômicos, enfim, a hipocrisia de uma sociedade que se estruturava em valores e princípios distantes daquilo que se vivia cotidianamente. Devido à marginalidade que condenava esse tipo de literatura, ela é posta na parte mais inferior de todas as hierarquias de textos, por isso, possui uma base discursiva peculiar, cujas características devem ser compreendidas.

Inicialmente, faz-se necessário discutir os conceitos de erotismo e de pornografia. A grande maioria dos autores estudiosos do assunto não difere as duas questões porque entende que são “duas faces de uma mesma moeda”, por isso, são dependentes entre si. Não há uma obra puramente erótica, assim como não há uma obra puramente pornográfica. O que temos são seqüências pornográficas difundidas na literatura. Segundo esses autores:

com razão, não há diferença [entre erotismo e pornografia]. A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnavais: o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

toda cultura produz uma forma de pornografia? Toda cultura produz alguma forma de arte e literatura sexualmente explícita, mas nem todas distinguem o erótico do pornográfico, e a pornografia não é definida da mesma forma em todos os casos (FINDLEN, 1999, p. 54).

o que é pornografia? Ou melhor: quando falamos de pornografia, estamos entendendo o quê? Porque existe um senso comum que separa pornografia de erotismo, que eu acho uma imensa bobagem. “Pornografia é em cima do genital; erotismo é uma coisa velada, romântica...”, isso eu acho uma tonteira [sic], é um critério moral. Se a gente tira esse critério, só nos resta dizer que os dois são sinônimos (MORAES, 2013a, grifo da autora).

Distante de amarras de categoria e caracterizações casuais do erotismo e da pornografia, a literatura, em decorrência do caráter artístico, preserva a sua autoridade e utiliza as duas frentes para satisfazer os estratagemas narrativos, fazendo alusão ao erotismo e à pornografia num mesmo texto, por exemplo. Dessa forma, comprova-se que, para a arte

---

<sup>11</sup> “A literatura pornográfica é geralmente considerada como um ‘gênero’ da literatura ou da paraliteratura. Se com ‘gênero’ designamos qualquer agrupamento de textos fundado em determinado critério, a literatura pornográfica efetivamente se constitui um gênero. Mas atualmente, seja em teoria literária ou em análise do discurso, a tendência maior é fazer um uso mais restritivo da noção de gênero. Nessa perspectiva, a literatura pornográfica deve ser considerada mais como um *tipo de discurso* (assim como o discurso político, o discurso religioso, o discurso administrativo, etc.) que recobre, em determinada época e para uma sociedade dada, diversos gêneros” (MAINGUENEAU, 2010, p. 18, grifos do autor).

literária, não é preciso explorar exclusivamente um ou outro tema. Com base no conceito que configura a liberdade essencial do processo de produção criativa, o texto literário mistura, desconsidera fronteiras e enfrenta limites com relação à escrita do corpo. Assim, não existe barreira entre os dois vocábulos, por isso, são usados indistintamente.

Em *O que é pornografia* (1986), Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz iniciam as suas discussões acerca da pornografia afirmando que o seu conceito reside na relatividade: é sabido que o efeito considerado pornográfico por uns não ocorre com outras pessoas, pois diferenças históricas, étnicas ou culturais, subjetivas e individuais pesam nesta avaliação. Para que se tenha um norte nesse contexto, as autoras encaram a pornografia como um ponto de vista flexível, tão instável que oferece inúmeros vieses.

Na obra *Poesia erótica em tradução* (1990), José Paulo Paes afirma que o erótico e o pornográfico, caso sejam conceituados separadamente, possuem, em comum, o caráter de proibição, o qual sempre esteve ao lado de seu oposto, a transgressão. Esta tem como finalidade lembrar o interdito e reforçá-lo, uma vez que, para que se possa transgredir, é necessário que se reconheça o impedimento. Tal jogo dialético entre o discernimento da interdição e a busca pela sua transgressão marca a dinâmica do prazer erótico, cujos caminhos, ancorados e relativizados pela cultura, podem ser variados, abarcando desde insinuações brandas e seminudez até o jorro da linguagem suja e obscena.

Nas palavras de Rubén Solís Krause (2007, p. 176), na obra *Erotismo – a cultura libertina*, é atribuída a Oscar Wilde uma definição irônica a respeito das diferenças entre o erotismo e a pornografia: “tudo de que gosto é erótico e tudo o de que os outros gostam é pornográfico”. Dessa maneira, se o indivíduo gostar do filme *Garganta profunda*, por exemplo, ele se torna erótico, de lado oposto, se o outro gostar de *O último tango em Paris*, este certamente será considerado pornográfico pelo primeiro. Conforme Gérard Lenne (1978, apud KRAUSE, 2007, p. 176), no seu livro *Le sexe à l'écran (O sexo no écran)*, a diferença não reside na natureza exclusivamente mercenária da pornografia como atesta o senso comum: “a realização de um filme é dispendiosa, qualquer entrada numa sala de cinema é paga, quer se trate de um erotismo requintado, quer de pornografia repulsiva”. Portanto, o mais sensato é derrubar as fronteiras artificiais entre os conceitos, empregando os termos: “pornotismo” ou “erografia”. Rubén Solís Krause (2007, p. 176) conclui: “o que se pensa é erótico, o que se faz é pornográfico, ou seja, o erotismo é a pornografia instalada na mente”.

Já Gabriel Medeiros (2019), em *A diferença entre pornografia e erotismo*, diz que a pornografia é um fenômeno do exagero de luz, ou da “luz absoluta”, porque ela se define pelo



excesso de visão, de iluminação e de exposição das reentrâncias do corpo. Por isso, faz-se no “pôr em cena” do obsceno, ou daquilo que está fora de cena. Assim, é a expressão máxima da pulsão visual, o que acentua a representação “denotativa” da cena em oposição ao que é metafísico ou abstrato por não permitir ambiguidades em seus signos. Já o fenômeno erótico, continua o autor, torna-se frágil diante da pornografia porque depende de um jogo de sombras, entre claro e escuro, o que se dá na construção de uma “conotação” da visão, por meio de gradações do oculto ao revelado e da criação de expectativas, dando beira para à imprevisibilidade. Ainda assim, não há uma divisão exata entre os conceitos, pois ambos são utilizados, geralmente, de forma amalgamada.

Em 2020, em entrevista para o jornal *Cândido* (GODOY, 2020), Eliane Robert Moraes diz que a distinção entre erotismo e pornografia é um impasse no entendimento da sexualidade na arte: “Para o senso comum, o pornográfico é o que ‘mostra tudo’, enquanto o erótico é o ‘velado’”. Entretanto, continua a estudiosa, essa diferenciação é baseada em questões de moralidade: “A rigor, livros como os do Marquês de Sade, Georges Bataille, Glauco Mattoso ou Reinaldo Moraes são muito mais obscenos do que a pornografia comercial de uma *Bruna Surfistinha* ou de uma E. L. James [autora do *best-seller Cinquenta tons de cinza*]”. Desse modo, a diferença, se ela existe, não está na obscenidade dada em um ou em outro nível, mas, sim na composição formal da obra: “O valor de um texto nunca se mede por sua moralidade, mas por sua qualidade estética”.

Sobre o vocábulo “pornografia”, Maingueneau conceitua:

se nos concentrarmos no fato de que o termo “pornografia” contém o elemento *grafia*, a expressão “literatura pornográfica”, longe de ser contraditória, pode parecer redundante. A *porno-grafia* é, de maneira constitutiva, *littera*, inscrição. Não se trata de alguma pulsão, aquém de toda linguagem, mas de um conjunto diversificado de práticas semióticas restritas, inscritas na história, com uma finalidade social, distribuídas em tipos e em gêneros associados a determinados suportes e a determinados modos de circulação (MAINGUENEAU, 2010, p. 10, grifos do autor).

No século XIX, quando o termo foi criado, relacionava-se a “pornografia” à escrita sobre prostitutas, uma vez que “*pornê*, em grego antigo, designa prostituta”. Com o passar dos anos, a referência à prostituição sumiu, o que provocou uma mudança no entendimento do termo, o qual passou a abranger qualquer representação obscena (MAINGUENEAU, 2010, p. 12, grifo do autor).

Em *O que é pornografia*, Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1986) afirmam que a palavra “pornografia” provém do grego *pornographos*, que significa literalmente “escritos sobre prostitutas”. Em seu sentido original, a palavra refere-se à descrição da vida, dos

costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes. Talvez por isso tenha chegado a significar, como definem os dicionários atuais, a expressão ou a sugestão de temas obscenos na arte.

Lúcia Castello Branco (1984), em *O que é erotismo*, esclarece que o vocábulo provém da junção de  *pornos* (prostituta) +  *grafo* (escrever), e designa “a escrita da prostituição” ou a escrita acerca do “comércio do amor sexual”. Essa ideia de comércio é encontrada já na palavra  *pornos*, derivada do verbo  *pernemi*, que significa vender, o que relaciona a pornografia ao lucro. Dessa forma, a etimologia da palavra  *pornografia* salienta o seu caráter comercial e consumista, que se transformou em finalidade primordial de qualquer material pornográfico após a industrialização. Por isso, pouco a pouco, segundo Sarane Alexandrian (1993), em *A história da literatura erótica*, a pornografia passou a ser classificada como aquilo que retratava relações sexuais consumadas sem laços afetivos, comparáveis às de uma prostituta com seu freguês.

Almeida, em seu *Dicionário erótico da língua portuguesa*, define:

Pornografia – s. 1. Palavrão. 2. Pintura ou desenho em postura erótica. 3. Devassidão. 4. Linguagem mímica, atentatória ao pudor. “Além do de válvula, a pornografia colegial assumia aspectos fabulares, apologais, educativos”.  
 Pornográfico – adj. Relativo a pornografia.  
 Pornógrafo – adj. Aquele que faz pornografia, que descreve ou pinta coisas obscenas (ALMEIDA, 1980, p. 201, grifo do autor).

Para Maria Filomena Gregori (2005, p. 81), pornografia é um conjunto de expressões escritas ou visuais, cujo objetivo é representar, de forma realista, o comportamento sexual “com a intenção deliberada de violar tabus morais e sociais”. Na Europa, entre 1500 e 1800, era um veículo que utilizava o sexo para subverter e criticar as autoridades políticas e religiosas. Historicamente, esse conceito de pornografia como maneira de transgredir as convenções morais está presente em obras de autores como Pietro Aretino<sup>12</sup> desde o século XVI e abarca o significado moderno desse tipo de representação. Sobre isso, Eliane Robert Moraes (2014) diz que o potencial subversivo das obras eróticas está nitidamente relacionado à sua capacidade de colocar em xeque os códigos do cânone literário vigente, desestabilizando e desordenando os discursos a partir dos quais as culturas se estabelecem. O alvoroço

---

<sup>12</sup> “Nascido em Arezzo poucos meses antes da descoberta da América, foi o arauto de uma nova era de apologia da luxúria e da desenfreamento carnal. [...] Em 1535, escreveu *I sonnetti lussuriosi* (*Sonetos luxuriosos*), pressupostamente para acompanhar os desenhos eróticos de Giulio Romano, embora haja quem negue a hipótese, mas a obra pela qual passou à posteridade foi *I ragionamenti* (1534-1536), cujo título significa *Raciocínios*, embora, geralmente, se traduza por *Diálogos amenos*” (KRAUSE, 2007, p. 44).

acontece quando a obscenidade sai da marginalidade e se associa a expressões literárias consideradas “superiores”.

Dominique Maingueneau, em *O discurso pornográfico* (2010, p. 32), assim como os demais pesquisadores, não difere os conceitos. Faz apenas algumas ressalvas relevantes para o entendimento do estatuto discursivo da pornografia, objetivo do seu estudo. Para ele, “o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade”, isto é, a sexualidade, quando representada de forma erótica, é tolerada pela coletividade, pois se torna uma espécie de solução para uma liberação controlada das pulsões sexuais, as quais são violentamente oprimidas e proibidas de sua livre expressão pelos vínculos estabelecidos em sociedade. De forma oposta, a pornografia não mascara as suas tendências sexuais agressivas, nela, não há mediação para o exercício da sexualidade autônoma e independente de interdições coletivas. Daí deriva a ideia de que o erotismo é “elevado” e a pornografia é “vulgar”. Para que não haja esse tipo de valoração injusta, é preciso compreender cada uma das vertentes em sua concepção e não em contraste: “em toda sociedade, vemos que coexistem práticas de tipo pornográfico e de tipo erótico e devemos evitar medir umas pela medida das outras”.

O mesmo estudioso (MAINGUENEAU, 2010) traça o estatuto da escrita pornográfica a partir do cânone libertino. O autor reúne todas as características típicas desse tipo de escrita por meio da observação da repetição delas em um vasto *corpus* de análise. Ao lado das marcas da escrita libertina, está o ideário do movimento: por meio de uma escrita carregada de deboche e ironia, as obras atacam o Estado, a religião e qualquer concepção de teísmo e a moral francesa dos séculos XVII e XVIII, a partir do questionamento dos costumes. Utilizaremos essas balizas para tentar nos aproximar do conceito de escrita pornográfica.

Em síntese, no texto literário – nosso objeto de estudo –, enquanto as passagens eróticas alimentam-se de véus linguísticos materializados na linguagem metafórica e nas mediações discursivas, a pornografia joga com a eficiência máxima da linguagem: enquadramento das partes corporais essenciais ao sexo (geralmente, por baixo), montagem das cenas, aceleração progressiva do ritmo e “transparência” da representação. É uma escrita que se dá como desvestida – uma fotografia –, sem artificialidades, pois se propõe a permitir ver tudo, como se fosse buscada a “verdadeira” morada da sexualidade, de forma concreta e visível.

Sobre a forma de montagem desse tipo de escrita, Maingueneau (2010, p. 86) diz que o núcleo central materializa-se na “cena”, que é o local onde os corpos são postos desnudos

para que seja manifestada a vontade de satisfação do desejo de todos os presentes: “essas personagens estruturados por uma sexualidade fálica, que desnudam e manipulam os corpos, são instituídas por uma enunciação pornográfica que pretende desnudar a linguagem, arrancar-lhe seus adornos inúteis”. Existe um jogo de organização entre o mundo empírico e o efeito enunciativo que se quer atingir, “entre o que é dito e a maneira de dizê-lo” (MAINGUENEAU, 2010, p. 86).

Segundo o autor, a pornografia é tida como algo que remete o homem ao que ele tem de mais primitivo e instintivo. Como prova disso, tem-se a utilização do vocábulo “pornográfico” com a finalidade de qualificar tudo aquilo a que ele esteja relacionado, daí a constatação de que a literatura pornográfica está destinada à proibição. Como agente causador dessa segregação, está o código moral da época em questão: todos os governos definem o que é ou não aceitável, no caso da pornografia, o que é ou não interdito no campo da sexualidade, o que também vai gerar os meios de realização da censura de obras consideradas pornográficas no decorrer da história (MAINGUENEAU, 2010).

De forma enfática, a literatura pornográfica tem como marca evidente a sua inserção violentamente problemática no meio social. Como prova, temos o cânone literário universal, o qual homenageia os autores e as obras conforme os limites estabelecidos no processo de valorização entre o que é ou não tido como pornográfico: “enquanto os discursos paratópicos têm ‘direito de cidadania’, a produção pornográfica não é reconhecida pela sociedade”, por isso, nenhuma cidade nunca construirá monumentos para celebrar esses autores (MAINGUENEAU, 2010, p. 23, grifo do autor).

Sobre essa interdição, Eliane Robert Moraes diz:

Na qualidade de produção literária inferior, a pornografia é normalmente aceita ou, pelo menos, tolerada. Seu poder de transgressão é, nesse sentido, quase nulo. Na verdade, o texto erótico só consegue realmente escandalizar quando deixa de obedecer às leis do gênero menor, perturbando a zona de tolerância que cada cultura reserva às fabulações sobre o sexo. O escândalo de Sade não foi o de escrever obras obscenas, o que aliás era corrente na literatura libertina setecentista, mas sim o de deslocar o pensamento iluminista para a alcova lúbrica, aproximando a filosofia do erotismo (MORAES, 2014, p. 267).

Em vista das palavras da autora, a literatura erótica é uma produção tolerada e clandestina e acontece debaixo dos olhos inquisidores da coletividade: o seu julgamento separa o que é visto como digno na civilização de pleno direito e, do outro lado, as práticas que se situam fora disso. Devido a esse caráter de interdito, o discurso pornográfico é chamado de *atópico*, pois é um discurso que não tem onde existir, conseqüentemente,

esgueira-se pelas lacunas do espaço social. Outros exemplos de atopia são: “palavrões, canções lascivas, ritos de bruxaria, missas negras, etc.”, os quais são práticas constantemente silenciadas, “reservadas a espaços de sociabilidade muito restritos ou a momentos muito particulares (como os carnavais de outrora)” (MAINGUENEAU, 2010, p. 23-24, grifo do autor).

Maingueneau (2010) classifica a pornografia em: canônica, tolerada e interdita. A primeira mostra o sexo conforme os dogmas da coletividade, sem “anormalidades”: a pornografia canônica está destinada a ser dominante. A segunda retrata práticas sexuais lícitas – do ponto de vista legal –, apesar de que, majoritariamente, o ato sexual será realizado fora das interdições sociais, ele pode acontecer em grupos, com animais, autoridades religiosas, de forma agressiva, entre pessoas das mais diversas orientações sexuais, gêneros, etc. Já o terceiro tipo abarca as práticas ilícitas, aquelas que transgridem não somente as normas sociais, como também as leis: “práticas que não são realizadas ‘entre adultos consentidores’”, circula à socapa, no interior de redes mais ou menos fechadas” (MAINGUENEAU, 2010, p. 41-42, grifos do autor). Por necessidades comerciais – reunir o público e administrar a censura – e por restrições ideológicas, tal divisão precisa ser mantida.

O mesmo autor, como exemplo, utiliza a obra de Marquês de Sade. Para o pesquisador, a escrita sadiana não é necessariamente pornográfica – porque tem fundo político e filosófico –, porém, as cenas eróticas são incontáveis. Esse autor libertino é reconhecido pela violência impressa em suas obras: a pornografia canônica não lhe serve devido ao fato de que ele questiona a norma vigente, essencialmente com referência às interdições sociais feitas ao exercício da sexualidade. Em decorrência disso, a sua escrita se abriga na pornografia tolerada e interdita, uma vez que, ao discordar da harmonia natural que é dada entre “desejo sexual e sociabilidade, ele deve redefinir a Natureza como violência” (MAINGUENEAU, 2010, p. 49).

Sobre isso, o mesmo pesquisador afirma que é preciso distinguir as vertentes da escrita pornográfica: *sequências* pornográficas e *obras* pornográficas. A partir dessa classificação, por um lado, há as obras que possuem puramente a intenção pornográfica, que são aquelas em que, se retirarmos as cenas eróticas, não há narrativa, e, por outro lado, estão as obras que possuem cenas pornográficas, cujo intuito não é essencialmente pornográfico, nelas, há trechos variáveis que descrevem as cenas sexuais em meio a outros conteúdos, tais como a filosofia, o ateísmo, a crítica social, etc., assim, possuem uma predisposição a despertar o consumo típico da pornografia – a busca pela excitação física. Para esclarecer, a sequência

pornográfica só acontece com a exposição das posições e dos atos sexuais com o orgasmo compartilhado decorrente – todos os participantes devem atingir o clímax –, o que servirá como validador da eficácia do dispositivo pornográfico. Se houver predominância de passagens afetuosas, todo o sistema pornográfico se desfaz porque os afetos mostrados nessa escrita precisam ser singularmente funcionais, limitados pelas atividades sexuais.

Além disso, basicamente, para o autor, o dispositivo pornográfico se dá em dois pilares: transparência referencial (explicitação do corpo; superexposição do ato sexual) e afetos eufóricos de um sujeito focalizador. Acerca da transparência referencial, a escrita pornográfica tem como objetivo principal causar a excitação física<sup>13</sup> no leitor como uma forma de libertação das amarras sociais, por isso, tende a ser direta, explícita e obscena. Destina-se a mostrar tudo – o que não se faz em público, sexo; o que não se faz geralmente, orgia<sup>14</sup>; o que ninguém deveria fazer, estupro e violência física.

Sobre o sujeito focalizador, nos séculos XVII e XVIII, de forma geral, optava-se pela narrativa em forma de relato, com foco em primeira pessoa – narrador focalizador –, na qual o narrador e também personagem da história narra as suas aventuras sexuais a um terceiro; ou pela estrutura em forma de diálogo face a face – típico da escrita do Marquês de Sade –, tais escolhas dão verossimilhança e efeito de verdade ao romance (MAINGUENEAU, 2010). Nessa atividade, cria-se intimidade entre o narrador e o leitor, o que constitui a fala ficcional como individualizada e personalizada, logo, é possível que haja a estreiteza necessária entre ambos para que as cenas sexuais sejam narradas sem pudores. Sobre isso, conforme Jean-Marie Goulemot (2000, p. 154), no período citado, há uma quantidade abundante de romances escritos em primeira pessoa: “*História de dom Bougre, Anandria ou confissões da senhorita*

---

<sup>13</sup> “A sua intenção notória de estimular sexualmente os leitores é na verdade uma espécie de proselitismo. A pornografia que é autêntica literatura visa ‘excitar’ da mesma forma que os livros que revelam uma forma extrema de experiência religiosa têm como propósito ‘converter’. [...] Somente uma noção empobrecida e mecanicista de sexo poderia levar alguém a pensar que ser sexualmente estimulado por um livro é uma questão simples. [...] As sensações físicas involuntariamente produzidas em alguém que leia a obra carregam consigo algo que se refere ao conjunto das experiências que o leitor tem de sua humanidade – e de seus limites como personalidade e como corpo. A singularidade da intenção pornográfica é, na realidade, espúria. Mas a agressividade da intenção não o é. [...] A pornografia é um dos ramos da literatura – ao lado da ficção científica – voltados para a desorientação e o deslocamento psíquico” (SONTAG, 1987, p. 52, grifos da autora).

<sup>14</sup> “A celebração de orgias, com as suas notas características – embriaguez, desregramento sexual, excessos de todo o gênero e ocasional travestismo, corresponde sempre a um ‘apelo ao caos’, produzido por um cansaço da vontade à submissão ordinária face ao normativo. Por isso, a orgia é o equivalente cosmogônico do Caos ou da plenitude final, e também do instante eterno, da não duração. As festas saturnais romanas, de origem pré-histórica, o Carnaval, são expressões da necessidade orgiástica. Durante essas festas exasperadas, tende-se para a ‘confusão das formas através da inversão da ordem social, da coincidência de contrários, do desencadeamento das paixões, inclusive no seu aspecto destruidor. Todos estes meios são menos para obter prazer do que para facilitar a dissolução do mundo, a ruptura temporal – que durante esse período se supõe definitiva – do princípio de realidade e a restauração correlativa do *illud tempus* primogênito” (CIRLOT, 1999, p. 279, grifos do autor).

*Safo, Anti-Justine, Teresa filósofa*<sup>15</sup>, *A bela alemã, O canapé cor de fogo, Felícia ou minhas extravagâncias, Margot a remedeira*”, etc. Como marca do estilo libertino, na narração em primeira pessoa, há um interesse em juntar uma forma a uma intenção temática previamente estabelecidas.

Quando dizemos que a pornografia quer mostrar “tudo”, esse “tudo” é, na verdade, aquilo que não pode ser mostrado, ou melhor, é aquilo que a coletividade quer que escondamos, por exemplo, um terceiro sujeito ser inserido entre as “sagradas” quatro paredes do quarto do casal – o leitor, na posição de *voyeur* –, o que é uma transgressão grave à norma do contrato matrimonial. No contexto, esse “terceiro”, de início, é somente o leitor, pois ele não existe “em carne e osso” na cena. A partir da quebra dessa primeira interdição, tudo – exatamente tudo – pode ocorrer na escrita pornográfica. Como resultado, o leitor é posicionado na condição de *voyeur*, uma vez que a linguagem pornográfica se recusa a colocar véus entre o sujeito e o espetáculo sexual: “o espectador solitário é um *voyeur* que se encontra em proximidade imediata com os *performers* sem ser visto por eles” (MAINGUENEAU, 2010, p. 20, grifos do autor). Nas palavras de Mariana Teixeira Marques (2015), em *Fanny e Margot, libertinas*, o efeito de *voyeurismo* é potencializado no caso de narradoras femininas, o que se deve às interdições morais impostas às mulheres a respeito da sexualidade, fato este que não ocorre com os homens. A proibição de determinados assuntos às mulheres torna os diálogos feitos por elas mais picantes.

É notável que a opção por esse tipo de linguagem arranca os adornos da língua para que ela fique o mais transparente possível, diminuindo a sua opacidade: o intuito é causar, no leitor, um impacto calculado antecipadamente, o que irá permitir-lhe escapar, por um período, para outra dimensão, em que há total liberação das restrições do mundo ordinário. Como resultado dessa explicitação do sexo, o texto pornográfico deve fazer surgir a vontade de gozar, colocar o leitor em um estado de desejo e de abstinência, do qual ele somente irá se libertar por meio de um recurso extraliterário. Assim, de forma exorbitante, aproxima o leitor do texto.

Quanto ao leitor, Henry Miller ([s.d.], apud MORAES, 2000a, p. 53) observa em um ensaio que “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro,

---

<sup>15</sup> Com o romance *Teresa filósofa* (D’ARGENS, 2015), *A casa dos budas ditosos* (UBALDO RIBEIRO, 1999) mantém numerosos laços dialógicos, tais como: são narrativas escritas por homens, porém, a narração é feminina e em primeira pessoa (tom confessional); têm a temática da iniciação sexual como eixo; denunciam os abusos sexuais e os envoltimentos eróticos de autoridades clericais; apontam apenas as iniciais dos nomes das personagens; mostram a subjugação de gênero em sociedades patriarcais; opõem-se ao casamento e à maternidade; dão oportunidade às heroínas de escolherem quando, como e com quem terão a primeira relação sexual; trazem conteúdo filosófico embrenhado à narrativa; etc.

pois ela é tão-somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha”. Para ele, essa “qualidade do espírito” estaria estritamente ligada à “manifestação de forças profundas e insuspeitas, que encontram expressão, de um período a outro, na agitação e nas ideias perturbadoras”. Portanto, o papel do leitor é essencial na montagem da cena erótica e no alcance do efeito almejado de excitação.

Com referência à linguagem, no extremo da escrita pornográfica está a obscenidade. Pronunciar algo obsceno é revelar aquilo que deveria estar escondido. A denotação do discurso pornográfico faz dele um veículo difusor de obscenidades: a exibição do indesejável, o sexo fora do lugar. Nas palavras de Maingueneau (2010, p. 25), a obscenidade “é uma maneira imemorial e universal de dizer a sexualidade”. Sua função não é representar exatamente as atividades sexuais, mas torná-las transgressivas. Suas práticas têm raízes na oralidade, a qual evoca outra oralidade, a do encontro para comer e beber. Dessa forma, a obscenidade mantém uma relação peculiar com a literatura carnavalesca: “o carnal no lugar do espiritual, o baixo no lugar do alto”, o que inverte a ordem vigente e cria um mundo às avessas por meio da contestação de dogmas socialmente impostos. Assim sendo, a obscenidade responde positivamente à plena realização da pornografia, sobretudo pela relação que faz entre o corpo (orifícios, funções orgânicas, alto e baixo corporal, superexposição do corpo e do ato sexual), entendido secularmente como objeto de exaltação, desejo, nojo ou sarcasmo, e a linguagem.

O estatuto da escrita pornográfica se dá por meio de um “léxico da sexualidade”, uma vez que as cenas eróticas são construídas com palavras. Devido ao fato de o vocabulário médico não combinar com a cena pornográfica, pois ficaria estranho se uma pessoa envolvida no ato sexual falasse “felação”<sup>16</sup>, outro tipo de vocabulário foi criado a partir de termos que recaem amplamente sob o domínio de tabu: “a manipulação de termos marcados (‘buceta’, ‘bater punheta’, ‘caralho’...) tem como efeito tornar natural seu uso” (MAINGUENEAU, 2010, p. 84, grifos do autor). O vocabulário pornográfico estabelece como “normal” o que é proibido na vida cotidiana. Para isso, é interessante imaginar um mundo no qual o uso da expressão “comer o cu” fosse tão natural quanto “dormir” ou “partir”. Nota-se, por trás disso, uma idealização de se poder exhibir abertamente a sexualidade em sociedade. Por outro lado, o efeito causado pela pornografia só é afrodisíaco porque é transgressor: se esse léxico fosse diariamente usado, perderia o seu poder de catarse e de estimulação sexual.

---

<sup>16</sup> “Acto de chupar no membro masculino. Tal como outros actos orais-genitais, o cunilíngua (lamber o órgão sexual feminino) ou a combinação de ambos os actos na chamada ‘posição 69’, a felação é apreciada tanto como grande prova de amor ou refinamento erótico, como também é condenada por ser uma ‘monstruosa’ perversão. A felação pode transformar-se numa carícia amorosa íntima” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 156).



Devido às temáticas e à superexposição do ato sexual, como apontou Lúcia Castello Branco (1984), os textos pornográficos circulam em meios especializados<sup>17</sup> – são escritos para esse fim –, o que denuncia a intenção afrodisíaca impressa às obras por seus autores. Em decorrência disso, os textos são, frequentemente, encomendados, anônimos, impressos clandestinamente e difundidos de forma dissimulada. Nas palavras de Jean-Marie Goulemot (2000, p. 83), “as obras são geralmente anônimas e as autorias, incertas ou falaciosas”. Deriva daí a necessidade de que tais obras fossem encomendadas aos autores, já com um “destino certo”: os nichos especializados em distribuir o material de forma que driblasse o aparelho censor do período. Tal característica localiza a escrita pornográfica em um lugar diametralmente oposto à linguagem da representação literária do amor cortês desenvolvida nos séculos anteriores à literatura libertina, pois a sexualidade pueril desses relatos se coloca em posição contrária ao exercício da sexualidade, o qual é encarnado por um ideal de sublimação.

Outra característica da escrita libertina é a retratação da iniciação sexual de uma dada personagem: “mulheres experimentadas ensinam a arte da prostituição a iniciantes” (MAINGUENEAU, 2010, p. 19). A população feminina sexualmente ativa é liberada dos interditos nessas obras, uma vez que elas mesmas atestam, com a sua desenvoltura sexual, que não há nada de errado ou ofensivo na diferença de sexo entre homens e mulheres. Sobre isso, basicamente, há dois tipos de iniciações: a primeira e mais comum ocorre quando o sujeito passa do estado de total ignorância sexual para a prática sexual mais completa e diversificada possível; na outra, o sujeito sai de uma atividade sexual insatisfatória para uma atividade bem sucedida. Os ensinamentos começam com o reconhecimento das partes do corpo, as quais são mostradas uma a uma nos corpos dos integrantes da cena erótica, e, na sequência, há a exposição didática das diversas formas de atividade sexual: da masturbação às práticas com múltiplos parceiros. O mote da iniciação sexual, no cânone libertino, sempre se repete: uma menina virgem terá a sua iniciação no mundo da libertinagem pelas mãos de um homem mais

---

<sup>17</sup> Curiosamente, é na obscenidade dos locais de edição e dos nomes dos editores e das livrarias que os livros pornográficos se revelam com toda plenitude. Aí, nenhuma ambiguidade. A mensagem é clara e designa com força a natureza do livro oferecido à leitura. Assim, “Citera, em todos os bordéis de Paris”, ou ainda “Paris, na imprensa da fodomânia”. Certas designações fazem referência, sem verdadeira grosseria, ao caráter pornográfico da obra, como “Luxurópolis, da imprensa ao clero”, “Roma, edição philotanus”. Outras operam por filiação como os títulos e os exergos: “Roma, edição dom Bougre, das três virgens”. Alguns locais de edição falam clara e enfaticamente: “Colhópolis”, “Hélión Fodópolis”, “Punhetas”, “Enrabadas”, “Chupadas”. Os impressores e livreiros não cedem em nada em grosserias: “Na casa de todas as putas do Palais-Royal, e particularmente na casa das religiosas de Montmartre”, “Em Clitoris, livraria do esperma, em frente à fonte da semente da Virgem de Ouro”. Os acontecimentos revolucionários acentuaram, como se sabe, a tendência à obscenidade dos títulos, mas também dos locais de edição e dos editores imaginários, misturando o pornográfico e o político: “Impresso em Démocratis, à custa dos fodedores demagogos, 1792”, ou ainda: “Ano I da bem-aventurada foda, 1790” (GOULEMOT, 2000, p. 138-139, grifos do autor).

velho e libertino – como acontece em *As ligações perigosas*, de Laclós (1980) –, ou então por uma mulher mais velha e libertina – como acontece em *A filosofia na alcova* (1988), de Sade (MAINGUENEAU, 2010).

Outra pincelada daquilo que foi a escrita libertina é a representação da atividade sexual como espetacular, tanto nos temas – orgia, bissexualidade, homossexualidade, pansexualidade<sup>18</sup>, incesto<sup>19</sup> –, como na forma de registrar. A pornografia sadiana é regida por

---

<sup>18</sup> “Teoria segundo a qual todas as formas de comportamento se baseiam na sexualidade. Pansexual: que expressa ou envolve a sexualidade em muitas formas diferentes” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1423).

<sup>19</sup> “Designação depreciativa e pouco objetiva para as relações sexuais proibidas entre parentes próximos, sobretudo entre pai e filha, mãe e filho ou irmão e irmã. O tabu do incesto não se baseia, de modo nenhum, somente no ‘sangue’, mas igualmente na comunhão íntima da vida familiar em conjunto. A proibição do coito entre parentes próximos é uma das leis mais antigas da humanidade. O fundamento da proibição é obscuro, o seu poder também não provém de considerações sensatas, sobre as quais se pudesse discutir. A proibição como que se faz entender por si própria: é um tabu, exatamente o modelo de todos os tabus. Daqui não se pode, no entanto, concluir, como se tem tentado muitas vezes, que a proibição do incesto corresponda a uma aversão natural, por assim dizer, instintiva. Porque se assim fosse, nunca teria sido necessários ordenar uma proibição com rigorosas ameaças de castigo. A suposição que a proibição do incesto se baseia no medo das consequências da consanguinidade (degeneração, doenças hereditárias) é certamente falsa. O tabu vem duma época em que o homem ainda não devia ter descoberto a relação entre coito, reprodução e parto. As relações sexuais entre mãe e filho teriam significado para o homem uma rivalidade que não queria suportar. As relações sexuais entre pai e filha nunca foram tão severamente condenadas. Na concepção matriarcal, na qual só é válido o parentesco da criança com a mãe, a descendência paterna não desempenhava praticamente qualquer papel. Mais importante psicologicamente para a diferenciação na importância de ambos os casos é o conhecimento inconsciente que o filho, num coito com a mãe, ‘voltaria ao ventre materno’, ao passo que a filha, do pai, só receberia o esperma com o qual também foi gerada. Para o sentimento geral, é admitido, de preferência, o incesto entre irmãos. Os faraós eram, como se sabe, até obrigados a casamentos entre irmãos; faziam em substituição dos seus súditos aquilo que cada um, inconscientemente, desejava, mas conscientemente lhe era proibido. Uma reminiscência do privilégio e da obrigatoriedade prévia dos reis egípcios persiste nos casamentos entre parentes de todas as famílias europeias reinantes. O significado social da proibição do incesto reside na necessidade de ligar sentimentalmente grupos maiores uns aos outros. Uma ligação demasiado íntima à família de origem, como teria resultado das relações sexuais com a mãe, com o pai ou com um irmão, teria dificultado a constituição de comunidades mais alargadas. Só quando uma criança, ao atingir a maturidade, sai do círculo familiar pode ser experiências com pessoas até aí estranhas e tornar-se independente. As ligações sexuais na família da infância impediriam uma maturidade sexual. O problema do incesto tem importância devido à longa dependência da criança humana em relação aos pais. O amor do ser humano é marcado por experiências amorosas com os pais e com os irmãos. Mas até o amor exemplar é proibido, por meio da proibição do incesto (na situação de Édipo), na sua expressão sensual, em restrito sentido sexual. As tendências incestuosas não são, no entanto, suprimidas deste modo, são somente reprimidas. Manifestam-se em muitas reservas sexuais, inibições, predileções, nos sintomas de doenças ou são sublimados. Enquanto o incesto mãe-filho, mesmo no drama de Édipo na Antiguidade, só podia ser representado como fatalidade, e no Hamlet, de Shakespeare, era apresentado de modo muito indireto. O amor entre irmão e irmã encontra-se como tema em Thomas Mann (*Wälsungenblut*), Frank Tiess (*Os malditos*), Robert Musil (segunda parte do *Homem sem características*), para só mencionar algumas obras mais modernas. A lei quase não tem importância prática porque os casos de incesto são quase sempre conhecidos dum só círculo restrito, cujos componentes nunca falam disso. É mais vulgar o incesto pai-filha no caso de homens idosos de classes baixas, que já não se sentem capazes de ter relações sexuais com uma mulher estranha e que têm acesso às formas sublimadas de erotismo dos velhos. Neste caso, o incesto é geralmente ao mesmo tempo o abuso sexual duma menor. Entre todas as espécies de sexualidade não aprovadas pela moral, também o incesto tem o seu lugar destacado, visto que nele o comportamento sexual pode permanecer “normal”, isto é, ser dirigido ao coito. A diferença reside só na consciência que a relação entre os parceiros é tabu. E um casal de irmãos tivesse sido separado quando criança e, depois de muitos anos decorridos, tivesse relações sexuais, sem saber de nada sobre o seu parentesco, isso não seria um “incesto” nem para a sua própria consciência nem para o julgamento da sociedade. Se, pelo contrário, um rapaz e uma rapariga, embora não sejam nada um ao outro, por serem filhos adotivos, tiverem relações sexuais, não se poderá falar de ‘incesto’, mas, psicologicamente, eles cometiam incesto. Em nenhum outro problema em particular se torna tão evidente que o

uma regra de exaustividade, uma vez que as personagens são incansáveis quando colocados nas cenas eróticas. O sexo acontece de todas as formas, horas a fio, sem cessar, em uma corrida desenfreada pelo prazer, por meio da exploração de todos os orifícios e em todas as posições possíveis de serem realizadas pelo corpo humano, o que lhe confere um ar de fantasia, pois nenhum ser humano é capaz de manter relações sexuais com inúmeras pessoas, em diversas posições, sem descanso. Como exemplo, há o romance sadiano *Os 120 dias de Sodoma* (2011 [1785]), narrativa em que quatro aristocratas seguem para uma jornada em que são apresentados 600 tipos de práticas de sexo, orgia e assassinatos com 46 vítimas.

Sobre isso, Maingueneau diz que

O desejo dos participantes da cena pornográfica não está submetido à variação, ele é sempre inteiro, constantemente disponível, indiferente aos objetos sobre os quais se fixa. Os participantes ajustam suas atividades pondo-se a serviço de um projeto integrador que os transcende [...]. Uma espécie de “supradestinatório” invisível, para retomar um termo de Bakhtin, regula seus comportamentos; é esse supradestinatório o depositário das normas do que é uma “boa” cena. Mas, em nenhum caso, a intensidade do desejo deve desembocar em alguma dilatação infinita, pela qual pudesse se abrir uma inquietude metafísica. Se o desejo deve ser intenso para justificar a cena e seu desenvolvimento, indefinidamente renovado para que as cenas se multipliquem, ele deve também e sobretudo *ser satisfeito*. O dispositivo pornográfico visa à plenitude (MAINGUENEAU, 2010, p. 55, grifos do autor).

Desse ponto de vista, a pornografia é extremamente subversiva no sentido de que afronta as imposições sociais que cerceiam a liberdade nas relações sexuais. No excerto, verifica-se que as personagens estão sempre sexualmente disponíveis, independentemente de quaisquer condições, a satisfação do parceiro, ou dos parceiros, é a primeira preocupação. Nessas narrativas, de forma ampla, as personagens convivem com outros indivíduos que também participam das mesmas práticas sexuais, o que facilita os encontros. Tal comportamento não é comum na coletividade em decorrência de interdições sociais que limitam a liberdade sexual, de dificuldades físicas e, ainda, complicações para encontrar parceiros que aceitem participar de práticas sexuais pouco convencionais. Ademais, as personagens masculinas são representadas com falos<sup>20</sup> enormes e sempre entumecidos e as relações incestuosas são generalizadas (MAINGUENEAU, 2010).

Para isso, as personagens são reduzidas a sua funcionalidade erótica, daí não serem amplamente descritas, nomeadas ou apresentadas profundamente ao leitor, portanto, são tipos,

---

que é decisivo não é o comportamento, mas o sentimento” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 201-203, grifos dos autores).

<sup>20</sup> “O termo grego *phallos* poderia designar ‘um mastro, um lingam cerimonial esculpido em tronco de figueira’; que as estátuas romanas de Priapo eram de figueira, e que *phallos* e *phalanx* – falange – têm a mesma raiz etimológica. A raiz *phal* a *phalós*, que significa ‘luminoso, brilhante’. A raiz indo-europeia é *bhale*, ‘fazer volume, inchar’” (WYLY, 1994, p. 34-35, grifos do autor).

não indivíduos: “a ausência de análise psicológica das personagens, e até simplesmente a unicidade da voz narrativa, são alguns dos elementos graças aos quais chega-se a construir o efeito de leitura do romance pornográfico” (GOULEMOT, 2000, p. 157). Desse modo, não existe menção a estados de espírito ou a reflexões sobre si próprios, mas uma ação repetida de corpos desejan-tes em busca de uma relação privilegiada de escuta do leitor, num jogo de intimidade extrema, a partir do qual o ato sexual pode ser narrado sem cortes. Em vista disto, as únicas características que interessam são aquelas que têm peso na cena sexual. Segundo Maingueneau (2010, p. 63), “as personagens dos relatos pornográficos raramente dispõem de um nome completo (nome e sobrenome), que os inscreveria com precisão no espaço social. Geralmente, eles se contentam com um prenome, com uma letra inicial, com um nome fantasia sexualmente motivado”. Por meio desse subterfúgio, as personagens perdem a sua individualidade humana, o que facilita a diminuição das suas propriedades exclusivamente à sua posição na cena sexual.

Apesar de que todas as narrativas libertinas terem sido escritas por homens, a maioria das cenas se organiza em torno de uma heroína: as obras têm mulheres como narradoras ou como personagens principais. Sobre isso, Rubén Solís Krause (2007, p. 162) diz que o uso da libido feminina como ponto de vista servia para injetar realismo e erotismo aos relatos setecentistas. Tal mecanismo, continua o autor, foi empregado desde os primeiros escritos deste tipo de literatura: “utilizaram-no Aristófanes em *Lisístrata*, Aretino em *Diálogos amenos*, Andrea de Nerciat em *Sátira de Luisa Sigea*, assim como muitos outros”. Já Mariana Teixeira Marques (2015) afirma que era uma forma de afronta ao espírito do tempo criar uma personagem feminina suficientemente liberada das imposições sociais para ousar desafiá-las no campo da literatura pornográfica. Essa mulher, caso existisse, teria sido condenada à desonra geral. Mais contemporaneamente, essa marca libertina foi retomada devido ao êxito de Anaïs Nin (1903-1977), escritora que chamou a atenção do mercado editorial, por isso, apareceram imitadoras e imitadores que utilizaram nomes femininos e o relato na primeira pessoa para atrair o público leitor. No caso dos homens, os dogmas sociais lhes permitem ter uma libido liberada, o que tornaria a leitura enfadonha e sem “novidades”. Nesse contexto, explica-se a figura da mulher mais experiente como mediadora no processo de iniciação sexual da menina virgem: o homem, que supostamente atinge o gozo com rapidez, não teria a mesma condição de ensinar a prática do sexo a alguém assim como tem uma mulher madura e sexualmente vivida.

Nas palavras de Maingueneau,

Além do mais, o fato de ser a mulher que é a iniciada permite justificar o próprio dispositivo pornográfico. Ali onde a cultura insiste obstinadamente no “mistério” irreduzível que a sexualidade feminina representaria para o homem, a pornografia se engaja em negá-lo; idealmente, a mulher que chegou ao termo da iniciação está em perfeita harmonia com a sexualidade fálica que organiza os relatos cuja personagem central é ela. Dessa maneira, a mulher é incessantemente convocada a confirmar a legitimidade da sexualidade que a toma como objeto (MAINGUENEAU, 2010, p. 65).

Na pornografia libertina, a sexualidade feminina está à altura da sexualidade masculina. O esquema da iniciação da menina virgem faz que a sua sexualidade desabroche de uma forma menos conflituosa do que acontece com a maioria das moças, pois, por meio da libertinagem, a personagem feminina apodera-se de seus desejos. Para isso, há um afastamento das práticas sexuais comuns, as quais são opressoras e cerceadoras da liberação sexual. Como resultado, têm-se uma nova norma e uma nova forma de viver a partir da aceitação dos desejos e do exercício natural da sexualidade. Entretanto, tal liberação está limitada às paredes da alcova. As libertinas tinham espaço para exercitarem a sua sexualidade durante a realização dos encontros eróticos. Fora deles, elas voltavam a obedecer ao enquadramento social imposto às mulheres.

A esse respeito, na obra *O orgasmo e o Ocidente*, Robert Muchembled (2007, p. 127, grifo do autor) diz que, apesar do fato de que “seja masculina e admiradora da ‘lança do amor’ viril”, a literatura pornográfica admite os direitos “do sexo fraco” ao gozo. Dessa maneira, os textos apresentam quase a mesma quantidade de nomes diferentes para caracterizar as zonas erógenas da mulher, 200, e as do homem, por volta de 250. Além disso, o ato sexual é chamado por mais de 300 verbos ou expressões:

armado de seu punhal natural, sua flauta, seu martelo e de seus címbalos de concupiscência, suas bolotas, suas bolas de Vênus, seus colhões, seus globos, o homem cavalga, combate, esfrega o toucinho, pega, folga, sacode, possui a baga, a butique, o braseiro, a fogueira, a gata, a fenda, a flor de cristal, o pedaço guloso, a natureza, o palácio magnífico, o buraquinho, o paraíso sombrio de sua amada... Os termos mais comumente utilizados são *vit* [vara], *con* [cona] e *foutre* [foder], “que significa pôr o pênis na vagina e descarregar sem se demorar”. O prazer masculino é visto frequentemente como rápido; o de sua parceira, mais lento, admite a diversidade (MUCHEMBLED, 2007, p. 127, grifos do autor).

Observa-se, a partir da constatação do autor citado, que as partes sexuais do corpo humano, bem como a prática erótica em si, são tratadas de forma natural nesse tipo de literatura, derivando daí a sua perversão, o que a fez ser historicamente perseguida pelos discursos da moralidade e da religião. É notável que o caráter subversivo da pornografia está solidamente embasado nas discriminações e no cerceamento da sexualidade, sobretudo com

relação ao gênero feminino. Segundo Maingueneau (2010, p. 94, grifos do autor), “em uma sociedade [...] regida por uma nítida oposição entre as ‘mulheres para casar’ e as prostitutas, toda evocação explícita de atividades sexuais, qualquer que seja seu modo de representação, aparece como profundamente subversiva para ‘os bons costumes’”. Tal binarismo separa, ainda, as pessoas conforme a sua ética moral e de conduta social, elementos estes completamente relativos nas mais diferentes culturas.

Sobre a atualidade, enfaticamente após a Revolução Sexual dos anos 60 e 70 do século XX, Robert Muchembled (2007) atesta que, dentre as novas formas de enfrentamento deste cenário misógino enraizado, a mais importante é aquela que liberou a mulher da maldição que ela carregava desde Eva, como pecadora original. A partir desse momento, a mulher deixou de considerar a não gravidez como pecado, passou a separar a função procriadora do orgasmo e, como consequência, adquiriu a possibilidade de se realizar plenamente nas duas situações: na maternidade e na cama. Essa transformação inédita desestabilizou as relações entre os dois “sexos biológicos” pelo questionamento das estruturas tradicionais do casamento católico.

Quanto à pornografia moderna, ela possui a única finalidade de excitar o leitor para que este possa satisfazer suas necessidades imediatas no campo da sexualidade, dessa forma, perdeu a sua dimensão crítica para ser somente utilitária, por isso, na contemporaneidade, não há mais clandestinidade: a pornografia foi absorvida pela lógica capitalista, dá lucro, por consequência, pode funcionar paralelamente a tudo que é oficial. Nesse contexto, grande parte da diversão sexual nos dias de hoje nos leva ao contentamento solitário e contido, o qual se restringe a modelos e regras impostas pela máquina cultural. Assim, é uma forma de manter os ideais sociais funcionando, como o casamento e a instituição familiar, pois repete os dogmas de superioridade masculina típicos de sociedades patriarcais.

### **3.2 Panorama histórico do cânone literário pornográfico<sup>21</sup>**

---

<sup>21</sup> “Não obstante a afinidade que observamos entre a cultura erótica de outras civilizações e a tradição libertina da nossa, será ao entrarmos na esfera da Grécia e de Roma que nos sentiremos verdadeiramente em terreno próprio. Basta contemplar, por exemplo, as imagens pintadas em ânforas e pratos dos cinco séculos anteriores à nossa era, com a sua profusão de sátiros e de bacantes, falos descomunais, actos de sodomia e de felação, cópulas hetero e homossexuais, cenas orgiásticas e actos a que, hoje em dia, apelidamos de pornográficos. Com uma ressalva: a ideia de pornografia estava completamente ausente da mentalidade dos Gregos e dos Romanos, que situavam estas imagens no plano religioso, humorístico, trágico, político e satírico, mas nunca no proibido ou no clandestino” (KRAUSE, 2007, p. 31-32).

Lúcia Castello Branco (1984) atesta que, lado a lado com a chamada “literatura oficial”, a qual forma o cânone clássico, desenvolveu-se e ainda se desenvolve, com igual sofisticação, a literatura pornográfica, a qual se constrói com base no despir do corpo e na exploração dos detalhes sexuais. Geralmente, esse tipo de produção é rotulado de menor valor. Sarane Alexandrian (1993) assegura que há traços peculiares da escrita pornográfica. Para ele, foi na Europa que a pornografia se tornou um gênero artístico determinado a partir da repetição de traços temáticos (sexo grupal, poligamia, incesto, aborto, iniciação sexual, emancipação feminina, filosofia libertina, ateísmo, etc.), composicionais (relatos, cartas, diálogos face a face, depoimentos, etc.) e estilísticos (literatura por encomenda, mulheres narradoras, narrativas confessionais, notas prefaciais, crueza da linguagem, etc.), os quais foram amplamente estudados por Maingueneau (2010).

Historicamente, o conceito de erotismo nos remete à Antiguidade Clássica. A obra *O Banquete*<sup>22</sup>, de Platão (1995 [385-380 a.C.]), é o mais antigo texto sobre a escrita de Eros de que temos notícia no Ocidente. O filósofo trabalha com a ideia de que o erotismo é um impulso indispensável à própria vida. Conforme Sarane Alexandrian (1993), toda a literatura pornográfica europeia resume-se a um grupo de obras-primas de origem grega, latina, francesa, italiana, etc. A partir destas leituras, o autor comprova que o restante das obras ditas eróticas bebe dessas fontes porque são reincidências da tradição, a qual foi fixada por alguns autores do gênero.

Sob o ponto de vista de Eliane Robert Moraes (2003), é difícil estabelecer a pornografia enquanto gênero literário independente. Para a autora, um gênero pornográfico deveria seguir uma série de enquadramentos formais para que o resultado fosse um cânone definido de composição literária. Entretanto, com exceção dos escritos renascentistas, geralmente as obras pornográficas fazem parte da história literária como um todo. Para escrever pornografia, os autores utilizam os moldes de outros gêneros já existentes, como o romance, o soneto ou o conto.

Henry Ashbee (1970), em sua obra *Índex de livros proibidos*, atesta que nem sempre o conjunto que forma o cânone erótico foi formado por “livros proibidos”, uma vez que nem sempre as descrições sexuais ou a abordagem de assuntos concernentes ao sexo implicaram na

---

<sup>22</sup> Traz o impulso erótico como busca de reunião com o elemento perdido. Diz o mito que Aristófanes, um dos convidados, disse que, antes do surgimento de Eros, a humanidade era constituída por três sexos: masculino, feminino e andrógino. Este último era redondo e possuía quatro mãos, quatro pernas, quatro orelhas, dois rostos, duas genitais e uma cabeça. Esses seres desafiaram os deuses, sendo, conseqüentemente, castigados por Zeus, que decidiu dividi-los em duas partes para que ficassem mais fracos. Após a separação, os indivíduos mutilados passaram a procurar as suas respectivas metades. Desta busca, originou-se Eros, que significa o impulso humano em direção à completude (CASTELLO BRANCO, 1983).

censura e na marginalização de obras literárias. De fato, o sexo não se fez tabu em toda a parte ou em todas as culturas. Na verdade, continua o autor, a criação do conceito de pecado e a sua ligação com a reprodução carimbaram o sexo como algo proibitivo e obsceno por meio da perspectiva que o catolicismo faz do sexo como pecado e como meio de regulação de condutas: “é, sobretudo, na doutrina hebraica, derivada de Moisés, que se apresenta pela primeira vez, em espírito e legislação, esse conceito deprimente do ato sexual. E é com ela que se começa a dar grande importância à virgindade da mulher” (ASHBEE, 1970, p. 6). Portanto, a noção de corpo como sinônimo de profanação emerge da passagem bíblica em que Eva<sup>23</sup> e Adão comem a maçã proibida, neste momento, ambos descobrem os seus corpos nus e caem na tentação da carne. Como Eva desobedeceu à ordem primeiramente, ela carrega o pecado original, assim como todas as mulheres, as “filhas de Eva”. Dessa forma, nasceu a ideia de que o homem é superior à mulher. Sobre isso, Ercília Nogueira Cobra ([s.d.] apud MALUF; MOTT, 1998, p. 399) diz que “os homens, no afã de conseguirem um meio prático de dominar as mulheres, colocaram-lhe a honra entre as pernas, [...] num lugar que [...] nunca jamais poderá ser sede de uma consciência. A mulher não pensa com a vagina nem com o útero”.

Como resultado, nas dicotomias entre “paraíso e inferno” e “salvação e perdição”, há a imposição das virtudes exemplares das personagens bíblicas exatamente para que as mulheres não repitam o mesmo erro de Eva. São exemplos: a pureza, a castidade, a fidelidade, o desinteresse sexual e a virgindade. No Antigo Testamento, as personagens femininas que se afastam destes traços são muito raras e amaldiçoadas: “Jesabel, a quem Jeová condenou a morrer devorada pelos cães, ‘por ser feiticeira, idólatra e fornicadora’; a mulher de Putifar, frustrada na sua concupiscência pela resistência do casto José; Dalila, que seduziu e enganou o forte Sansão” (SORIANO, 1971, p. 16-17, grifo da autora). A partir disso, conclui-se que as mulheres submissas representam o lado bom da feminilidade, já as mulheres emancipadas, o lado mau.

Na apresentação do livro *O orgasmo e o Ocidente* (MUCHEMBLED, 2007), Mary Del Priore (2007, p. XII) diz que, na Idade das Trevas, os ditos “pecados da carne”

---

<sup>23</sup> Desde as épocas mais antigas, os homens têm manipulado as mulheres. Muito tem sido negado ou proibido a elas historicamente. Essa repressão foi oportuna para que a situação de domínio masculino se mantivesse imutável. Como vivemos numa sociedade patriarcal, ela ainda é conveniente. Assim, a construção social do estereótipo de mulheres a partir da dicotomia “mulher para casar” e “mulher para sair” é satisfatória aos interesses masculinos de dominação. Nesse contexto, tem-se a figura mítica de Eva, que é aceita como modelo social a ser seguido. Portanto, a mulher deve reprimir o modelo Lilith, ou rejeitá-lo. Eva representa submissão, dependência, culpa, curiosidade, fraqueza, inferioridade, emotividade e maternidade. Lilith, ao contrário, é símbolo de liberdade, independência, igualdade, desejo, sensualidade, instintividade e opinião (PIRES, 2008).



embasavam as homilias e as obras que norteavam a teologia da época. Eles serviam, essencialmente, para fundar a necessidade de repressão da maioria das práticas eróticas, sendo assim, censuravam o gozo dos indivíduos. Nesse contexto, foi construído o discurso da “caça às bruxas<sup>24</sup>”, cujo fundamento era provocar o medo e a repulsa pela sexualidade feminina, a qual deveria ser normatizada por meio da repressão do corpo e do prazer. Por isso, o pecado original, na bíblia, é centrado no ato sexual como a primeira transgressão dos seres humanos. Como resultado, o sexo é permitido apenas para procriação, mas, ainda assim, é uma culpa. Essa alegoria, repetida por séculos, criou, de forma oposta, a imagem ideal da boa esposa católica, a qual aceitava, sem piscar, a sua função de procriadora que tem filhos sem se preocupar com o prazer físico, logo, a ideologia religiosa colocou a mulher “em seu devido lugar”. Como prova, há o livro *Malleus Maleficarum*<sup>25</sup> (*O martelo das feiticeiras*, 2015) que foi escrito pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, entre os anos de 1486 e 1487, na Alemanha.

Conforme os seus autores, as mulheres entregam-se aos pecados luxuriosos mais facilmente do que os homens porque, em sua criação, foi usada uma costela recurva, cujo contorno é contrário à retidão da conduta de Adão, sendo assim, a mulher é um “animal imperfeito”. Como efeito dessa “falha” de Eva, surgiu o adjetivo “feminino”, derivado de “femina”, que designa o sexo, e significa, etimologicamente, “menos fê” (*fe + minus*) (KRAMER; SPRENGER, 2015, p. 116-117). Com base nesses ensinamentos, milhares de mulheres foram perseguidas, torturadas e assassinadas nas fogueiras da “Santa” Inquisição,

---

<sup>24</sup> Como uma “estranha coincidência”, enquanto escrevia sobre o extermínio de mulheres na Idade Média, a *Revista Quatro cinco um* publicou um ensaio sobre a caça às bruxas, tendo a atriz Fernanda Montenegro como foco. São verificadas inúmeras relações dialógicas entre o texto que segue e as ponderações feitas nesta tese acerca do tema: “A ideia era essa mesmo: criar uma capa teatral, impactante, surpreendente, que impressionasse o leitor e desse a justa medida da importância de Fernanda para a cultura brasileira. Uma bruxa com olhar desafiador, prestes a arder numa fogueira de livros — uma fogueira sem vaidades. [...] Nas pesquisas para esse primeiro caminho criativo estavam as bruxas de Salem, Joana D’Arc e o livro *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, romance distópico em que livros são proibidos — e de onde vem também o nome desta publicação. [...] Também foram evocadas algumas bruxas clássicas, a começar por uma espécie de precursora de todas elas, Lilith, deusa adorada na Mesopotâmia e na Babilônia que passou a ser considerada uma espécie de demônio em diversas culturas, tendo inclusive levado a fama de ser a serpente que levou Eva a comer o fruto proibido. [...] Outra inspiração nesse segundo caminho foi Santa Luzia, a santa-bruxa italiana que, segundo a narrativa religiosa, no século 4o, depois de sobreviver ao martírio no fogo e de ter sido cegada por ordem do imperador Diocleciano, ganhou olhos nas palmas das mãos, tornando-se padroeira dos deficientes visuais” (KODIC, 2019).

<sup>25</sup> Na introdução de *O martelo das feiticeiras* (2015), Rose Muraro nos fala sobre as estatísticas aterradoras do que foi a queima de mulheres feiticeiras em fogueiras durante os quatro séculos de inquisição: no fim do século XV e no começo do século XVI, houve milhares de execuções na Alemanha, na Itália e em outros países. A partir de meados do século XVI, o terror se espalhou por toda a Europa, começando pela França e pela Inglaterra. Estima-se que o número de execuções esteja em torno de seiscentas por ano em algumas cidades, uma média de duas por dia, com exceção dos domingos, considerados dias santos. Como exemplo, a autora diz que, em 1585, apenas duas moradoras foram deixadas vivas em cada uma das aldeias atingidas pelas caçadas. Com poucos registros, alguns pesquisadores calculam que o número total de mulheres executadas subia à casa dos milhões. Além disso, elas eram 85% das pessoas que foram executadas.

acusadas do crime de bruxaria, além de terem contato sexual com o diabo – símbolo máximo do pecado –, serem ambiciosas e detentoras do poder orgástico e cometerem outras heresias, tais como serem adúlteras, parteiras e praticantes de curandeirismo. A obra, apesar de ter sido proibida pela igreja católica durante três séculos, foi a “bíblia” dos inquisidores e esteve na banca de todos os julgamentos, ademais, continuou sendo publicada e distribuída por toda a Europa, principalmente na França e na Inglaterra, dentre outros países. A esse respeito, Mario Pilosu (1995), em sua obra *A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média*, diz que os pecados femininos, de acordo com as leis divinas e eclesiásticas, são: contracepção, adultério, homossexualidade, aborto, incesto, infanticídio e prostituição. Enfaticamente, como é notável, a doutrina bíblica se alimenta da recordação infinita do pecado. Em vista disso, o cristianismo, secularmente, mostra-se muito severo com as práticas eróticas, o que é bem diferente no paganismo, cujas representações carnais são distanciadas da noção de punição e a cultura é de base matriarcal.

Conforme José Paulo Paes (1990), na Idade Média, Eros, conceituado como o próprio desejo, foi condenado à total clandestinidade, pois a Igreja empenhou-se em pregar a interdição da escrita erótica sob a forma de pecado, o que levou a sexualidade a ser “diabolizada” e excluída da esfera do sagrado. Dessa forma, os ímpetos sexuais começaram a ser vistos como “doenças da alma”, as quais deveriam ser sanadas para que não houvesse a danação. A grande estratégia persuasiva do catolicismo – sob a égide do mito da Virgem, aquela que é procriadora, porém, dessexualizada –, foi colocar a sexualidade feminina na ordem daquilo que é demoníaco.

Na obra *A invenção da pornografia*, Lynn Hunt (1999b) assevera que a pornografia inicial mostra algumas das mais importantes características da cultura moderna, pois estava ligada ao livre-pensamento, à heresia, à ciência, à filosofia natural e aos ataques às autoridades absolutistas, com ênfase nas diferenças entre os gêneros que passaram a se desenvolver na cultura da modernidade. A partir da história do Ocidente, é possível estabelecer as balizas que originaram a escrita pornográfica:

[a qual] adquiriu existência simultaneamente como prática literária e visual e como categoria de pesquisa, acompanhando a longa emergência da modernidade no Ocidente. Está relacionada aos principais momentos desse processo: o Renascimento, a Revolução Científica, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Os autores e gravadores pornográficos surgiram entre os hereges, livres-pensadores e libertinos de reputação duvidosa, que ocupam uma posição inferior entre os promotores do progresso do Ocidente (HUNT, 1999b, p. 10-11).

De forma mais ampla, pode-se afirmar que a história da literatura pornográfica relaciona-se estreitamente com a cultura manuscrita e, posteriormente, com o impacto da atividade de impressão e da difusão da alfabetização e da facilidade de circulação de palavras e de imagens como meios de disseminação de sentidos múltiplos nos livros e nas coleções de imagens que traziam a vida das prostitutas. Esse gênero, inaugurado por Luciano, em *Diálogos das cortesãs*, floresceu em textos pornográficos e obscenos de autores do século XVI, “como Francisco Delicado, Lorenzo Venier e Niccolò Franco, cujas obras foram consideradas ‘sujas e imorais’ por seu contemporâneo Tommazo Garzoni” (FINDLEN, 1999, p. 54, grifo da autora). Além disso, a pornografia moderna, em sua origem, propagava a ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, composto de elementos satíricos relacionados às hierarquias sociais e à cultura intelectual e política do período.

Conforme os estudos de Paula Findlen,

os escritos eróticos e obscenos do século XVI preparam o palco para a difusão da pornografia nos séculos XVII e XVIII, pois mapeiam o terreno no qual a pornografia seria formulada e definem os parâmetros de seus temas e de suas técnicas voyeurística, subversiva e altamente filosófica, assim, a pornografia rapidamente tornou-se o meio preferido de expressão do mal-estar da sociedade e, ao mesmo tempo, uma fonte de lucro considerável. A tecnologia da impressão foi a principal responsável por essa divulgação e comercialização da cultura erótica. [...] A divulgação foi determinante para o estabelecimento da pornografia. [...] Pelas mãos de impressores, gravadores e escritores profissionais do Renascimento italiano, a pornografia surgiu à luz do dia pela primeira vez (FINDLEN, 1999, p. 113).

Segundo Lynn Hunt (1999b), a pornografia moderna surgiu por volta do século XVI e progrediu paralelamente à cultura do material impresso. Já no século XVII, o seu avanço estava relacionado com a cultura do romance, que era, no momento, o gênero literário mais novo e importante. Em 1655, foi publicada a obra *L'École des filles* (*A escola das meninas*) por um autor anônimo (ou grupo de autores). Ela propõe ensinamentos sexuais a partir de uma aula de educação sentimental para as mulheres, daí o título do romance. Foi o primeiro manual prático de erotismo escrito em francês e, além disso, foi a primeira vez que mãos masculinas criaram cenas sexuais centralizadas no corpo e no orgasmo femininos (MUCHEMBLED, 2007). Nesse cenário, a pornografia veio à tona lentamente como categoria distinta entre o Renascimento<sup>26</sup> e a Revolução Francesa (1789-1799), exatamente devido à difusão da cultura impressa. Assim, “o desenvolvimento da pornografia ocorreu a

---

<sup>26</sup> “O século XIV traçou a linha divisória entre a sociedade ascética e a repressiva, tão rica em vícios e pecados como qualquer outra, mas escudada por trás de um espesso véu de hipocrisia – e o Renascimento, no qual, como o nome indica, os costumes, a literatura e a arte se reencontraram com as reverberações do remoto passado dionisíaco” (KRAUSE, 2007, p. 39).

partir dos avanços e retrocessos da atividade desordenada de escritores, pintores e gravadores, empenhados em pôr à prova os limites do ‘decente’ e a censura da autoridade eclesiástica e secular” (HUNT, 1999b, p. 10, grifo da autora).

Eliane Robert Moraes (2000a) salienta que, no Renascimento, a Itália passou a ser o centro no qual esse tipo de literatura se lapidou porque os autores do período descobriram que a descrição das relações sexuais poderia ser compatível com a linguagem literária: a estética da pornografia desenvolvida na Europa a partir do Renascimento tinha como traço a sua difusão. Eram imagens e palavras que afrontavam o pudor e a moralidade, uma vez que a representação explícita do sexo era recorrente. Como expoente, tem-se Giovanni Boccaccio<sup>27</sup>, que foi o primeiro escritor a alterar a fórmula da licenciosidade ingênua das obras do período em alta literatura pornográfica.

Curiosamente, contrariando tudo o que possa ser entendido como pornografia atualmente (exposição do corpo, descrição do ato sexual, excitação do leitor, etc.), os escritores do período tinham uma necessidade maior: a crítica social. Sobre isso, Carter enfatiza que

as relações sexuais entre homens e mulheres sempre tornam explícita a natureza das relações da sociedade em que ocorrem e, se descritas explicitamente, produzirão uma crítica dessas relações, mesmo que essa não seja a intenção do autor. No início do período moderno, frequentemente a intenção do autor pornográfico era criticar as relações sociais e sexuais. [...] revelar a hipocrisia das convenções morais (CARTER, 1978, p. 20, apud HUNT, 1999b, p. 41).

No começo do século XVI, há outro grande autor pornográfico de extrema importância para a consolidação das balizas do gênero: Pietro Aretino, um grande satírico que se tornou o nome principal da pornografia literária. Lynn Hunt (1999b) complementa que,

---

<sup>27</sup> “A obra que lhe deu permanência e que, ao mesmo tempo, fez dele um estruturador de uma nova corrente estética, foi precisamente o *Decameron*, obra de marcante significação e influência nos quadros da literatura italiana, bem como em toda arte europeia [...]. Contrapondo-se à *Divina Comédia*, o *Decameron* como que visualiza outro prisma da problemática humana. Esta contraposição resulta em última análise numa complementação, pois se a obra de Dante fixa a imaginária viagem do Além, a épica eterna, a eterna aventura interior do homem, a de Boccaccio focaliza na imaginária vida cotidiana das aventuras dos homens. Nesta obra se estruturam lídimos valores estéticos que não podem escapar mesmo a uma análise menos acurada. Assim é que lhe coube o mérito de ter modelado a língua italiana; além disso – produto de um humanista que lança um olhar total sobre o conhecimento humano – funcionou dentro de uma ampla etiologia como um dos fundamentos da Renascença, graças à sua estruturação na qual encontram-se demarcados laivos de naturalismo onde tanto o realismo como o psicologismo se equilibram e se consubstanciam na fundamentação da arte renascentista” (MARTINS, 1971, p. 6, grifos do autor). Já conforme Rubén Solís Krause (2007, p. 36, 40), “após o advento do Cristianismo, um manto tenebroso de censura, de repressão e de dogmatismo caiu sobre a cultura libertina do Ocidente. Todavia, inclusivamente durante esse período obscurantista que haveria de se prolongar até ao século XIV, quando apareceu o *Decameron* de Giovanni Boccaccio, surgiram alguns lampejos de sensualidade. [...] Boccaccio inventou um estilo moderno, que apresentava os seus relatos como reflexos do mundo tal e qual era. O êxito inicial foi produto da sua qualidade literária, do seu conteúdo escandaloso e de um facto fortuito: foi um dos primeiros livros impressos”.

para os seus sucessores, Aretino representou a intenção pornográfica básica: a retratação realista – por meio da arte escrita ou visual – dos órgãos genitais ou das condutas e posições sexuais, o que acarretou uma transgressão acentuada da moral e dos tabus<sup>28</sup> sociais do período. Conforme os estudos de Lynn Hunt (1999a), Aretino e seus pares são considerados os fundadores de uma tradição literária inovadora: a partir da nova técnica de impressão e, como resultado, um grande aumento de público, eles criaram a sátira política e religiosa<sup>29</sup>, da qual deriva o caráter subversivo de suas obras, e que teria, nos dois séculos seguintes, um papel importante no contexto social da época.

Paula Findlen (1999) cita o filósofo Bakhtin, para o qual, a partir de Aretino, o estilo de François Rabelais<sup>30</sup> ficou marcado por outra característica: as capacidades de criar e de sustentar uma arte essencialmente pornográfica (BAKHTIN, 1984, apud FINDLEN, 1999). Os escritores pornográficos do Renascimento se apropriaram da cultura popular devido ao trânsito, nesse tipo de expressão, da estética do grotesco em oposição à exposição de corpos nobres. Como resultado, houve uma desestabilização do campo da produção artística e literária e a consequente dissolução dos limites entre o alto e o baixo corporal.

Nas palavras de Joan Dejean (1999), os historiadores postularam que o surgimento da imprensa e o desenvolvimento do romance – com ênfase no gênero epistolar –, no século

---

<sup>28</sup> A palavra tabu “significa ‘santificado’ e ‘proibido’. Neste duplo sentido, designa, ao mesmo tempo, o ‘intocável’. As leis de tabu não carecem de qualquer fundamento, são consideradas evidentes e indiscutíveis. A quebra de um tabu vai contra a própria consciência, provoca uma necessidade inconsciente de castigo. Os tabus referem-se aos elementos vitais que provocam medo e desejo. Há um tabu relativo ao sangue, que se estende à defloração e à menstruação. Outro tabu é referente à nudez sexual. O mesmo se aplica ao incesto. [...] Muitos tabus sexuais foram reduzidos nas últimas décadas, mas conservaram-se algumas proibições de ação e, sobretudo, de pensamento” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 367, grifos dos autores).

<sup>29</sup> Quase toda a literatura libertina desta época, assim também como a da anterior e a da posterior, girava em torno de dois temas principais: os maridos ricos e velhos, enganados pelas suas esposas jovens e levianas, e o desenfreno sexual de padres e freiras. Segundo Mario Vargas Llosa (2005, apud KRAUSE, 2007, p. 41), “devido a, e talvez como consequência de, essa abjuração e horror pelo sexo e pelo prazer que [a Igreja católica] se manteve, a sua história viu-se castigada por quedas na tentação tão satirizada e combatida, ao extremo de que, paradoxalmente, a Igreja católica seja talvez a matéria-prima que mais contribuiu com as suas cerimônias, cenários, ostentação, príncipes, pontífices, mitrados e sacerdotes para disparar a imaginação erótica – não há pornografia nem erotismo dignos desse nome sem hábitos e conventos. E a instituição religiosa protagonizava, até os nossos dias, os mais propalados escândalos sexuais registrados pela história das religiões em atividade”.

<sup>30</sup> “Todos estes fenômenos sofrem uma espécie de reviravolta no ambiente renascentista. A virada mais evidente acontece com *Gargântua e Pantagrue* de Rabelais, que começa a ser publicado em 1532. Aqui a cultura popular, em suas formas mais rudes, não é somente revisitada e saqueada com extraordinária originalidade, mas o obscuro rabelaisiano já não aparece como característica plebeia, transformando-se antes em linguagem e comportamento de uma corte real. E não para por aí. A ostentação da impudência não é mais praticada no gueto da festa carnavalesca apenas tolerada: transfere-se para a literatura culta, exhibe-se oficialmente, transforma-se em sátira do mundo dos doutos e dos costumes eclesiásticos, assume função filosófica. Deixa de dizer respeito apenas a uma parentética revolta anárquica popular, para tornar-se uma verdadeira revolução cultural” (ECO, 2007, p. 142). Conforme Rubén Solís Krause (2007, p. 44-45, grifos do autor), “se o espírito dionisíaco, libertino ou, para o dizer com dois oportunos galicismos, drolático e goliardo, está encarnado na pessoa e na obra de um escritor, este é François Rabelais. [...] A Sorbonne incluiu as suas obras *Pantagrue* (1532) e *Gargântua* (1534) na lista de livros proibidos, não pelas respectivas obscenidades mas por falta de respeito ao clero”.

XVIII, estão intimamente associados à pornografia, uma vez que o seu sucesso e a sua difusão têm como incentivadora a escolha de mulheres como narradoras, as quais, em sua escrita em primeira pessoa, exerceram grande impacto sobre os primeiros leitores. Logo, verifica-se que a pornografia também foi responsável pela criação de outros recursos literários até então desconhecidos.

Na passagem do século XVII para o século XVIII, como postula Robert Muchembled (2007), a pornografia abarca cinco categorias, as quais são disseminadas por variados suportes, especialmente pela poesia, pela piada, pela prosa e pelas imagens de sexo explícito. Conforme o autor, o primeiro tipo de escritos pornográficos é referente a obras médicas ou paramédicas, tais como guias sexuais e tratados de sexologia, cujos temas são as formas de masturbação, flagelação e estrangulamento. O segundo tipo é antirreligioso, focado no ateísmo, na blasfêmia e na sátira anticlerical. Como o segundo, o terceiro tipo é muito tradicional. Ele diz respeito aos escritos antiaristocráticos, cujos assuntos versam sobre históricas lúbricas da corte, filhos ilegítimos, incestos, chantagens, etc. Já a quarta categoria, ancestral das narrativas do Marquês de Sade, combina sexo com sangue, escatologia e morte. E, finalmente, o quinto tipo organiza-se em torno do casamento, das relações de poder entre os sexos (chamada, na França, de *lutte pour la culote*, isto é, “luta pelos calções”), das “conversas criminosas”, das infidelidades, da prostituição, etc. Observa-se, nesta categorização, a amplitude de vertentes da escrita erótica, a qual é capaz de abranger uma diversidade considerável de temas de cunho social.

Paralelamente ao desenvolvimento da escrita pornográfica, com base na ciência renovada da época, surgiu o movimento da libertinagem como uma forma de expressão da revolta da aristocracia contra a pregação moral e o fechamento ideológico religioso, o que, basicamente, segue a trajetória da pornografia. A esse respeito, Adauto Novaes (2006b, p. 11), na introdução da obra *Libertinos e libertários*, atesta que o pensamento libertino vai sendo moldado a partir do final da Idade Média, se levarmos em consideração as suas várias nuances semânticas: “desregramento de costumes, indiferença às coisas da religião, aquele que não respeita as interdições e segue as inclinações do corpo e do espírito, a liberdade sexual, o ímpio ou ateu, ou o livre-pensador”. O movimento nasceu no momento da reforma religiosa, a qual causou crise entre católicos e protestantes. Como marca, os libertinos colocavam-se contra o conflito, mostrando-se intolerantes com os dois lados (ALEXANDRIAN, 1993). O ideal do movimento era reconhecer, na Natureza, os mesmos “poderes” que os crentes atribuíam a Deus. Como máxima, tinham: “Não há nenhuma outra divindade nem potência

soberana no mundo além da Natureza, à qual é preciso contentar em todas as coisas, sem nada recusar ao nosso corpo, ou aos nossos sentidos, do que eles desejam de nós no exercício de suas forças e faculdades naturais” (GARASSE, 1624, apud ALEXANDRIAN, 1993, p. 127, grifo do autor). Segundo Leonardo Silva,

O termo libertino (do latim *libertinus*, que designava um escravo posto em liberdade no Império Romano), serviu para designar, sobretudo a partir do século XVI, o indivíduo que questiona dogmas estabelecidos, que recusa certas regras, manifestando uma grande independência de ideias. O termo “libertino” foi por muito tempo utilizado para estigmatizar todas as opiniões e condutas que se distanciavam da norma dominante. [...] A libertinagem de costumes refere-se a um tipo de comportamento desregrado no que concerne à busca do prazer sexual, para o qual não se impõe nenhum limite moral. [...] O sentido da palavra “libertinagem” que prevalece nos dias de hoje está justamente ligado à devassidão e à depravação moral (SILVA, 2016, p. 184-187, grifos do autor).

Os libertinos eram, portanto, pensadores livres das amarras sociais e, por isso, abertos à experimentação sexual e literária. Assim, no final do século XVIII, com os libertinos como “fios condutores”, a tradição pornográfica estava solidificada e se associava enfaticamente ao romance como forma literária. Nesse período, a literatura pornográfica francesa era cada vez mais política. Surge, deste movimento, a filosofia praticada na alcova, conforme a qual as pessoas envolvidas na cena erótica deveriam mostrar que dominavam os seus instintos e as suas paixões ao mesmo tempo em que não reprimiam os seus desejos. É a ilustração aristocrática a serviço do prazer. Simultaneamente, a corrente negava o casamento e a concepção devido ao fato de que, essencialmente, ambos se opõem aos deleites carnis: o primeiro, por tornar as práticas eróticas monótonas e superficiais, e a segunda, por atrapalhar o sexo como ocorre na libertinagem: horas a fio. Como prova, nos livros libertinos, as preliminares são privilegiadas e o prazer é dilapidado em longos encontros, como se a iniciação sexual ocorresse todas as vezes em que há sexo.

A Revolução Francesa provocou a produção de uma grande quantidade de panfletos pornográficos<sup>31</sup> e políticos e de um tipo de literatura que culminou nos escritos do Marquês de Sade. Ele abordou possivelmente todos os temas concernentes à pornografia moderna e se especializou na catalogação das práticas pornográficas. Conforme Susan Sontag (1987), em *A vontade radical*, as ideias de Sade – com ênfase na pessoa como “coisa” ou “objeto”, no corpo como máquina e na orgia como um inventário das possibilidades infinitas da junção de

---

<sup>31</sup> Curiosamente, neste período, segundo Jean-Marie Goulemot (2000), a leitura de livros eróticos era *mise en jambes*, ou seja, um aquecimento para os clientes das casas de prostituição. Tais panfletos eram usados, de forma cerimonial, como incitadores dos desejos e como parte da iniciação sexual dos homens com as prostitutas.

várias máquinas em codependência – buscam realizar um gênero infindável de atividade extremamente desprovida de afeto e vínculos que vão além do corpo.

Assim, Donatien Alphonse François, o Marquês de Sade, era o grande nome do momento, exemplo completo de libertinagem literária. Ele se entregou a uma vida libertina e depravada, entretanto, nunca vencida pela sua imaginação, capaz de mesclar sexo e crueldade em um espetáculo fantástico:

a obra de Sade [...], além de tematizar as mais estranhas práticas sexuais, colocando em cena um panteão inclassificável de personagens, ela se vale de uma pluralidade de gêneros literários, tais como o romance epistolar, o panfleto político, os diálogos, o *roman noir*, entre tantos outros. Levando essa pluralidade à exaustão, o Marquês chegou a criar formas narrativas próprias, como é o caso do “catálogo de perversões” a que deu o título *Les 120 Journées de Sodome*, de 1785. Sade representou, para a nova pornografia que se inaugurou na passagem do século XVIII para o XIX, o mesmo que Aretino para a pornografia literária do Renascimento (MORAES, 2003, p. 127, grifos da autora).

Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1986) traçaram uma breve biografia do escritor, conforme a qual ele foi confinado na Bastilha e em outras prisões por muitos anos devido aos seus atos pouco convencionais. Durante o seu aprisionamento, Sade se dedicou à criação de sua obra. Nos livros, registra narrativas *extra-ordinárias*, vividas em cenários fictícios, nos quais os excrementos são comidos, as latrinas são sagradas e os parceiros sexuais são irmãos ou parentes próximos. Em sua produção, o processo criativo alcança o ápice da imaginação.

Sob o ponto de vista de Sarane Alexandrian,

há uma distinção a fazer entre o imaginável e o realizável. Pode-se admirar o imaginável, por causa de sua intensidade de expressão, enquanto reprovaríamos o realizável correspondente. A violência verbal de Sade me interessa, embora as situações que ele evoca me repugnem; acharia bom que fossem postos fora de combate os energúmenos que ele escolhe como heróis e que cometem por prazer os crimes mais abjetos; eu os aceito somente porque me conduzem ao limite extremo do imaginário. Não se pode ir mais longe no horror sexual do que ele o fez em pensamento. A atuação do escritor fascina mesmo quando se reprova a libertinagem destrutiva (ALEXANDRIAN, 1993, p. 205).

Devido a esse caráter de crueldade estampado nas obras de Sade, nas quais o gozo só é atingido por meio da violência<sup>32</sup> contra o parceiro, têm-se os conceitos modernos de sádico e de sadismo<sup>33</sup>. Conforme Almeida,

<sup>32</sup> “As flagelações associadas à excitação sexual, por vezes apenas do flagelador, e outras também do flagelado, vinha já da Antiguidade. Tinham surgido no *Satiricon* de Petrónio e repertir-se-iam ao longo da História da Humanidade e da literatura erótica. Todavia, adquiriam carta de cidadania com os romances e as divagações do marquês de Sade. A outra face da moeda, o masoquismo, apenas apareceria na nomenclatura médica após a publicação de um romance estritamente autobiográfico, *Die domen in pelz* (*A vénus das peles*), escrito por



Sádico – adj. Indivíduo que só se deleita sexualmente se fizer sofrer o parceiro da cópula.

Sadismo – s. Perversão que se manifesta pela violência contra o parceiro da cópula. “Rolam na cama, rolam no chão, ele morde-a, ela grita banhada em sangue porque sangue é alegria, é vida, é amor!” (Rebello, *Marafa*, 196) (ALMEIDA, 1980, p. 221, grifo do autor).

O marquês colaborou para a repressão à literatura pornográfica, uma vez que as obras dos escritores libertinos misturaram considerações antirreligiosas e descrições pornográficas,

---

Leopold Sacher-Masoch (1836-1895). Aparentemente, Sacher-Masoch adquirira a sua paixão pelos castigos e pelas humilhações aplicados por mulheres dominadoras depois de ter presenciado uma cena pouco edificante: o pai, acompanhado por dois amigos, surpreendeu a mulher, a mãe do futuro escritor, na cama com um desconhecido. Ela reagiu violentamente e expulsou-os todos à chicotada. Ao descobrir que o filho a espiara, chicoteou-o também cruelmente, o que lhe produziu um estranho prazer e o marcou indelevelmente. Viu ainda como o pai, de joelhos, implorava perdão à infiel, o que lhe valeu mais chicotadas” (KRAUSE, 2007, p. 95).

<sup>33</sup> “prazer sexual no domínio, na humilhação e na crueldade. Esta tendência deve o seu nome ao castelão e escritor francês Donatien Alphonse François, marquês de Sade (1740-1814). Os seus excessos, ultrapassados por gente da sua época e posição, bem como intrigas familiares, faziam com que estivesse constante na prisão. Nas décadas de prisão, escreveu os romances eróticos que o tornaram conhecido e lhe deram má fama. Essencialmente, o seu ‘sadismo’ não era mais do que uma compensação da fantasia erótica para a abstinência forçada. Na sua última obra, *Os cento e vinte dias de Sodoma*, descreveu todas as perversões imagináveis; considera-se esta obra como precursora da representação científica dada pelo neurologista vienense Richard Freiherr von Kraft-Ebbing, em 1886, na sua *Pyshopathia sexualis*. Ao mesmo tempo, as obras de Sade são hoje consideradas, em parte, como filosofia do sexo. O próprio Sade não só conheceu o prazer de magoar outros indivíduos como também gozou com o fato de ser magoado. Peter Weiss, no seu drama *Sade-Marat*, apresentou numa situação que, ao mesmo tempo, evidenciava a situação histórica de Sade, entre o Antigo Regime, a Revolução e o domínio de Napoleão. Tal como sucedeu com Sade, não existe sadismo nem masoquismo. Tanto o desejo ativo como o passivo da algolagnia (volúpia na dor) são, segundo Freud, resultados duma mistura do instinto sexual com o de destruição. É duvidoso que exista um prazer na crueldade sem conteúdo sexual-erótico; mas de fato, hoje, chama-se quase todos os gêneros de crueldade ‘sadismo’. Na ligação ao Eros, é natural e necessária uma certa quantidade de agressão e destruição. O sadismo transforma-se em problema quando é preponderante. Um dos elementos mais importantes do sadismo enquanto tendência é o desejo de dominar outros indivíduos, de os tornar ‘dependentes’ e dóceis. Isso poderia ser conseguido pela força, com chicote e algemas, e o resultado seria a escravatura. Mas muito mais intensa seria a dependência do dominado se este a admitisse. O caminho para isso seria a humilhação; pois humilhado significa quase o mesmo que disposto a servir, pronto para servir. Ambas as formas de dependência parecem facilitar as relações dum indivíduo com um objeto sexual: não só está sempre à disposição dos apetites do senhor ou da senhora uma escrava ou um escravo, como também a servidão do parceiro parece anular todos os problemas emocionais do amor. Deste modo, a mania da humilhação e o prazer nela determinam inúmeras formas de erotismo, nas quais a participação do sadismo nunca é estranha: temos como exemplos as noções de paxá e odalisca, a relação do cliente e da prostituta, a alcovite da parceira com um terceiro, a estilização até à transformação numa boneca, as instruções a uma parceira para desempenhar um determinado papel num jogo erótico. Poder-se-ia dizer que uma moral patriarcal degradou as mulheres e as tornou dependentes. O momento da dor, que foi claramente marcado no nome algolagnia de modo parcial, também pode ser entendido a partir da ideia de domínio. Não pode ser expressa de modo mais fiel do que pelo ‘direito’ de fazer mal a outrem. Mas, ao mesmo tempo, a dor, tanto provocada quanto sofrida, é um estímulo intenso, que pode até transformar-se em prazer. A dor provoca reações físicas como palpitações e guinadas, muito semelhantes às do prazer máximo do orgasmo sexual. O conceito do castigo torna compreensível uma relação particular da crueldade com a sexualidade. O agravo que tem de ser castigado no ‘sadismo’ é a própria sexualidade. Mas enquanto o masoquismo pode representar uma autopunição para os próprios desejos sexuais, o sádico castiga aquele que estimula os seus desejos sexuais. Muitas fantasias e práticas sádicas ocupam-se, por isso, dos maus tratos dos órgãos genitais, das mamas, do traseiro, como principais estímulos. Em todos esses casos, o instinto sádico, do ponto de vista social, ainda está inibido, mesmo quando a evolução até uma mania tem de ser considerada doentia. Muitas vezes, as inibições não são suficientes e chega-se ao delito e ao crime. No ponto extremo da escala, está o prazer em matar” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 342-346, grifos dos autores).

numa amálgama de libertinagem e ateísmo. Daí em diante começou a perseguição ativa das obscenidades que atacavam direta ou indiretamente o cristianismo. Porém, era de conhecimento de toda a sociedade que nenhuma lei ou ameaça religiosa era capaz de vencer o gênero satírico. Assim, a libertinagem não deixou de existir, mas passou a se expressar de forma mais discreta (ALEXANDRIAN, 1993). Sobre a censura, Jean-Marie Goulemot (2000) nos diz que havia quatro grandes categorias de livros proibidos: 1) aqueles que traziam sátiras pessoais; 2) aqueles que cujo conteúdo combatia o governo; 3) aqueles que eram anticlericais e ateístas; e 4) aqueles que se opunham ao código moral e aos costumes da época.

Como afirma Lynn Hunt (1999b), entre 1790 e 1830, na Europa, as funções sociais e políticas da pornografia entram em processo de mudança. No final da década de 1790, a escrita pornográfica passou a perder o seu tom político, uma vez que as obras começaram a ser escritas e vendidas com a única finalidade de excitar o leitor. Nesse sentido, a pornografia tornou-se exclusivamente utilitária, sem o fundamento de questionamento social ou reivindicatório que possuía anteriormente. Na França, por exemplo, em 1795, a pornografia notadamente política entrou em declínio e foi desaparecendo no país. A partir de 1820, na Inglaterra, a pornografia deixou de ser política e passou a ser somente um meio para a obtenção do prazer físico. Por conseguinte, as obras pornográficas posteriores eram inteiramente dedicadas à descrição física das personagens e do ato sexual em si com o intuito de levar o leitor ao gozo.

Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, a quantidade de publicações cresceu bastante devido ao surgimento da indústria de massa, acontecimento este que aponta para uma relação próxima entre pornografia e democracia. Portanto, o século XX começa com um novo conceito de escrita pornográfica: o enfoque não está mais em uma preocupação com a política e com a hipocrisia social, mas, sim, no interesse mercadológico da venda desse tipo de literatura como produto. Na “receita” dessa escrita, não houve grandes mudanças. A diferença está, de fato, na perspectiva da produção da pornografia na literatura: as obras possuem, majoritariamente, o intuito de excitar o leitor e levá-lo ao deleite sexual individual e solitário, obedecendo, assim, à lógica capitalista.

Com referência à publicação desse tipo de escrita no Brasil, Eliane Robert Moraes (2015b) diz que o entendimento de seu estatuto enfrentou obstáculos significativos: o primeiro extrapola a esfera e se relaciona com a expressão moderna do erotismo literário, o qual, até recentemente, foi alvo de exaustivas e repetidas proibições nas sociedades ocidentais, daí a sua produção ser sempre clandestina. No Brasil, obviamente, o processo não

mudou: num país cuja história se alicerça na moral católica e no domínio patriarcal, ambos aliados a outras formas de opressão, também surgiram mecanismos efetivos de censura às manifestações licenciosas. O segundo obstáculo foi o responsável por empurrar os textos obscenos brasileiros para as margens dos círculos das letras, o que atrapalhou fortemente a sistematização dessa escrita em um conjunto, tal como é visto em outras culturas, como a libertina.

Mesmo em meio a tantas interdições, a literatura brasileira conta, historicamente, com nomes como Gregório de Matos, Bernardo Guimarães e Gilka Machado em uma dita expressão erótica nacional. Entretanto, conforme a mesma autora, a vertente somente ganha destaque e autenticidade com a Semana de Arte de 1922. No período, acompanhamos o nascimento da palavra obscena de Oswald de Andrade e, em contraste, a erótica elegante de Bandeira, o que se dá também pela comicidade, pela escatologia e pela paródia. Temos também Augusto dos Anjos, numa perspectiva sexual mais sombria; Murilo Mendes, com o seu tom mítico; Jorge Amado, com forte acentuação regionalista; Dalton Trevisan, numa frente mais licenciosa; Nelson Rodrigues, num erotismo ácido e realista; Carlos Drummond de Andrade, com o seu “amor natural”; Ana Cristina César, com a sua sensualidade visceral; Caio Fernando Abreu e Cassandra Rios, com temáticas homoafetivas; Hilda Hilst, autora de uma obra pornográfica ampla e questionadora; Rubem Fonseca, representante de um brutalismo grotesco e escatológico; Glauco Mattoso, com seu neobarroquismo obsceno; dentre outras manifestações literárias que delineiam a face de Eros na arte verbal brasileira.

Outro exemplo é a antologia *Os sete pecados capitais*, organizada por Ênio Silveira (1964), formada por sete contos, cada um referente a um pecado, escritos pelos seguintes nomes da nossa literatura: Guimarães Rosa, em “Os chapéus transeuntes” (soberba); Otto Lara Resende, em “A cilada” (avareza); Carlos Heitor Cony, em “Grandeza e decência de um caçador de rolinhas” (luxúria); Mário Donato, em “O canivete” (ira); Guilherme Figueiredo, em “De gula *ad aennium silvarium*” (gula); José Condé, em “Crônica do que aconteceu ao beato Torquato M. de Jesus, na cidade de Caruaru, Pernambuco, em 1927” (inveja); e Lygia Fagundes Telles, em “Gaby” (preguiça).

Há, ainda, a *Antologia da poesia erótica brasileira*, organizada e prefaciada por Eliane Robert Moraes (2015a), cujo objetivo é catalogar a “pornografia desorganizada” brasileira, conforme a pesquisadora. Em entrevista ao Jornal *Cândido* (GODOY, 2020), ela diz que “a ideia de organizar o volume surgiu de uma observação de Mário de Andrade (1893-1954) que, nos anos 1920, já se queixava da ausência de um ‘erotismo literário sistematizado’ no

país”. Mais de 80 anos depois da afirmação do autor, a erótica literária brasileira se mantinha às escondidas, sem uma compilação. Nas palavras da estudiosa: “As ponderações de Mário de Andrade estão na origem do meu livro, que veio a lume para dar testemunho não só da existência de uma lírica erótica do Brasil, mas também de sua extraordinária riqueza”. São cerca de 350 poemas datados dos últimos quatro séculos e escritos por autoras e autores muito conhecidos do grande público, tais como: Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina César, Hilda Hilst, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Mário Quintana, João Cabral de Melo Neto, Roberto Piva, Arnaldo Antunes, dentre outros. A antologia também reúne poemas de autores menos conhecidos, tais como: Francisco Moniz Barreto, Múcio Teixeira, Max Martins, Dora Ferreira da Silva, Francisca Júlia, Moysés Seyson, Emiliano Pernetta, Belmiro Braga, dentre outros, e poemas anônimos. A marca mais evidente da obra é a opção por textos exclusivamente nacionais, ademais, não há distinção entre os poemas ditos pornográficos e aqueles que apenas aludem ao ato erótico.

Além dessa obra, há a antologia *O corpo descoberto*, também organizada e prefaciada por Eliane Robert Moraes (2018b). Dela, constam 53 contos brasileiros eróticos publicados de 1852 a 1922, cujos autores são: Afonso Arinos, Aluísio Azevedo, Álvares de Azevedo, Coelho Neto (sob o pseudônimo de Caliban), Couto de Magalhães, Cruz e Sousa, Domício da Gama, Gentil Homem de Almeida Braga (sob o pseudônimo de Flávio Reimar), Gonzaga Duque, Inglês de Sousa, José Veríssimo, João do Rio, Júlia Lopes de Almeida, Lima Barreto, Machado de Assis, Mário de Andrade, Medeiros e Albuquerque, Nestor Victor, Olavo Bilac (sob o pseudônimo de Bob), Oscar Rosas, Raul Pompeia e Valentim Magalhães. Alguns escritores usaram pseudônimos como meio para burlar a moral social da época, bastante conservadora, para falar de corpo, desejo e sexo.

A mesma autora (MORAES, 1997b), em seu artigo *Eros bem-comportado*, faz uma projeção acerca das representações literárias consideradas eróticas na atualidade. Os textos de autores “brasileiros contemporâneos tendem a representar o órgão sexual feminino por intermédio de metáforas um tanto castas, que compõem imagens de um erotismo bem comportado” quando comparados a textos de outros autores expoentes da literatura erótica. Para ela, existe uma grande preferência pela alusão em detrimento da nomeação do ato sexual em si ou das partes do corpo. Assim, invariavelmente, os escritores dessa linha de literatura primam “falar ‘sobre’ em vez de falar ‘de’” (MORAES, 1997b, grifos da autora).

A estudiosa indaga, ainda, as razões pelas quais o erotismo considerado explícito é, atualmente, um nicho tão pouco visitado pelos escritores brasileiros de maneira geral:

por certo, devem ser essas mesmas razões que concorrem para que as representações tímidas dos genitais femininos [...] estejam tão comprometidas com a castidade que os ideais elevados têm por pressuposto. Seria o caso de vasculharmos a história brasileira – bem mais marcada pelos valores cristãos do que normalmente admitimos –, para tentarmos explicar por que, em matéria de erotismo poético, o delírio da língua permanece para nós na condição de interdito (MORAES, 1997b).

Em seu artigo *Conversas para mestres inseguros*, Contardo Calligaris (2012) alega que, em uma comparação entre a literatura erótica do século XX e as tendências do gênero no início do século XXI, há uma diferença interessante: até o século XX, os melhores exemplos são franceses. Nessa vertente da literatura erótica, os leitores se excitavam com as imagens sádicas ou masoquistas<sup>34</sup>, as quais eram exercidas devido ao gosto dos praticantes. Portanto, nas palavras do autor, “não é necessário que o protagonista ou a personagem tenha sido abusado quando criança”.

Já na recente literatura erótica, oriunda especialmente dos Estados Unidos, acontece o contrário. De maneira geral, as personagens possuem desejos sexuais subversivos, assim como a literatura do século passado, porém, o fundo dessa necessidade é “apresentado como o destino patológico de quem foi ‘traumatizado’ na infância” (CALLIGARIS, 2012, grifo do autor). O autor afirma que isso acontece devido a uma diferença cultural entre Europa, berço

---

<sup>34</sup> “Masoquismo: literatura sádica invertida, dando o papel malvado e destruidor à mulher em vez do homem e realçando a passividade masculina” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 265). “Masoquismo: s. Perversão sexual que consiste na flagelação do próprio indivíduo pra chegar ao prazer erótico. ‘Obrigai-me a ajoelhar diante de vós!/ Humilhai-me e batei-me!/ Fazei de mim o vosso escravo e a vossa coisa!/ E que o vosso desprezo por mim nunca me abandone, / ó meus senhores, ó meus senhores!’ (Fernando Pessoa, *Obra*, 326). ‘Uma espécie de sadismo do branco, do masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres das raças submetidas ao seu domínio’ (Freire, *Casa-Grande*, I, 68). Masoquista: adj. Pessoa que só se deleita sexualmente se maltratada física ou moralmente. A mulher demasiado submissa aos caprichos do marido não deixa de manifestar certos sintomas de masoquismo” (ALMEIDA, 1980, p. 161, grifos do autor). “Masoquismo: ‘prazer (sexual) na dor’. A expressão deve-se a Krafft-Ebing, que a fez derivar do nome do seu contemporâneo Leopold von Sacher-Masoch (falecido em 1895), um escritor vienense com muito êxito, que enalteceu nos seus romances a sujeição cheia de prazer do homem a uma mulher cruel. Na sua obra mais famosa, *A Vênus vestida de pele*, apresentava-se como Severino e a sua mulher como Wanda. Mas a importância do conceito masoquismo ultrapassa, de longe, este modelo. O prazer no sofrimento, na humilhação e na dor, está estreitamente ligado à sua contrapartida, a tendência para o domínio, a destruição e a crueldade, o sadismo. O masoquismo erótico, o desejo de ser humilhado, comandado, espancado e até ferido pelo parceiro sexual é tão determinado pela sexualidade como o de destruição, que se vira contra o próprio eu, desprezando o parceiro. A autodestruição é suprema nos casos em que um automasoquista atua simultaneamente como auto-sadista, arriscando-se a morrer ao atar-se a si mesmo até ao estrangulamento – e, muitas vezes, morre mesmo. O masoquismo erótico manifesto denuncia, a par do prazer na dor e humilhação, o desejo de castigo. A cobiça sexual mistura-se aqui com o sentimento inculcado de que é verdadeiramente pecaminoso. O masoquista, para quem a experiência do sofrimento é um pressuposto do prazer sexual, aceita assim no sofrimento o castigo para o ato sexual, ou ‘adquire’, deste modo, a satisfação. As ordens que lhe são dadas pela sua ‘senhora’ são, finalmente, ordens sexuais: ele quer ser obrigado a qualquer coisa que, na verdade, quer fazer, mas que lhe surge como proibida sem essa pressão. O masoquismo é uma consequência da depreciação sexual feita pela moral, particularmente pela ideia da mulher honesta como ser assexual (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 239-241, grifos dos autores).

da literatura erótica, e Estados Unidos, atual exportador do gênero para o mundo. Para ele, pode ser uma nova fórmula proposta pela cultura ocidental para cercear o prazer sexual. (CALLIGARIS, 2012). Como exemplo, temos a trilogia *50 tons de cinza*, *50 tons mais escuros* e *50 tons de liberdade*, de Erika Leonard James (2012). Os romances apresentam uma história de amor entre Grey e Anastasia, desta forma, o erotismo vem vestido por uma capa romântica, o que facilita a sua tolerância social. Grey teve a sua iniciação sexual, ainda adolescente, nas práticas sadomasoquistas como “escravo”, o que o coloca como “pervertido” com relação à “normalidade” sexual da maioria da população. Na vida adulta, ele inverte os papéis e começa a buscar “escravas” para satisfazer as suas fantasias eróticas. Ao encontrar Anastasia, o conflito se instala, uma vez que ela é virgem e totalmente desconhecedora do sadismo. A trilogia se tornou um *best-seller* no mundo todo e impulsionou muitas outras narrativas na linha desse tipo de escrita erótica, em que um “desvio” ocasiona a história.

Eliane Robert Moraes (2008, p. 413), em seu artigo *Topografia do risco*, assegura que essa mudança nos parâmetros da literatura erótica “leva a crer que esses autores se empenham em reiterar um certo poder de desvio do erotismo”, ou seja, no momento em que vivemos, a prática da transgressão parece ter sido completamente dominada pelo mercado, o qual prefere normatizar o desejo com moldes patológicos. Como consequência da grande exploração do sexo e do prazer em obras desse tipo, tem-se a banalização do erotismo, o qual foi, conforme a pesquisadora (MORAES, 2008, p. 414), condenado a uma supervisibilidade, o que mostra o trabalho da indústria cultural (repressora e reprodutora de valores vigentes) com o intuito de abafar a vocação transgressora da sexualidade, a qual, anteriormente, tinha sido a bandeira da contracultura. Vulgarizado em seu limite pela cultura de massa, o erotismo “tornou-se objeto de suspeita por parte dos circuitos literários mais cultos, atraindo apenas alguns escritores pouco assimilados pelo sistema cultural do país”.

Vale destacar que a pornografia, ao se afastar da crítica aos valores sociais, além de cair na lógica capitalista, resume-se à rasa representação das zonas erógenas humanas, retratadas em um leque de posições e malabarismos. Ademais, o acesso a esse material é cada vez mais facilitado pela internet, em sua infinidade de páginas de vídeos “pornôs” profissionais e caseiros, em que corpos amalgamados cumprem os enquadramentos coletivos e patriarcais quanto às identidades de gênero, causando, assim, o contentamento sexual imediato do telespectador quanto aos padrões físicos mostrados e aos “princípios” compartilhados pelos filmes.

Como forma de evasão desse processo, alguns autores procuram reestabelecer a potência insubordinada e devastadora desse tipo de escrita, entretanto, para isso, é necessário que eles tenham um olhar crítico e próximo com o que está acontecendo ao redor para, então, dar gênese a outras formas de materialização literária da pornografia com ênfase na resistência e no questionamento, típicos ingredientes dessa escrita. Assim, para que o veio do erotismo seja redescoberto, é necessário que haja uma virada nesse cenário.

### **3.3 Ecos de libertinagem de *As ligações perigosas* em *A casa dos budas ditosos***

Nesta seção da tese, apresentaremos uma análise das relações dialógicas estabelecidas entre os romances *As ligações perigosas* (*Les liaisons dangereuses*), de Laclos (1980), e *A casa dos budas ditosos*, de Ubaldo Ribeiro (1999). Na narrativa do escritor baiano, há menção direta à obra de Laclos (1980). Há outras inúmeras fontes de familiaridade entre os textos, especialmente na constituição das personagens femininas de ambas as obras: marquesa de Merteuil, Cécile e Tourvel, em Laclos (1980), e CLB, em Ubaldo Ribeiro (1999). O ponto de convergência entre as observações das personagens está na vivência dessas mulheres nas sociedades em que estão inseridas, nas quais enfrentam, cotidianamente, inúmeras interdições devido ao fato de serem mulheres. Mesmo havendo um hiato temporal considerável entre as obras, os cerceamentos de gênero continuam sendo tema para reflexão no universo romanesco.

As questões de opressão apontadas por CLB são também apresentadas pela presidenta de Tourvel e por Cécile. Todas essas personagens femininas sofrem com o machismo advindo dos discursos religioso, científico, social, filosófico, etc., arquitetados por uma coletividade estritamente patriarcal. Laclos (1980) mostra que “a natureza deve ignorar tudo das prescrições editadas pelo cristianismo e pelos tabus sociais” (FERNANDES, 2006, p. 37). O autor demonstra que a “pureza” dessas mulheres nada mais é do que o resultado da opressão imposta por uma religião autoritariamente normativa.

Conforme Ana Fernandes (2006), em seu artigo *Chordelos de Laclos e a educação das raparigas*, a mulher tem um lugar especial: ela é representativa e exemplar e reflete uma posição ideológica calcada nos dogmas sociais da época. Laclos (1980) monta o quadro da situação de dependência imposta pela moral e pelo interdito sobre o corpo feminino. Ele retrata a mulher como um ser oprimido pela educação (Cécile) e pela moral bíblica

(presidenta de Tourvel). Nesse contexto, não lhe resta, sob um ponto de vista crítico, senão iniciar um movimento de resistência contra uma sociedade opressora, cujo ápice está na criação da marquesa de Menteuil. Isso está também em *A casa dos budas ditosos* (1999): a mulher é subjugada pela sociedade em todos os campos, tais como o familiar, o político, o religioso, o científico, etc.

Na obra, a presidenta de Tourvel tem sensibilidade e sensualidade; já Cécile tem jovialidade e inexperiência. Ambas têm a liberdade de sair do convento, entretanto, esbarraram nas mais variadas imposições, o que as levou a cumprir o seu destino de mulher em uma sociedade desigual com relação ao gênero. Por meio dessas figuras, Laclos (1980) traça o processo da educação conventual, que não as preparou para a vida, por isso, essas personagens representam “a mulher sensível”.

Na época em que Laclos viveu, as jovens tinham pouco ou nenhum acesso aos conhecimentos dos fatos da vida, tais como: menstruação, orientação sexual, perda da virgindade, etc. As moças de classe social mediana eram fechadas em conventos com o objetivo de se guardarem para o casamento, por isso, só saíam de lá para desposarem um marido escolhido pelos seus pais exclusivamente por razões de cunho financeiro, assim, as moças não conheciam os homens com quem, teoricamente, iriam passar o restante da vida. O esposo escolhido casava-se com esse tipo de moça não somente pelo dote ou pela beleza física, mas, sim, porque ela era pura, ignorante e virgem. Ele tem a oportunidade de manipulá-la conforme a sua vontade: “assegurar-se uma progenitura que seja efetivamente dele. Ele é indiretamente apresentado como um homem que quer ignorar a natureza na mulher com quem se pretende casar” (FERNANDES, 2006, p. 36).

Nesse cenário, encontramos Cécile, que é uma jovem tola e recém-saída do convento, onde também recebeu uma educação voltada para a religião. No caso dela, além da igreja, a tirania advém da esfera familiar – a mãe é extremamente intolerante com os questionamentos que a filha lhe faz:

Pois escutei minha mãe dizendo que a sra. D... amava o sr. M..., e não falava como de algo assim tão ruim. No entanto, tenho certeza de que se zangaria comigo se apenas desconfiasse de minha amizade pelo sr. Danceney. Minha mãe ainda me trata como se eu fosse criança, e não me diz nada de nada. Quando me tirou do convento, pensei que fosse para casar-me. Mas agora já me parece que não. Não que eu me preocupe com isso, acredite. Mas a senhora, que é tão amiga dela, talvez saiba o que se passa, e, se souber, espero que me conte (CARTA XXVII, LACLOS, 1980, p. 72-73).

E culmina na esfera social, na qual ela conhece Valmont e é facilmente seduzida pelo seu discurso linguisticamente perfeito e por sua lábia de libertino. Com ele, ela perde a



virgindade, engravida e aborta, tudo isso às escondidas da mãe, a qual está em busca de um casamento arranjado para a filha: “Que se arranje esse sr. de Gercourt, eu não lhe pedi nada. No momento, encontra-se na Córsega, bem longe daqui; queria que ficasse dez anos por lá. Se não temesse voltar para o convento, diria para minha mãe que não quero esse marido” (CARTA XXXIX, LACLOS, 1999, p. 75).

Assim sendo, a narrativa tem, logo no início, a entrada de Cécile no mundo licencioso, processo este comum da tradição libertina:

Já no que diz respeito à menina [Cécile], fico às vezes tentada a transformá-la em minha pupila: é um favor que tenho vontade de prestar a Gercourt. [...] Tenho para mim que posso aproveitar este tempo, e que lhe entregaremos uma mulher formada, em vez de sua inocente pensionista. De fato, que insolente segurança a desse homem, que ousa dormir tranquilo enquanto uma mulher, com motivos de queixa contra ele, ainda não se vingou? Ora, se a menina estivesse aqui nesta hora, não sei o que não seria capaz de dizer-lhe (CARTA XX, LACLOS, 1980, p. 46).

De modo que combinamos, ao nos despedirmos, que já a partir do dia seguinte nos encontraríamos em meu quarto. Já a [Cécile] recebi duas vezes e, nesse breve ínterim, a colegial se tornou quase tão sabida quanto o mestre. Sim, é verdade, ensinei-lhe tudo, até as complacências! Só não incluí as precauções. [...] Ocupo meu tempo ocioso matutando sobre meios de retomar, sobre minha ingrata, as vantagens que perdi, e também em compor uma espécie de catecismo da devassidão (CARTA CX, LACLOS, 1980, p. 215-216).

Conforme mostrou Maingueneau (2010), o mote da iniciação sexual de meninas é exaustivamente explorado na libertinagem, o que se dá devido à facilidade de manipulação dos mestres licenciosos, com sua lábia ferina, com relação às suas pupilas ingênuas. Além disso, a curiosidade das adolescentes sobre o sexo aproxima-as de pessoas mais experientes.

Em *A casa dos budas ditosos* (1999), também há a cena da iniciação sexual da protagonista. Contudo, no caso de CLB, a prática sexual acontece por sua livre vontade, sem a imposição de ninguém: “Chupe aqui, disse eu, que não sabia realmente que as pessoas se chupavam, foi o que eu posso descrever como instintivo. [...] depois puxei a cabeça dele de novo e entrei em orgasmo nessa mesma hora e deslizei para o chão” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 29). Desde a entrada na adolescência, a protagonista ubaldiana demonstra atitudes de autonomia quando comparada com outras meninas de sua idade. A aproximação entre CLB e Cécile se dá pelo número alto de obstáculos pelos quais ambas deverão passar em suas trajetórias como mulher. O contraste está na negação da religião por CLB, facilitando o surgimento da sua libertação de determinadas imposições, o que não acontece com Cécile.

No caso de Tourvel, a sujeição é especialmente religiosa. Ela é uma mulher casada que teve uma criação monástica e, como consequência, sente-se presa a tais dogmas: “Habituada a só inspirar sentimentos honestos, a só ouvir palavras que posso ouvir sem enrubescer, e

consequentemente desfrutar de uma segurança que, ousou dizer, mereço, não sei dissimular nem combater as sensações que vivencio” (CARTA XXVI, LACLOS, 1980, p. 56). Mesmo perdidamente apaixonada pelo visconde de Valmont, recusa-se, inicialmente, a viver a aventura. Após conhecê-lo melhor, a presidenta assume a missão de converter Valmont e fazê-lo abandonar a libertinagem, sendo este outro dogma machista: mulheres corretas “consertam” homens problemáticos. Quando se envolve com ele, castiga-se por ter esse sentimento, pois, além da dificuldade de realização dessa paixão, a sua reputação está em jogo, uma vez que a sociedade não aceita mulheres adúlteras, o que não ocorre com os homens:

A senhora se apieda de meus males! Ah, se os conhecesse!... São terríveis. Eu acreditava ter experimentado as dores do amor; mas o tormento indizível, que é preciso ter sentido para dele fazer ideia, está em separar-se de quem se ama, separar-se para sempre!... Sim, a dor que hoje me oprime há de voltar amanhã, depois de amanhã, minha vida inteira! Deus meu, como ainda sou jovem, e quanto tempo me resta para sofrer! Ser o artesão da própria desgraça; rasgar o coração com as próprias mãos; e ao sofrer essa dor insuportável sentir a cada instante que se pode interrompê-la com uma única palavra, mas esta palavra é um pecado! Ah, minha amiga... (CARTA CVIII, LACLOS, 1980, p. 210).

Tourvel é uma esposa virtuosa, boa, fiel e religiosa. Ela é conservadora, a perfeita representante da sociedade opressora da época. A educação recebida faz dela um exemplo de mulher casadoira. Casou-se por conveniência. Saiu da opressão da casa do pai para ser oprimida no convento. De lá, caiu na opressão do marido. Ela se entrega a Valmont na tentativa de quebrar as amarras que a sua educação monástica lhe impõe. Após o envolvimento com o visconde, não se perdoa pela vergonha que enfrentou e morre, louca, em um convento:

O alvoroço que isso causou em todo o convento fez com que a madre superiora decidisse mandar me chamar às sete horas da manhã de ontem... Ainda não amanhecera. Acorri imediatamente. Quando me anunciaram à sra. de Tourvel, ela pareceu voltar a si, e respondeu: “Ah, sim, que entre”. Mas, quando cheguei junto de sua cama, contemplou-me fixamente, tomou-me rapidamente a mão, que apertou, e disse com voz forte, mas sombria: “Morro por não ter acreditado na senhora”. Em seguida, ocultando o olhar, repetiu sua fala mais frequente: “Deixem-me sozinha etc.”; e esvaneceu-se toda lucidez (CARTA CXLVII, LACLOS, 1980, p. 279-280, grifos do autor).

Nas palavras de Ana Fernandes (2006), a morte de Tourvel mostra às mulheres que a sociedade patriarcal não demonstra compaixão para com elas e faz um alerta sobre o conceito de amor como algo necessário para que a mulher se torne completa, o que é alienante. Assim, as mulheres, tal qual Tourvel, só se libertam dessa imposição com a morte.

Na mesma esteira, porém, com um discurso questionador e resistente, CLB se anula como mulher durante a juventude quando precisa aniquilar os seus ímpetos sexuais para não perder a virgindade<sup>35</sup>. Ela chega a pensar em procurar um médico para refazer o seu hímen<sup>36</sup>: “eu já estava até pronta, veja que coisa ridícula, *outrageous but true*, já estava pronta para fazer uma recuperação de minha condição virginal, restaurar o hímen<sup>37</sup>. Muita gente restaurou, sei de vários casos” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 33, grifo do autor), por meio de uma cirurgia, para que pudesse ficar “virgem de novo” e poder se casar, conforme a coletividade exigia no momento: “Mulher não tinha que ficar virgem apenas porque o babaca do noivo exigia – como até hoje exige, o Brasil, não só Ipanema –, pois havia também o medo de engravidar” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 51).

Ademais, CLB critica a educação religiosa porque esta é repressora do desejo. Como decorrência, faz que as pessoas acreditem que o corpo é sujo e pecaminoso, o que será problematizado no episódio da sedução de Cécile pelo visconde. Esse é outro laço dialógico entre as duas obras: a educação baseada na repressão das vontades do corpo e do exercício da sexualidade. Para a religião, a natureza, o corpo e a carne são maus e é preciso reprimir os instintos:

Aliás, naturalmente que eu também fui criada como católica, tinha aulas de catecismo, fiz primeira comunhão vestida de organdi branco, só falava o estritamente necessário na sexta-feira santa, só comíamos peixe toda quinta-feira e assim por diante. Mais ainda, fui criada para considerar os protestantes gentinha e ficava com raiva de Lutero, que me parecia a feição do demônio, nos livros de História Geral. Levei um certo tempo para me livrar dessa estupidez, veja você;

---

<sup>35</sup> Dino Preti (1983) faz uma lista de sinônimos para a palavra *hímen*: “três vinténs”, “três”, “sessenta réis”, “cobre” e “dinheirinho”. A base metafórica é “perder três vinténs” ou “tirar os três vinténs”, expressões populares de origem portuguesa, cujo significado faz alusão à perda de dinheiro ou de algo valioso, de onde deriva a similaridade com “perder a virgindade”, que é, para a mulher, uma perda significativa de *status* social em uma coletividade em que o casamento é imposto e, na maioria das vezes, meio de sustento de mulheres sem estudo ou trabalho. Sobre isso, Luís da Câmara Cascudo (1977, p. 27) afirma que os “três vinténs” eram moedas furadas, usadas como pingentes, que serviam, em Portugal, como amuletos: “o desvirginamento correspondia à perda dos talismãs defensores. Daí a insistência dos vocábulos *perder, perdida, perdição*”. Assim, sem os “três vinténs”, a moça não era mais donzela, o que a impedia de ter um “bom casamento”.

<sup>36</sup> “Hímen: é igualmente o nome do deus grego do casamento, a quem era sacrificado o símbolo da virgindade. É uma prega na mucosa da vagina que tapa a entrada desta e a torna mais estreita. A abertura, normalmente em forma de anel ou de meia lua, é acessível a um dedo mínimo, podendo, no entanto, ser mais estreita ou mais larga. Quando do primeiro coito o hímen é rasgado pelo membro masculino ereto: é a defloração. Se o hímen for bastante mole ou a abertura for bastante larga, o membro pode entrar sem obstáculos e não se produz qualquer rasgão. Nestes casos, os homens, muitas vezes, duvidam se a mulher era mesmo virgem, como pretendiam. [...] O hímen significou durante muito tempo, e hoje ainda significa, em parte, ‘um selo de virgindade’. [...] Como sucede em muitos casos, em relação ao hímen e à virgindade, é supervalorizado o ‘palpável’ e depreciada a importância psicológica e social” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 187, grifo dos autores).

<sup>37</sup> De acordo com Georges Valensin (1976, p. 143), as tentativas de dar uma segunda virgindade à mulher solteira ocorreram em todos os tempos por meio de sutura da membrana. Os médicos especialistas em reconstrução de hímen, continua o dicionarista, “estimam que é injusto fazer pagar um momento de loucura pelo fracasso de seu casamento para as moças solteiras”. Dessa forma, na época da qual a narradora fala, fazer a cirurgia era, acima de tudo, uma questão de honra e *status* social. Atualmente, com o fim desta “exigência” matrimonial, certamente, esse tipo de cirurgia está em desuso.

hoje, tenho até bastante afinidade com os protestantes, exceto os calvinistas e, óbvio, esse pentecostalismo histórico e de baixa extração, que ora nos assola. O magistério da Igreja me enerva. Prefiro eu mesma ler a Bíblia<sup>38</sup> e pensar do que leio o que me parece certo pensar, quero eu mesma me inteirar das boas novas, sem nenhum padre de voz de tenorino gripado me ensinando incoerências subestimando minha inteligência e repetindo baboseiras inventadas, [...] Certos papas, todo mundo sabe o que foram certos papas, todos infalíveis e tantos safados (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 14-15).

No exemplo, percebemos a inversão do discurso católico, o qual é usado pela narradora para subverter a si próprio, em um jogo de troca de valores: o discurso religioso é contraposto à hipocrisia social que se edifica por meio dele. Tal comportamento de CLB justifica as inúmeras indagações que ela faz durante a narrativa sobre as imposições católicas que colocam o corpo no lugar de pecado, com as quais, obviamente, não concorda e enfrenta cotidianamente. Por meio de negações recorrentes à norma vigente, CLB sai do circuito “casamento, marido e filhos” por meio do seu interesse pelo estudo. Na época, poucas mulheres cursavam o ensino superior. CLB fez até mestrado. O esclarecimento fez que ela se afastasse da religião e dos dogmas sociais castradores das vontades femininas. Daí a satisfação permanente em romper as barreiras de gênero.

Já na sociedade francesa do século XVIII, a mulher somente alcançava a autonomia ao ficar viúva, claro que a condição financeira interferia nisto. Quando jovem, a mulher é cerceada pela autoridade do pai e, ao se casar, a submissão passa a ser com relação ao marido. O matrimônio torna-se, desse modo, o lugar ideal para a submissão feminina nos âmbitos políticos e religiosos. Esperam-se da mulher virtude, humildade e obediência com relação à tutela do esposo. Em síntese, há uma troca de papéis de opressão na vida feminina, sempre representada pela figura masculina, a qual, quando não é concreta (pai, irmão, marido), está presente na religião, de forma abstrata, porém, igualmente poderosa e inquiridora com referência à liberdade da mulher.

Laclos (2002, p. 34), em sua obra *Da educação das mulheres*, diz que “não existe nenhuma forma de melhorar a educação das mulheres” porque a sociedade mantém o gênero

---

<sup>38</sup> “À primeira vista, parece uma perda de tempo procurar vestígios da corrente libertina num livro tão pouco permeável à sensualidade como o Antigo Testamento, mas, mesmo assim, são encontradas páginas impregnadas de erotismo no ‘Cântico dos Cânticos’. Embora os rigorosos exegetas da doutrina judaico-cristã tenham pretendido interpretá-lo como um hino alegórico de amor ao Altíssimo, o certo é que, se assim fosse, teríamos de atribuir a este um poderoso encanto sexual” (KRAUSE, 2007, p. 25). Sobre o “Cântico dos Cânticos”, Henry Ashbee (1970, p. 6-7) comenta que, “no contexto austero e puritano do Velho Testamento, [há] aquela pequena joia de lubricidade que é o ‘Cântico dos Cânticos’: “que formosos são os teus pés nos sapatos, ó filha de príncipe! As voltas das tuas coxas são como joias, segundo a obra de mão de artífice. O teu umbigo, como uma taça redonda, a que não falta bebida; e o teu ventre, como montão de trigo, sitiado de lírios. Os teus dois peitos, como dois filhos gêmeos da corsa” ou ainda em: “Sustentai-me com passas, esforçai-me com maçãs, porque desfaleço de amor!”.

feminino na condição de escravo, e escravos, segundo ele, não se educam, revoltam-se. Com ênfase na educação feminina, Laclos (2002, p. 38) fala diretamente com as mulheres e as chama para assumirem a responsabilidade pelas suas próprias vidas: “não espereis socorro dos homens, autores dos vossos males”. Tal afirmação se dá devido ao fato de que os homens são beneficiados pela condição de escravidão das mulheres. Certamente, com base nesses preceitos, Laclos (1980) criou a personagem da marquesa.

A marquesa de Merteuil encontra-se “verdadeiramente” livre no início da narrativa, uma vez que é recém-viúva. O estado civil não a impede de ter casos com vários homens – por motivos sexuais e políticos –, entretanto, nada é exposto socialmente: “no confronto entre os sexos, o homem diante da opinião, avança de rosto descoberto, apregoa suas vitórias, enquanto a mulher só pode jogar mascarada” (TROUSSON, 2006, p. 170). Por isso, Merteuil é discreta: ela aprende a recusar os aplausos da sociedade e apaga todos os seus rastros, inclusive, as relações que estabelece, com o intuito de destruir quaisquer provas que possam condená-la no futuro. Entretanto, ela se esquece da maior de todas as evidências: as cartas.

Conforme Raymond Trousson (2006), mesmo presa à virtude e resolvida a se manter fiel aos deveres femininos socialmente impostos, a mulher é, geralmente, vítima de um jogo estrategicamente montado a partir de uma palavra na qual ela acreditou erroneamente. O autor afirma que, quanto mais próximas da moralidade, mais predispostas a ocuparem a posição de vítimas. Por outro lado, como exemplo raro, está a marquesa de Merteuil, a qual usa a libertinagem para empreendimentos de manipulação e controle.

Dessa forma, a marquesa ocupa um lugar de mulher emancipada, algo raro na época. Contudo, é importante salientar que tal conquista veio do seu desejo de analisar, saber, entender, julgar por si própria os fatos da vida, sem estar sob a sombra de um homem: “Mas que se atreva a pensar que preciso de sua sabedoria, que me perderia ao não acatar seus conselhos, que por eles devo abrir mão de um prazer, de um capricho! Realmente, visconde, já é prevalecer-se demais da confiança que digno conceder-lhe” (CARTA LXXXI, LACLOS, 1980, p. 147). Ela se educou deliberadamente por meio do estudo de filósofos, romancistas e pensadores de seu tempo. Obviamente, a sua posição social aristocrática lhe rendeu esses frutos. A grande maioria das mulheres não tinha acesso à alfabetização, quem dirá a uma instrução de base erudita. Assim, a marquesa é uma mulher do Século das Luzes, cuja racionalidade vem do Iluminismo, o que a coloca em oposição ao modelo de mulher sentimental dos séculos anteriores. Essa é a perspectiva libertina, a qual se repete na gênese da

protagonista ubaldiana que também se tornou emancipada com apoio no estudo e na sua condição financeira favorável.

A rede de intrigas na qual as personagens estão inseridas é tão potente que fica fácil para a marquesa controlar o que pode ou não ser dito em determinado local. Devido a esse poder – ter as pessoas em suas mãos –, ela se sente superior aos homens com quem se relaciona, inclusive a respeito do visconde de Valmont, seu cúmplice no momento em que as cartas são escritas:

Volte, meu caro visconde, volte: o que tem feito, o que tem a fazer em casa de uma velha tia cujos bens todos já lhe foram legados? Venha embora imediatamente; preciso de você. Ocorreu-me uma ideia excelente e gostaria de confiar-lhe sua execução. Essas poucas palavras deveriam bastar; e, muito honrado com minha escolha, deveria você, diligentemente, vir tomar minhas ordens de joelhos; mas você abusa de minhas atenções, mesmo depois de não mais desfrutá-las; e, entre um ódio eterno ou uma indulgência excessiva, para sorte sua, é minha gentileza que se impõe. De modo que consinto em contar-lhe minhas intenções. Só me jure que, cavaleiro fiel, não irá se envolver em nenhuma aventura enquanto não tiver levado esta a termo. É digna de um herói: você estará servindo o amor e a vingança; será, por fim, mais uma *rouerie*<sup>39</sup> a acrescentar a suas Memórias: sim, suas Memórias, pois quero que um dia sejam publicadas, e me encarrego de escrevê-las. Mas deixemos isso para lá e voltemos ao que me interessa (CARTA II, LACLOS, 1980, p. 20-21, grifo nosso).

A marquesa é sensual na escolha das palavras, singularmente quanto à adjetivação que confere ao visconde. Ela sabe que ele, assim como ela, é um narcisista<sup>40</sup> e, por isso, propõe-se a inflar o ego do parceiro libertino para manipulá-lo e conseguir o que deseja. Há também um tom de ameaça em seu discurso, o qual é oriundo do receio que Valmont tem de perder a chance de estar novamente na cama da marquesa. O exemplo mostrado traduz os jogos sexuais e estratégicos que ocorrem entre os mestres libertinos na busca pelas suas satisfações pessoais, sejam elas carnavais ou sociais.

O outro plano tem Cécile como foco. A marquesa é abandonada pelo conde de Gercourt, seu amante, o qual irá se casar com Cécile de Volanges, retirada do convento para o

---

<sup>39</sup> “Esse tipo de homem reina sobre o mundo com uma aparente negligência de desocupado. Hábil, ponderado, inteligente, conhecendo perfeitamente a sociedade, jamais se afasta dela para correr atrás das mulheres. [...] Das mulheres, não se aproxima nem para agradá-las nem para amá-las, mas para tornar-se seu senhor graças a uma comédia habilmente conduzida” (TROUSSON, 2006, p. 172).

<sup>40</sup> Sobre o narcisismo, é “o amor por si próprio. O nome remonta à lenda grega do belo jovem Narciso, que se apaixonou pela sua imagem quando estava inclinado sobre uma fonte. O conceito foi aplicado, em 1899, pelo psiquiatra Paul Necke, que tinha observado num manicômio quatro homens e uma mulher que estabeleciam relações sexuais perfeitamente loucas com a sua imagem refletida ou com o seu próprio corpo. Na atenção dada a objetos de amor é gasta uma parte da força libidinosa, mas depois num desengano de amor esta pode voltar a fortalecer o narcisismo. O amor por si próprio é, por assim dizer, o equivalente erótico do egoísmo. O narcisismo determina, portanto, não só ações reconhecidamente sexuais, o autoerotismo ou a vaidade, mas também a sobrevalorização de si próprio ou a autocompaixão. O narcisista perverso encontra satisfação sexual somente na visão da sua própria beleza e por ações no seu próprio corpo” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 259-261).

matrimônio. Merteuil não aceita ter sido trocada e inicia a construção de um plano de punição contra o conde:

A sra. de Volanges está para casar sua filha: ainda é segredo, mas ela ontem me pôs a par. E quem você supõe que ela escolheu para genro? O conde de Gercourt. Eu, prima de Gercourt? Quem diria!?! Estou tão furiosa... Pois bem! Ainda não adivinhou? Ah, que mente lerda! Acaso você já perdoou a Gercourt sua aventura com a intendentia? E eu, não tenho mais motivos de queixa ainda, monstro? Mas tenho me acalmado, e a esperança de vingar-me tranquiliza minha alma. Tantas vezes você, assim como eu, se aborreceu com a importância dada por Gercourt a sua futura mulher, e com sua tola presunção de que irá evitar o inevitável (CARTA II, LACLOS, 1980, p. 21).

A marquesa, portanto, julga-se acima do poder e da inteligência dos demais, sentindo-se capaz de inverter o jogo. Aparentemente, toda a engrenagem da vingança volta-se para o sexo masculino, materializada nas figuras de Gercourt, Danceny e Valmont.

Esse último, incentivado pelo acordo que tem com a marquesa, irá seduzir e desvirginar Cécile. À noite, estando na mesma casa que a moça, ele entra no quarto:

Mudei então de tática e imediatamente tomei posição. Nesse ponto, ambos julgamos estar perdidos: a menina, apavorada, tentou gritar para valer; por sorte, sua voz diluiu-se em seu choro. Jogou-se sobre o cordão da campainha, mas minha destreza reteve-lhe o braço em tempo. [...] Para assegurar minhas observações, tive a malícia de só empregar uma força capaz de ser combatida. Somente quando minha encantadora inimiga, abusando de minha complacência, se punha prestes a me escapar, eu a continha com o mesmo temor cujos efeitos positivos eu já comprovava. Pois bem! Sem nenhum outro cuidado, a terna enamorada, esquecendo-se de suas juras, primeiro cedeu, e acabou por consentir: não que após esse impulso inicial recriminações e lágrimas não ressurgissem em uníssono; não sei se eram reais ou fingidas: mas, como sempre acontece, cessaram tão logo tratei de lhes dar um novo motivo. Enfim, de fraqueza em censura, e de censura em fraqueza, só nos separamos quando satisfeitos um do outro, e igualmente de acordo para o encontro desta noite. Só retornei a meus aposentos ao raiar do dia, moído de sono e cansaço. Contudo, sacrifiquei um e outro ao desejo de estar presente ao desjejum: amo, de paixão, as aparências do dia seguinte. Você não faz ideia disso. Um embaraço na postura! Uma dificuldade no andar! Olhos sempre baixos, e tão inchados, tão abatidos! O rosto tão redondo tinha se alongado! Nada mais divertido (CARTA XCVI, LACLOS, 1980, p. 181).

Então volte, visconde, e não sacrifique sua reputação por um capricho pueril. Já fez tudo o que queríamos com a menina Volanges. [...] No que pese seu aparente encanto por sua jovem colegial, não posso crer que ela tenha de algum modo a ver com seus planos. Ela estava ao alcance de sua mão, você a apanhou. Muito bem! Não será, porém, uma inclinação. Nem sequer, a bem dizer, um gozo completo; você possui totalmente apenas sua pessoa! (CARTA CXIII, LACLOS, 1980, p. 219).

A menina, devido a sua inexperiência, havia facilitado o acesso do visconde à chave de seu aposento. Ele avançou sobre Cécile, usou a sua vivência libertina para seduzir a garota na cama e a estuprou. Assim se dá a entrada da moça no universo da licenciosidade e da libertinagem. A partir dessa noite, Valmont frequenta o quarto de Cécile repetidamente,

porém, o contato sexual passa a acontecer de forma consensual. Um tempo depois, ela descobre que está grávida. O objetivo do plano foi cumprido a contento. Contudo, por um acaso, Cécile aborta:

Ao voltar para junto de minha tímida companheira a fim de tranquilizá-la, não encontrei-a na cama; [...] enfim, estava ali desmaiada, sem outro movimento além de fortes convulsões. Imagine meu embaraço! Consegui, no entanto, recolocá-la na cama, e até fazer com que voltasse a si; mas ela se machucara na queda, e não demorou a sentir o resultado. Dores lombares, cólicas violentas, sintomas ainda menos equívocos esclareceram-me rapidamente sobre a situação. Para explicar-lhe, porém, precisei antes explicar o estado em que antes se encontrava, de que ela sequer desconfiava. [...] De modo que combinei com ela que iria imediatamente procurar o médico e o cirurgião da família [...] Fiz minhas duas visitas e minhas duas confissões o mais depressa que pude, voltando então para casa, de onde ainda não saí. Mas o cirurgião, que eu aliás conhecia, apareceu ao meio-dia para me relatar o estado da enferma. Eu não me enganara [...]. A camareira está a par do segredo; o médico deu um nome à enfermidade; e o caso há de se ajeitar, como tantos outros, a menos que no futuro nos seja útil comentá-lo (CARTA CXL, LACLOS, 1980, p. 270).

De qualquer forma, a marquesa se sente vingada, uma vez que o conde irá se casar com uma moça que não é mais virgem, o que poderia manchar a sua reputação caso a sociedade descobrisse.

Em um panorama mais geral do romance, as performances da marquesa e do visconde são nítidas: ela é a articuladora estrategista dos planos e ele é o executor. Essa posição reforça o sentimento de inferioridade do homem frente à mulher: “A marquesa, além da ‘motivação política’ que a move – a inferioridade que a sociedade estabelece para a mulher –, atingiu uma capacidade de que Valmont, mau aluno, grosseiramente copista, não se dá conta” (LIMA, 2009, p. 321, grifo do autor). Ademais, em uma das cartas, a marquesa explica ao seu auxiliar o plano que começou a arquitetar ainda na infância. A finalidade de ter nascido mulher é vingar o seu sexo pela inferioridade à qual está condenada e dominar os homens: “nessa partida tão desigual, nossa sorte é não perder e vossa desgraça não ganhar” (CARTA LXXXI, LACLOS, 1980, p. 148).

Enquanto cresce, a marquesa segue procurando formas de se capacitar para cumprir, com habilidade, o seu intento. Com esse objetivo, entrou na sociedade ainda solteira, momento este em que começou a refletir sobre as relações de poder que se estabelecem entre homens e mulheres. Percebeu que a excelência na dissimulação poderia ser de grande valia:

Essa conveniente curiosidade, enquanto servia para me instruir, ensinou-me também a dissimular: não raro obrigada a ocultar os objetos de minha atenção aos olhos dos que me rodeavam, procurava dirigir os meus próprios como bem queria; aprendi então a adotar quando convém esse olhar distraído que você tantas vezes elogiou. Encorajada por esse primeiro êxito, tratei de controlar da mesma forma os vários



movimentos de minha fisionomia. Se sentia alguma tristeza, esforçava-me para assumir um ar de serenidade, ou até de alegria; levei o zelo a ponto de provocar-me dores voluntárias para então buscar a expressão do prazer (CARTA LXXXI, LACLOS, 1980, p. 148).

No excerto, observa-se que a associação entre o repertório filosófico, o esclarecimento iluminista e os traços de personalidade de Merteuil transformou-a em uma mestra no erotismo desregrado e na licenciosidade sexual, o que a levou a enfrentar e a superar os preconceitos e os dogmas religiosos de sua época. Armada de uma boa educação, a marquesa mostra-se privilegiada no contexto feminino de sua geração.

CLB também se “vinga” da coletividade em decorrência dos impedimentos que enfrenta por ser mulher. Sabendo dos obstáculos que lhe são impostos pelo patriarcado estritamente devido ao seu gênero, ela cria estratégias para responder à humilhação sofrida por meio da subjugação masculina. Foi assim com tio Afonso e com outros homens que foram usados pela personagem no decorrer da sua vida libertina: “talvez tenha sido por isso que eu tenha feito aquilo com meu tio Afonso e de certa forma tenha me vingado de tio Afonso” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 75). O citado parente é pedófilo<sup>41</sup> porque abusa de CLB quando ela era uma menina.

Há outros pontos de convergência entre as personagens: CLB é aristocrata, assim como a marquesa, por isso, nunca precisou trabalhar. Ela também se julga mais inteligente que as demais pessoas:

Sempre tive dinheiro e fui inteligente, o que certamente facilita as coisas (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 130).

Agradeço muito a Deus, por Ele me ter dado a força, a determinação, a inteligência e a coragem para levar adiante o dom que recebi de nascença, digo isto com devoção, os burros não acreditam, os inteligentes veem logo que é verdade. Eu nasci com um dom que Deus me deu e honrei esse dom, diferente de muitos outros, talvez quase todos. Ele fez a parte dEle, e eu fiz a minha, como ordena o Livro. Então eu tenho esse denominador comum, que é muito forte, muito singular, até porque, se a maioria das pessoas é mesmo como eu, a imensa maioria dessa maioria nunca conseguiu fazer nem um milésimo do que eu fiz (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 146).

Em toda a narrativa, a personagem ubaldiana gaba-se de suas qualidades sexuais, bem como da sua inteligência e esperteza extremas, habilidades estas que a ajudaram na resolução

---

<sup>41</sup> “Tendência erótica e sexual para crianças. São passíveis de prisões as ações sexuais praticadas numa pessoa com menos de catorze anos. A pena aplica-se também a toda gente que indique a uma criança que proceda a ações sexuais sobre um terceiro ou que esse terceiro proceda a elas na sua pessoa, ou quem atue sobre uma criança por meio de amostragem de representações pornográficas ou por conversas a elas relativas, de modo a estimular sexualmente a criança ou a que esta estimule sexualmente outra pessoa. A pedofilia se baseia no medo dum parceiro adulto, maduro e independente” (KNOLL; JAECKEL, 1978, p. 291).

de muitas problemáticas encaradas durante a vida, desde a relação caótica com o tio, o término magistral com o noivo, a preservação da virgindade mesmo praticando sexo, o processo árduo de sedução de Zé Luís, até uma forma de se satisfazer sexualmente já idosa quando encontra e molda Paulo Henrique<sup>42</sup> conforme as suas necessidades. Obviamente que tudo o que foi alcançado e vivido por CLB também se deu graças à sua condição financeira favorável.

Conforme Luiz da Costa Lima (2009), o sucesso da marquesa respalda-se, sem rodeios, no modo como ela vê a experiência amorosa: “em vão me haviam dito e havia eu lido que não se podia dissimular esse sentimento; eu percebia que, para fazê-lo, bastava juntar ao espírito de um autor o talento de um comediante” (CARTA LXXXI, LACLOS, 1980, p. 149). A vantagem de simular o sentimento amoroso está em usufruir do seu único lado positivo, conforme a marquesa: o prazer. Assim, ao negar viver o amor de acordo com a moralidade imposta – a mulher se anula ao se entregar ao marido –, ela escapa do processo de conversão das esposas em servas de seus senhores. A aprendizagem construída pela marquesa em toda a sua vida fundava-se em uma preparação para dominar a atração efetiva e evitar o sofrimento, sem que fosse necessário abandonar o prazer – proibido às mulheres – advindo da relação sexual. Em síntese, o seu objetivo era unir estabilidade no amor (mesmo “de fachada”) e oscilações no campo erótico, sendo que lhe fosse possível ter vários parceiros sexuais sem que fosse julgada por isso. Essa seria a receita ideal de libertinagem. Por isso, nesse universo, é dada “certa” liberdade à mulher dentro da alcova. As traições matrimoniais eram comuns, tanto dos maridos para com as esposas, quanto o contrário. Porém, a sociedade não poderia saber disso. No caso de um escândalo, a mulher era processada e podia ir para a cadeia por dois anos. Com o homem adúltero, nada acontecia.

CLB também não se envolve amorosamente, apenas sexualmente, pois sempre se rende aos apelos da carne:

Mas todas as mulheres – todos os homens, mas agora quero falar de mulheres – já sentiram e sentem um momento em que são puramente sexo e pulsam sexo por todos os lados e ficam com medo de si mesmas e se descontrolam e compreendem tudo sobre sexo e querem tudo, é uma sensação avassaladora de absoluta sexualidade, um momento em que a sacanagem toma conta de tudo, e ela se sente fêmea, devassa, puta<sup>43</sup>, ela faria tudo, tudo, ela quer foder, ela quer fazer tudo! (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 131-132).

<sup>42</sup> Apesar de ser uma relação pautada no dinheiro, Paulo Henrique sentiu-se atraído por CLB de forma legítima no primeiro encontro. Segundo Georges Valensin (1976), o amor sexual por pessoas idosas se chama “gerontofilia”.

<sup>43</sup> “Putá é, apenas e aparentemente, sinônimo de prostituta. Com a diferença definitiva de que, nos tratados sociológicos, *prostituta* é a *puta* tratada sem desprezo e sem preconceito. [...] Data do século XIII o surgimento do vocábulo *puta* com o significado de *meretriz*, *mulher devassa*. [...] O processo de formação do chulo segue o

A narradora ubaldiana carrega marcas explícitas do discurso filosófico e libertino da defesa da liberdade sexual e do prazer erótico como o único caminho para a felicidade, o que descarta o amor como base para a construção de uma relação. Para CLB, a completude humana está na satisfação sexual, de onde deriva a sua resistência aos discursos moralistas que cerceiam as práticas sexuais.

Como atesta Todorov (1971, p. 228), Merteuil e Valmont desconsideraram, em toda a narrativa, o sentimento amoroso. Para eles, o desejo de possessão é sobressalente, por isso que “esse desejo, uma vez satisfeito, é seguido pela indiferença”. Valmont se envolve sexualmente com a prostituta Émilie, com Cécile, com várias condessas e com a presidenta, a qual abandona no momento em que percebe que está sendo mal visto pela marquesa e pela sociedade. Merteuil tem vários amantes, inclusive envolve-se com o jovem Danceny, grande paixão de Cécile.

Apesar de entender as relações como jogos pautados no prazer físico, CLB nunca dissimulou o amor. Em todos os casos que manteve, a verdade foi dita. Um bom exemplo é o casamento que ela teve com Fernando:

Mas o resto ele sabia. A única combinação: fodeu na rua, contava ao outro. Corolário: o fodeu ou fodeu da rua tinha que saber que a gente contava tudo um ao outro. Mas não contava realmente tudo, esse tipo de combinação nunca funciona cem por cento. E olhe que a gente comia muito as mesmas pessoas, o que facilitava as coisas. Não resolve, até ciúme aparece, é inacreditável. Mas é melhor do que nada, pelo menos a gente não mente nem finge e dissimula tanto, melhor que em muitos conventos. Isso pode parecer bobagem, mas não é. Evita muita aporrinhão posterior e é fruto da minha experiência (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 102-103).

Verifica-se que ela também não estabelecia afetuosidade com nenhum de seus parceiros. O elo entre eles é a paixão materializada no desejo sexual, pois as pessoas são diminuídas à sua funcionalidade erótica. A protagonista, assim como o casal libertino, coleciona conquistas porque vai trocando-as conforme as suas vontades.

Quanto à libertinagem, a marquesa possui um estatuto social singular porque não mostra o que realmente faz, de acordo com Ana Fernandes (2006). CLB também se diz

---

caminho inverso nas camadas que compõem a estrutura social. O povão toma termos socialmente valorizados nas classes superiores e os aplica a situações que importam no menosprezo e no ridículo das realidades por esses termos representadas nas classes de onde foram tomados. [...] Um exemplo são as várias denominações de *prostitutas* e afins, encontradas no português do Brasil: *abadessa* (dona do prostíbulo); *dama*; *madama*; *madalena*; *mãezinha*; *mordoma*; *mulher-dama*; *respeitosa*; etc.” (ARARIPE, 1999, p. 24 e 29, grifos do autor).

libertina. Ambas estão no mesmo patamar de distanciamento entre a norma social imposta e a realidade vivida. Elas enfrentam a realidade com resistência:

Que, para dissimular sua incrível inabilidade com a presidenta, exiba como um triunfo o ter momentaneamente desconcertado essa mulher tímida, e que o ama, admito; que dela tenha obtido um olhar, um olhar apenas, sorriso e relevo. Que, não podendo deixar de sentir o pouco valor de sua conduta, espere disfarçá-la a meus olhos louvando o sublime esforço de aproximar duas crianças ansiosas por se verem e que, diga-se de passagem, devem apenas a mim o ardor desse desejo, isso eu ainda tolero. Que, por fim, você se valha dessas proezas para me dizer, em tom doutoral, que mais vale gastar o tempo em executar planos do que em relatá-los, é uma vaidade que não me perturba e posso perdoá-la (CARTA LXXXI, LACLOS, 1980, p. 149).

Saí formadíssima, pós-graduadíssima. Não nas matérias do currículo, evidente, porque eu ia ao campus somente quando havia necessidade, embora tenha pegado o maior diploma de mestrado. Lá [EUA] é igual a aqui, basicamente, só que bastante mais elaborado e com uma hipocrisia intrincadamente coreografada, que chega a ser bonita de tão horripilante e bem estruturada. Lá a gente compra os papers, os trabalhos de casa que tem de apresentar, existem firmas que fazem isso, é a maior moleza, é só ter dinheiro para comprar, como quase tudo mais. Dar para os professores funcionava da mesma forma que aqui, dei até para um mórmon, que não fumava, não bebia nem café, não dizia palavrão; era um santo homem, mas, quando eu peguei no pau dele por cima das calças, se esporrou todo e só me deu nota A o curso inteiro (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 119).

O pensamento laico das Luzes se repete na gênese das duas personagens: ambas aprendem a conviver em meio aos intrincados fios que formam a sociedade, pautados, geralmente, em valores preconceituosos e machistas, o que leva as personagens a jogadas arriscadas de sobrevivência com ênfase na preservação de suas reputações, mesmo quando elas não concordam com o discurso que reproduzem. As duas se guardam sob os véus da hipocrisia para conseguirem viver conforme as suas próprias leis, por meio da dissimulação, da sedução e do exercício do poder. Por tudo isso, a marquesa e CLB são típicas mulheres libertinas: aquelas que conhecem a hipocrisia e usam a força dela mesma para desconstruí-la.

De maneira mais enfática, a personagem ubaldiana encarna os traços da marquesa de Merteuil em muitas esferas, tais como, a dissimulação, o poder de sedução e o questionamento acerca do papel da mulher na sociedade da época, como nos exemplos:

Meus dentes mordendo lentamente o ar entre meus lábios carnudos, minha língua passando quase imperceptivelmente por entre eles, eu era mortífera. Meu cheiro, minhas curvas, minhas harmonias, meus trejeitos, eu sempre enlouqueci os homens que quis enlouquecer, decifro todos [...] (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 70-71).

Vários namorados meus, inclusive meus dois noivos, eu já mulher completa desde priscas eras, achavam que eu era virgem e diziam abertamente que não tinham preconceito, mas só casariam com virgens. No segundo noivado, que chegou perto do casamento e graças a Deus só chegou perto, com aquela bicha enrustida e meio impotente, eu já estava até pronta, veja que coisa ridícula, *outrageous but true*, já

estava pronta para fazer uma recuperação de minha condição virginal, restaurar o hímen. Muita gente restaurou, sei de vários casos (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 33, grifo do autor).

A marquesa finge obedecer aos dogmas machistas diante das outras pessoas, assim consegue evitar julgamentos e escândalos desnecessários:

Ah, guarde seus conselhos e receios para essas mulheres delirantes, que se dizem mulheres de *sentimentos*, cuja imaginação exaltada inclina a pensar que a natureza lhes pôs os sentidos na cabeça; que, nunca tendo refletido, confundem constantemente o amor com o amante; que, em sua louca ilusão, acreditam que este com quem buscaram o prazer será seu único depositário; e, autênticas supersticiosas, nutrem pelo sacerdote o respeito e a fé devidos à divindade (CARTA LXXXI, LACLOS, 1980, p. 150, grifo do autor).

CLB, igualmente, faz “coisas escondidas” da sociedade de seu tempo – perda da virgindade, incesto, aborto, sexo casual e grupal, etc. – também para evitar depreciações e sentenças machistas acerca de sua liberdade como mulher:

Eu passei muito tempo sem saber que era estéril<sup>44</sup>, só vim a saber muitos anos depois, de maneira que tinha tanto pavor de engravidar quanto Norma Lúcia e todas as outras, a não ser as chantagistas ou inconstantes. Ela, por sinal, apesar das cautelas, tabelinhas, simpatias e remédios suspeitos, fez três abortos. Havia uns médicos conhecidos e comentados à boca não tão pequena, dizem que até bons médicos, que faziam abortos. A clientela devia ser fortíssima, só podia ser. Quem podia, vinha fazer os abortos aqui no Rio, para despistar (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 52).

Simultaneamente, dentro da alcova – lugar privilegiado na filosofia da libertinagem –, a marquesa planeja armadilhas de sedução para ter o que (ou quem) aspira. Por exemplo, ela sente forte atração pelo visconde de Valmont, com o qual já teve um caso, por isso, prepara uma estratégia para tê-lo novamente em sua cama ao mesmo tempo em que o manipula para que realize um plano de vingança benéfico a ela:

Assim que possuir sua formosa devota [Tourvel], e puder me oferecer uma prova, venha, e serei sua. Mas você não ignora que, em assuntos importantes, só se aceitam provas por escrito. Dessa forma, eu, por um lado, me tornarei uma recompensa, em vez de um consolo, e me agrada mais essa ideia. Por outro, seu êxito será mais picante, tornando-se ele próprio uma forma de infidelidade. Venha, então, venha o quanto antes trazer-me a prova de seu triunfo, qual os bravos cavaleiros que depositavam aos pés de suas damas os brilhantes frutos de suas vitórias. Realmente, estou curiosa de saber o que poderá uma mulher virtuosa escrever depois de tal momento, e com que véu irá encobrir suas palavras depois de não ter mais nenhum encobrindo sua pessoa. Cabe a você julgar se minha exigência é demasiada; mas previno que não há o que negociar. Até lá, meu caro visconde, há de apreciar que eu

<sup>44</sup> “Esterilidade: incapacidade de procriação do homem, incapacidade de concepção da mulher, a sua incapacidade de levar uma gravidez até o fim. Deve suspeitar-se de esterilidade quando uma mulher, apesar de contatos sexuais regulares, não engravida no espaço de seis meses” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 140).

me mantenha fiel a meu cavaleiro, e que me entretenha tornando-o feliz, não obstante o leve dissabor que isso lhe causa (CARTA XX, LACLOS, 1980, p. 46).

No trecho acima, nota-se o acordo existente entre os dois aristocratas: Valmont, desejoso de voltar a ser amante da marquesa, aceita a missão de destruir o casamento de Tourvel, seduzindo a presidenta para uma relação afetiva demasiadamente apaixonada a ponto de ela deixar o marido. Ao se colocar como recompensa pelo cumprimento do plano, Merteuil destila todo o seu charme e, conseqüentemente, a sua manipulação sobre as atitudes de Valmont, que, cego, não percebe que é fortemente dominado pela parceira.

Esses jogos sexuais são similarmente feitos por CLB (e por Norma Lúcia) como ferramentas de apropriação do machismo enraizado contra ele mesmo. De forma análoga, CLB se vinga das investidas sexuais do tio, ocorridas ainda quando ela era uma criança, por meio do engendramento de diversas situações constrangedoras para ele – provocações sexuais dentro da casa onde se encontra toda a família, inclusive a esposa do tio –, o que desemboca em uma aposta:

Nunca dei. Deixei alisar, deixei [tio Afonso] pegar, deixei abrir, fiquei de quatro, mugindo e chamando ele de meu touro, deixei beijar, deixei meter a língua um bocadinho, exibi muito a bunda<sup>45</sup>, mas nunca dei. Cansei de ficar nua, com ele correndo atrás de mim no quarto e eu fazendo poses de sífide esvoaçante e falando mais ou menos parnasianamente, arcadicamente, romanticamente. Assim prometi a ele que um certo dia, num incerto porvir, em incerto arrebol, nesse incerto dia com certeza eu daria ao certo, ele podia ter como favas contadas, tripudiei o que foi possível, mas nunca dei, e eu sabia que nunca ia dar, ele não sabia. Quer dizer, sabia, mas tinha esperanças voluntaristas, era um babaca do mais alto coturno, não sei por que minha mãe dava a ele, só se meu pai era ruim de cama, coisa sobre a qual nunca vou poder testemunhar, esta vida é ingrata mesmo. Nem tampouco dei a ele pela frente, acho que foi isso que acabou matando ele, porque, quando eu finalmente resolvi contar que não era mais virgem, ele endoidou e me ofereceu absolutamente tudo o que eu quisesse, pago antecipadamente, mas eu não dei (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 86).

Obviamente, na volta da viagem, CLB se nega a cumprir a proposta, fato este que leva o tio à loucura e, logo em seguida, à morte. Em ambos os casos, as personagens se apropriam da lógica de dominação machista dos homens com relação às mulheres e subvertem os jogos. São elas que dominam as situações e os homens nelas envolvidos:

---

<sup>45</sup> Segundo Max Araripe (1999, p. 75-76, grifos do autor), com a chegada dos primeiros negros bantos de Angola, no início da escravidão, chegou também a palavra *mbunda*, que foi consagrada, no século XIX, na forma popular brasileira *bunda*, de sentido quase chulo em determinados contextos. A transformação de *mbunda* em *bunda* tem, como origem, “a inexistência de consoantes nasaladas ou grupos consonânticos iniciais em português”. Nota-se, nos estudos do autor, que as palavras ou expressões de origem africana ficaram à margem do vernáculo, cumprindo a mesma marginalização de seus falantes: elas acabaram por integrar o vocabulário dito chulo ou, na melhor das hipóteses, o popular.

Meu querido tio Afonso Pedro, de saudoso sarro, foi quem me deu a bolsa de estudos para Los Angeles. Ele perguntou se, depois que eu voltasse, dava para ele de verdade e eu disse "dou esta bundona linda, ponha a mão debaixo de minha saia e pegue aqui para sentir, pegue debaixo da calçola, passe a mão na minha regadinha", e ele pegou e passou a mão fora de si e, quando eu voltei, ele cobrou, e eu disse que estava com a cabeça mudada e não dava nada, foi aí que ele deve ter começado a estuporar e teve um enfarte na frente da televisão, vendo um filme policial americano, ele venerava os americanos, grande babaca (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 87-88, grifo do autor).

Eu gostava de trepar dizendo "titio", mas ele não sabia disso. E também tive orgasmos muito melhores, inclusive e notadamente com parentes próximos, como Rodolfo. Esse tio só tinha a grande vantagem de eu poder exercitar meu sadismo especializado numa boa, sou uma sádica competente (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 89, grifo do autor).

Percebe-se que o que ocorreu com a presidenta se repetiu com Afonso, porém, há uma troca entre as personagens: Valmont, que é homem, faz mal à Tourvel por meio da sedução e da dissimulação de um sentimento, o que é esperado devido à educação machista e religiosa recebida pela presidenta, ademais, o conquistador é mais velho e mais experiente. O contrário se dá com o tio: ele é seduzido pela sobrinha – como uma forma de vingança – ainda menina, daí ser inexperiente quando comparada a um homem já maduro, o qual, por meio dos privilégios sociais dos quais desfruta, deveria ter dominado a situação desde o início, o que também era esperado. Contudo, o jogo foi invertido pela esperteza de CLB.

Por tudo isso, pode-se dizer que a marquesa e CLB fazem o papel de “mulheres fatais”, pois reúnem as características que determinam esse tipo de mulher: buscam sexo pelo prazer; são independentes – emocional e financeiramente; são extremamente inteligentes, o que desafia a lógica machista de que mulheres devem ser delicadas e maternais; negam os papéis de esposa e de mãe porque se interessam por assuntos que estão muito além do âmbito doméstico; são tão lindas quanto espertas, ou seja, não cultuam somente a beleza física – a qual também é importante nos jogos sexuais –, mas também a intelectualidade; por serem emancipadas socialmente, sentem-se livres para a experimentação sexual; possuem charme e sensualidade, sobretudo na linguagem, subterfúgio este que fascina os homens, tornando-os “presas fáceis”; são narcisistas e arrogantes; matam, nos sentidos literal e figurado; enfim, na junção de todos esses traços, as fêmeas fatais não condizem com o modelo de mulher socialmente imposto e esperado pelos homens (FOSTER; FOSTER; HADADY, 2008).

Nos romances estudados, as personagens possuem um desejo de destruir os homens que foram opressores com elas. Daí a libertinagem inerente à construção das personagens: Merteuil e CLB são sádicas. No caso, a revanche não é imposta pelo castigo físico, mas pela humilhação:

Você decerto não irá negar essas verdades, que por sua obviedade já se tornaram triviais. Acaso me tivesse visto, porém, dispondo dos fatos e das opiniões, fazer desses homens tão temíveis o juguete de meus caprichos ou fantasias; tirar de uns a vontade de prejudicar-me, de outros a capacidade para tanto; se eu soube, um por um, e ao sabor de meu gosto mutante, atrair para meu séquito ou manter longe de mim. *Esses tiranos destronados que se tornaram meus escravos*. Se, em meio a essas frequentes revoluções, minha reputação conservou-se pura, não deve você concluir que, nascida para vingar meu sexo e dominar o seu, eu soube criar recursos de mim mesma ignorados? Ah, guarde seus conselhos e receios para essas mulheres delirantes, que se dizem mulheres de *sentimentos*, cuja imaginação exaltada inclina a pensar que a natureza lhes pôs os sentidos na cabeça; que, nunca tendo refletido, confundem constantemente o amor com o amante; que, em sua louca ilusão, acreditam que este com quem buscaram o prazer será seu único depositário; e, autênticas supersticiosas, nutrem pelo sacerdote o respeito e a fé devidos à divindade (CARTA LXXXI, LACLOS, 1980, p. 148-149, grifo do autor).

[...] eu era a Luxúria integral, baixada ali para reinar como um espírito misericordioso e invencível, naquele morro assombrado e suas redondezas petrificadas. Eu fiz tudo com ele, tudo, a ponto de achar que ele desfaleceria. E nem perguntou nada, quando eu sentei em cima do pau dele e ele viu que eu já estava longe de ser virgem. Não perguntou, nem eu disse nada. Depois de tudo o que fizemos, saí do carro, vesti a roupa, ajeitei o cabelo e a maquilagem, me compus com calma, voltei para o carro e, ao sentar, pedi com um sorriso recatado, quase pudico, que ele me levasse em casa. Fomos em silêncio e olhando para a frente, eu curtindo o vento no rosto e achando a paisagem muito mais bonita que de hábito. Quando chegamos, ele quis me beijar, mas eu fiz que não com a cabeça e o empurrei levemente com o antebraço. E, com a cara mais impassível do mundo, tirei a aliança, botei na mão dele, disse que me esquecesse, acenei bye-bye e entrei, ele lá fora com a aliança na palma da mão estendida, o queixo certamente tocando a cintura. Passado o nojo, até cheguei a pensar que, num futuro remoto, ainda poderia dar para ele, mas ele ficou um desses coroas untuosos de dentadura reluzente, pele bronzeada e *eaux pour homme* ridículas, desses que você tem dificuldade em acreditar que algum dia já foi neném, ou mesmo rapaz jovem (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 80, grifos do autor).

No primeiro exemplo, o visconde é ridicularizado pela marquesa, que o humilha devido ao fato de ele estar apaixonado pela presidenta, não conseguindo, dessa forma, manter-se imune ao sentimento amoroso, o que, para Merteuil, é fatal para a realização de seus planos. Apesar de Valmont dizer o contrário, a marquesa está extremamente enciumada, assim como ele também sente ciúmes do professor de música e dos outros amantes da marquesa.

Já CLB, no segundo excerto, demonstra todo o seu poder de sedução ao fazer sexo com o noivo, ao mesmo tempo em que escondia dele o seu desvirginamento. Claramente, as atitudes da narradora ubaldiana foram bem recebidas pelo noivo naquele momento, pois, com certeza, era desejo dele ter uma relação de penetração vaginal com a noiva. Entretanto, era esperado que ele terminasse o noivado com o argumento de que é degradante para o homem se casar com uma mulher que não é virgem, o que ele iria “gritar” para todos ouvirem. Como resultado, a reputação de CLB seria questionada. Ao contrário do que era a expectativa, CLB



segue para a casa com o noivo, sem alardes, entrega-lhe a aliança e sai do carro naturalmente, como se nada tivesse acontecido. O noivo nunca mais deixou de pensar naquela ocasião: passou o restante da vida querendo saber o nome do homem com quem a noiva tinha perdido o hímen, ademais, tentou ter relação sexual com ela novamente, porém, todas as investidas foram negadas por nojo, o que é justificado pelo temperamento subversivo de CLB: ela não aceitava a imposição da virgindade pela sociedade num plano mais amplo, e do noivo, de forma mais próxima.

Em *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980), o desfecho das personagens femininas é degradante: Merteuil, desfigurada pela varíola e condenada por ter roubado os diamantes herdados pelos seus enteados, é obrigada a fugir. Tourvel morre, no convento, depois de perder o juízo devido ao envolvimento com Valmont. Ao final da narrativa, Cécile está no convento, por vontade própria, como um refúgio para todo o sofrimento que viveu e como um castigo imposto pela religião às mulheres que perdem a virgindade antes do casamento. A sua vontade está na contramão dos planos de sua mãe, a qual planejou o seu casamento com finalidades financeiras.

No outro romance, CLB aguarda a morte iminente, ocasionada por uma doença cerebral incurável. Nesse quesito, os desenlaces são distintos: CLB não é castigada pela sociedade como acontece com a marquesa. A personagem ubaldiana desenvolve uma doença e isso nada tem a ver com a sua conduta social. Já Merteuil precisa fugir para não ser presa. Além disso, mesmo que ela não estivesse nessa situação, as cartas foram reveladas e, junto com elas, todos os seus planos maléficos. Por causa disso, é socialmente desprezada pela coletividade que, no passado, batia-lhe palmas. Pode-se concluir que a sociedade do século XVIII era bem mais violenta com relação ao gênero feminino, o que não significa que, no século XX, a mulher esteja completamente livre dos preconceitos misóginos.

Com referência ao dispositivo pornográfico, ele se realiza em Laclos (1980) de forma bem mais discreta e pontual do que em Ubaldo Ribeiro (1999). Em *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980), a linguagem erótica se dá de forma sutil pela menção ao ato sexual, como no exemplo, em que, por meio de uma alusão às prostitutas, o visconde se refere ao sexo anal:

Espero que me deem inclusive algum crédito pela aventura com a menina Volanges, de que você parece fazer tão pouco caso: como se nada fora roubar, em uma noite, uma moça a seu amado; em seguida usá-la à vontade, sem mais cerimônias, como a uma coisa sua; dela obter o que não se ousa exigir sequer às profissionais; e isso sem perturbar em nada seu terno amor, sem torná-la inconstante ou sequer infiel: pois, com efeito, não ocupo sequer sua cabeça! [...] Além disso, acredite, uma vez saída de minhas mãos, os princípios que lhe ensinei não deixarão de se desenvolver; e prevejo que a tímida colegial logo alçará um voo próprio digno de seu mestre (CARTA CXV, LACLOS, 1980, p. 224).

O libertino também alude a outras práticas sexuais quando fala em aventuras e em usar o corpo de Cécile “à vontade”. A objetificação do corpo e a descrição de suas partes no momento do ato sexual são marcas da linguagem obscena. Como pôde ser notado no trecho, não há a explicitação da cena erótica, como ocorre em *A casa dos budas ditosos* (1999). No romance de Laclos (1980), os jogos sexuais se prendem muito mais às estratégias de conquista e de dominação do que nas atividades dentro da alcova, na cama.

Conforme Eliane Robert Moraes (2003, p. 123), para o libertino, nomear as partes “mais secretas” do corpo e as posições sexuais é um método corruptor, uma vez que esse linguajar é condenado pela norma social, por isso, essa “língua técnica” foi excluída do léxico da decência, daí a sua interdição e, conseqüentemente, o seu uso na montagem da cena erótica. Em Laclos (1980), Valmont, em uma de suas cartas para a marquesa, expressou um pensamento zombeteiro ao imaginar a cena da noite de núpcias de Cécile – já iniciada na libertinagem e, por isso, conhecedora do léxico da devassidão – com o futuro esposo, na qual o emprego de tal vocabulário poderia denunciar a sua iniciação carnal antes do matrimônio:

Ocupo meu tempo ocioso matutando sobre meios de retomar, sobre minha ingrata, as vantagens que perdi, e também em compor uma espécie de catecismo da devassidão para uso de minha colegial. Nele faço questão de usar apenas termos técnicos, e rio desde já pela interessante conversa que isso irá suscitar entre ela e Gercourt na primeira noite de seu casamento. Nada é mais encantador que a ingenuidade com que ela já emprega o pouco que sabe dessa língua, sem sequer imaginar que se possa falar de outro modo! Essa menina é mesmo atraente! O contraste entre a ingênua candura e a linguagem da impudência não deixa de causar efeito e, não sei por quê, atualmente só me atraem as coisas bizarras (CARTA CX, LACLOS, 1980, p. 216).

A mesma autora afirma que Laclos (1980), apesar de ter optado por interpor véus em sua escrita – mesmo que libertina, o que escapa ao cânone –, colocou palavras decentes a serviço da imoralidade dos sedutores, pois “é no ‘catecismo da devassidão’ da personagem Valmont que, efetivamente, se encontram os parâmetros da pornografia, ao menos na modernidade”. (MORAES, 2003, p. 123-124, grifo da autora). O aparecimento dessas novas formas de representação da atividade sexual alicerçava-se em uma subversão frontal da moral. Ao passo que a palavra obscena leva o leitor a um desejo sexual verdadeiro – no mundo empírico –, ela ganha autonomia, ou uma “realidade independente”, ou seja, sai de sua condição abstrata de signo para funcionar na realidade. Nas palavras de Lucienne Frappier-Mazur (1999, p. 137), “ao contrário das outras palavras, a palavra obscena não só representa mas é a própria coisa”.

No cânone libertino, o conquistador segue um plano sistemático, ou seja, ele não deixa nenhuma ponta solta que, posteriormente, possa incriminá-lo, por isso, calcula pouco a pouco as suas investidas, com paciência e estratégia de guerra. Em *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980), o processo de sedução não é pautado somente no ato sexual, ao contrário, a sensualidade libertina se esconde na devassidão do sistema, no prazer do aliciamento, na dominação e na subjugação da “presa”. Assim, a dita superioridade do libertino é muito mais exigente do que a simples satisfação física. Em linhas gerais, o mesmo acontece com CLB: ela também alcança o êxtase em cada uma de suas conquistas. O seu deleite está, além do prazer sexual – cujas cenas são narradas exaustivamente no romance –, nos jogos de “gato e rato” que manteve com todos os homens com quem se relacionou durante a vida. Em alguns casos, o sadismo venceu, como na história de Tio Afonso, e, em outras, o prazer compartilhado se sobressaiu, como na relação com Paulo Henrique.

A presunção, a arrogância e o sentimento de impunidade de Merteuil e de Valmont demonstram o lado ateu da libertinagem: o libertino nega a existência de Deus porque acredita que pode se igualar a uma entidade superior para aqueles que creem, além disso, como sinônimo de amoralidade, o ateísmo significava “que os pecados e os crimes cometidos neste mundo ficarão definitivamente impunes, e que, portanto, a justiça [divina] é uma palavra vã” (RIBEIRO, 2006, p. 224). Nesse caso, a sua sensação de superioridade vem do esclarecimento, para eles, atingir o máximo da racionalidade é chegar à perfeição. O mesmo acontece com CLB: ela se gaba durante todo o relato de suas memórias sobre as suas conquistas, a sua esperteza e a sua inteligência, especialmente no que condiz a manipular os homens. A protagonista de Ubaldo Ribeiro (1999), assim como a marquesa e o visconde de Laclos (1980), é narcisista e prepotente.

O tom panfletário, típico dos romances libertinos, dilui-se na ideia do ensinamento pelo exemplo. Em *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980), as moças virtuosas são atingidas fortemente pela corrupção que as rodeia. A derrocada dos libertinos começa quando a confiança entre eles acaba exatamente devido aos seus próprios jogos: as cartas revelaram muito mais do que deveriam. O posicionamento dos destinatários no lugar de *voyeur* permitiu que a marquesa soubesse do sentimento real de Valmont pela presidenta, fato este que não deveria ter ocorrido, uma vez que a intenção era somente a de seduzi-la para fazê-la trair o marido, entretanto, o libertino se envolve de maneira genuína. Assim, a marquesa sente ciúmes e o visconde, paixão. Ao se entregarem verdadeiramente a esses sentimentos, ambos corrompem o código da libertinagem, daí o fim. Contrariamente, CLB é vítima de um

aneurisma inoperável na cabeça, dessa maneira, ela não é castigada como os libertinos, ao contrário, tem na morte a força para registrar a vida.

Em Laclos (1980), a carta pode ser, simultaneamente, uma arma contra um inimigo, um instrumento de manipulação, um monólogo, um diário, uma ameaça ou um instrumento de escárnio e de humilhação. Tudo isso ocorre porque o gênero discursivo “carta pessoal” possui um caráter verossímil, pois se espera dela um relato real do momento vivido por quem a escreve. Assim, a carta é um retrato das relações que se estabelecem no romance, o que, no fim, demonstra a perfídia e a maldade. Conseqüentemente, esse teor levará os protagonistas à ruína. O romance *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980) é considerado uma obra-prima da literatura – não somente da libertina – especialmente pelo seu caráter de ambigüidade. A constituição epistolar do romance já surge subvertida: as cartas trocadas traduzem a mentira, a sedução, a hipocrisia e a traição, não a “verdade” empírica, como se espera desse gênero discursivo. Ademais, o texto traz uma convicção do poder manipulador e manipulável da palavra, o que revela uma concepção obscena da língua: na arte da libertinagem, o verbo é a ação, a palavra é a própria coisa.

Com referência ao recorte iluminista, o final é moralista porque todas as personagens maldosas foram descobertas e condenadas socialmente. Valmont morre, assim como a presidenta. Ao lado dela, Cécile, também vítima, sucumbe. Somente Merteuil consegue fugir para outro país. Quanto à doença, a marquesa fica desfigurada: diante do espelho – o símbolo máximo de Narciso –, a maquiagem é retirada e o rosto é revelado, está disforme, o que é, no caso de uma mulher extremamente arrogante e narcisista, o pior dos castigos. Merteuil é a imagem do *Ancien Régime* em decadência.

Acerca dos estudos bakhtinianos, as relações dialógicas entre os dois romances são várias, conforme as análises apresentadas nesta seção. A gênese de CLB, no século XX, reacentua muitos dos valores constitutivos de Cécile e Tourvel: a educação religiosa, a enformação de gênero, a espera pelo marido, a preservação da virgindade, o cuidado com a reputação, a heteronormatividade, a monogamia, a virtuosidade, etc., porque ela se sente oprimida por esses dogmas e passa, desde a infância, a combatê-los por meio da criação de um discurso firme e resistente. CLB é o retrato carnalizado de Cécile e de Tourvel, o que se realiza por meio da repetição de temáticas de emancipação femininas no decorrer do grande tempo das culturas, sendo uma francesa setecentista e a outra, brasileira contemporânea. Com relação à marquesa, a sua autonomia de pensamento e a sua forma de ação são admiráveis,

afirmando, constantemente, o seu direito moral e a sua liberdade de fazer exatamente aquilo que quer, tal qual faz CLB.

A axiologia usada como base para a construção da personagem da marquesa de Merteuil é bastante próxima da forma como CLB foi edificada: ambas são inquietas, questionadoras, subversivas, rebeldes e profundamente conhecedoras das sociedades em que estão inseridas, de onde deriva a capacidade dessas mulheres em driblar a hipocrisia rumo à satisfação de seus desejos. De forma mais geral, ambas demonstram um interesse em fazer o outro sofrer a partir de seus pontos fracos. Assim, CLB absorve e refrata a axiologia da marquesa mediante uma contextualização no século XX, contudo, como foi dito, o inimigo das mulheres continua o mesmo: o patriarcado.

É importante salientar, como divergências entre os posicionamentos de Merteuil e de CLB, a necessidade exorbitante da primeira em destruir a vida de pessoas que não têm nenhum vínculo com os motivos que sustentam os seus ideais de vingança. Com referência à Cécile, a marquesa escreve-lhe uma carta em que zomba de sua falta de traquejo social. Consequentemente, ensina-lhe os caminhos mundanos quanto a sobreviver na sociedade aristocrática da França, o que causa a perda de Cécile. Acerca da presidenta, Merteuil não a ajuda a vencer Valmont, ao contrário, ela espera o fim de Tourvel como forma de atingir o seu esposo. Dessa forma, a marquesa, mulher emancipada e livre, não sente compaixão por essas mulheres que foram criadas conforme os preceitos vigentes no momento histórico e que, por esse motivo, são vítimas da sociedade, apenas marionetes manipulados pelas vozes da coletividade. Com exceção disso, Merteuil pratica uma moral objetivamente revolucionária. Já CLB não envolve terceiros nas situações de vingança, como fez com o tio Afonso e com o noivo, ou com os outros homens que surgiram em sua vida.

As relações dialógicas estão concretizadas no âmbito temático – nas falas e nas ações das duas personagens femininas, com ênfase nos assuntos abordadas por elas, tais como: liberdade da mulher, hipocrisia social, libertinagem, jogos sexuais e de sedução, vingança, falta de equidade entre os gêneros, etc. –, no âmbito estrutural – na escolha pelo registro em primeira pessoa (cartas, em Laclos; e depoimento, em Ubaldo Ribeiro) –, e no âmbito estilístico – no reaproveitamento dos moldes da escrita setecentista francesa no romance brasileiro. Tal constatação resume a capacidade da literatura de ser memória de si mesma pelo conceito bakhtiniano de grande tempo.

Enfim, o romance, como superfície textual marcada pelos discursos mais díspares, leva o leitor a observar e a recuperar estas vozes ao longo da tecitura do fio narrativo por

meio da ativação dos seus conhecimentos prévios e da sua memória textual, assim, as relações dialógicas entre Laclos (1980) e Ubaldo Ribeiro (1999) serão compreendidas como reverberações de culturas distintas que se encontram, numa “estranha coincidência”, dentro da grande temporalidade da arte literária.

### **3.4 Relações dialógicas na alcova: vozes sadianas em *A casa dos budas ditosos***

O tema desta parte da tese é a análise das relações dialógicas existentes entre os romances *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais (La philosophie dans le boudoir)*, do Marquês de Sade (1988), e *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999). O objetivo é comprovar o dialogismo entre as obras com vistas a observar a forma como a literatura pornográfica teve as suas características saturadas para ressurgir com uma nova significação no romance ubaldiano.

A cultura do tempo em que o marquês viveu era, oficialmente, a da renúncia ao corpo e aos prazeres sexuais causada por séculos de dominação católica. Nesse panorama, conforme Fernando Ribeiro de Mello (1974, p. 3), na introdução de uma edição portuguesa de *A filosofia na alcova*, dentre todas as obras clandestinas do marquês, esta é a menos cruel, com exceção das últimas páginas, nas quais acompanhamos o martírio da senhora Mistival, resultante do castigo que lhe foi imposto por Domancé. Para o autor, a crueza da obra está nos diálogos corruptores, os quais, pelo seu caráter de vivacidade, criam uma aproximação “real” entre o leitor e a obra.

Já na dedicatória do livro, Sade (1988) chama o leitor libertino, especificamente, por ter aceitado a filosofia da corrupção dos costumes: “Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, é a vós somente que dedico esta obra; alimentai-vos de seus princípios que favorecem vossas paixões; essas paixões que horrorizam os frios e tolos moralistas” (SADE, 1988, p. 5). Na sequência, em tom exemplar e prescritivo, esclarece o fundamento da libertinagem que será desenvolvido nas próximas páginas: “que o cínico Dolmancé vos sirva de exemplo; ide tão longe quanto ele, se como ele desejais percorrer todas as estradas floridas que a lubricidade vos prepara; convencei-vos, imitando-o” (SADE, 1988, p. 5). O texto é escrito na 2ª. pessoa do plural – vós – o que causa um distanciamento entre quem escreve e o que escreve, estampando na obra, superficialmente, um certo traço de elegância e de eficácia argumentativa, uma vez que não há intervenção do “eu” nas palavras ditas. Entretanto, por se

tratar de uma obra sadiana, logo o leitor desconfia desse tratamento “pomposo” e passa a perceber que, na verdade, o tom é de deboche e arrogância. O efeito alcançado é a colocação de Sade (1988) em um patamar superior ao dos leitores, pois ele já se considera um “deus” libertino, por mais incoerente que isso possa parecer. Nota-se o caráter paródico do prefácio quando comparado aos prefácios dos romances sentimentais do século XVIII, o que intenciona, desde as primeiras páginas do livro, levar o leitor à corrupção de seus costumes e aos costumes da sociedade como um todo. Devido a tal atmosfera, o que se tem é um texto panfletário e instrucional acerca da filosofia libertina.

Marcada por todas as ambivalências citadas acima, surge *A filosofia na alcova* (SADE, 1988), romance que também apresenta flexibilidade quanto aos temas tratados: filosofia, pornografia e política. Conforme Simone de Beauvoir (1961, p. 8), “filosoficamente, [Sade] só escapa à banalidade para afundar na incoerência”, exatamente porque usa as mais diversas referências, o que ocasiona um tom de ambiguidade. Na apresentação da obra *Sade: um anjo negro da modernidade*, de acordo com Eliane Robert Moraes (2000b), em um momento, o autor trabalha de forma alinhada com os conhecimentos enciclopédicos, em outro, questiona-os tenazmente, daí ele ter inaugurado uma forma de pensamento própria, que não se baseia na coerência.

A obra de Sade, *A filosofia na alcova* (1988), publicada clandestinamente em 1795, retrata um encontro entre filosofia e pornografia: para o marquês, a capacidade dissertativa é o próprio objeto erótico. Assim sendo, a dissertação seduz, na sequência das orgias, com a função de um breve repouso, entretanto, não é uma pausa enfadonha, é o momento de criação de uma energia erótica que será desenvolvida por meio de uma argumentação filosófica: “o corpo libertino, de que a linguagem também faz parte, é um aparelho homeostático que se mantém a si próprio” (MELLO, 1974, p. 21), pois a cena obriga as personagens ao delineamento de um discurso, o qual inflama os presentes, logo, o libertino “já não aguenta mais” e uma nova cena surge, dando um prosseguimento infinito às orgias.

O romance possui uma natureza literária diversificada e híbrida – tratados filosóficos, manifesto, trechos didáticos e descritivos, etc. –, o que acarreta certa dificuldade em classificá-lo conforme as balizas de um ou de outro gênero. Devido a sua estrutura ser baseada em diálogos – sete ao todo, organizados com esmero e preocupação formal –, o romance se aproxima dos moldes do texto teatral porque é tido como espetáculo. As divisões de cena e os diálogos entre as personagens sustentam e organizam a trama, sobretudo nas cenas eróticas, nas quais os comandos são dados explicitamente e as personagens obedecem,

colocando-se nos lugares indicados para a realização do ato sexual da forma mais realista possível, desse modo, corpos emaranhados ocupam todo o espaço de enquadramento da cena: corpos, corpos, corpos em uma unidade com o prazer.

Sade (1988), ao nomear a obra, demonstra um apuro na escolha da preposição “em” no lugar de “da”: *A filosofia na alcova* (1988). Superficialmente, parece um detalhe sem importância, contudo, como destaca Eliane Robert Moraes (2006, p. 15), tal opção ocorreu porque, para o filósofo libertino, ir para o ambiente da alcova – espacialmente falando – é o mesmo que refletir, argumentar, debater, superar e perverter: “aqui o filósofo desloca-se para o *boudoir*<sup>46</sup> libertino, o que é bastante distinto da atitude de quem se propõe a refletir sobre a alcova sem deixar o gabinete, como fizeram muitos contemporâneos do marquês”. Ao fazer isso, a filosofia libertina se soma ao ambiente típico da libertinagem. Como resultado, têm-se a corrupção do pensamento por meio do corpo e a subversão do corpo por meio da corrupção do pensamento. O objetivo é reunir os dois movimentos em um só ato: a cena erótica. Assim, ao juntar lascívia e raciocínio, tem-se a filosofia lúbrica, nome dado ao ato sexual pelos libertinos.

As personagens da narrativa são: Mme. de Saint-Ange, 26 anos; seu irmão, o cavaleiro de Mirvel, 20 anos; Dolmancé, 36 anos; senhor de Mistival e a senhora de Mistival, 32 anos igualmente; e Eugênia, 15 anos. Curiosamente, a junção das letras iniciais dos nomes das personagens centrais do romance: S (Saint), A (Ange), D (Dolmancé), e E (Eugênia) forma a palavra Sade (o “divino” marquês era, com certeza, um homem bastante narcísico). A indicação da idade das personagens é uma característica sadiana. Para o autor, a quantidade de anos marca a fase em que a iniciação na libertinagem deve acontecer – geralmente na adolescência – e, mais adiante, o tempo de vivência libertina que a pessoa possui, o que demonstra a sua prática na depravação. O mesmo acontece no romance ubaldiano, em que a protagonista é apresentada pelas letras iniciais de seu nome, pelo local de seu nascimento e pela sua idade. Esta última é enfatizada exaustivamente na obra, desde a “nota” introdutória do autor, até as passagens situadas no presente da narrativa, especialmente, com referência às suas práticas sexuais, como acontece em Sade (1988).

---

<sup>46</sup> “O *boudoir* – termo intraduzível, meio quarto de dormir, meio alcova – que aparece como ‘a síntese da libertinagem’. [...] Pelo caráter ‘galante’ que acaba adquirindo, o *boudoir* passar a ser visto cada vez mais como território essencialmente feminino. Sua decoração pedia requinte e atenção aos mínimos detalhes. A combinação de espelhos, pinturas licenciosas e iluminação calculada criava uma *mis en scène* que inspirava o deleite. Além disso, a mobília incitava a languidez: o *canapé*, o *sofá*, a *délassante*, a *duchesse*, espécies de divãs com nomes sugestivos, davam aos corpos ali recostados formas sensuais. Na literatura libertina e licenciosa, o *boudoir* se torna o local privilegiado da expressão das fantasias, dos segredos amorosos e também do autoerotismo. E, na falta de um *boudoir* propriamente dito, os recantos e os pequenos cômodos escondidos cumprem, em diferentes romances, essa mesma função” (MARQUES, 2015, p. 72-73, grifos da autora).



O romance trata de um assunto que era popular à época: a educação de jovens. Sade (1988), entretanto, desestabiliza o modelo e propõe uma educação licenciosa com base em uma verdadeira pedagogia da libertinagem. O livro é consagrado a todos os libertinos, os únicos que serão capazes de compreendê-lo sem alardes. A obra tem como núcleo a educação libertina passada pela personagem Mme. de Saint-Ange, com a ajuda de Dolmancé, à jovem e virgem Eugênia. São explicadas e mostradas à garota infinitas formas de se obter prazer físico por meio do ato sexual. A descrição de Eugênia é um indício da crítica e da paródia presentes no romance sadiano: ela é loira, de pele clara e cabelos longos, o que a aproxima do modelo canônico das heroínas românticas. A diferença é que, aqui, a mocinha é corrompida, pois o vício vence a virtude. Aliás, a virgindade não interessa aos ideais libertinos.

Durante a descoberta do prazer, argumentos filosóficos são usados em meio a diálogos de cunho didático entre a discípula inocente e os seus mestres libertinos. As construções em forma de diálogo têm como meta a orientação sobre as formas de realização do gozo nos moldes da libertinagem, resultante disso está o seu caráter pedagógico. O objetivo é tornar Eugênia uma libertina a partir da negação de todos os ensinamentos que já lhe foram passados sobre religião, casamento, sexo, política, natureza, crimes, etc. De forma geral, nos jogos libertinos, as mulheres virtuosas e resistentes à libertinagem são as peças mais vulneráveis, por isso, a retidão é vencida pelo vício, o que leva a religião a sucumbir às artes da sedução e aos apelos carnavais.

Conforme Maingueneau (2010), quanto às características libertinas, de forma geral, o dispositivo pornográfico ocorre na transparência referencial e na revelação dos afetos eufóricos de um sujeito focalizador:

MADAME DE SAINT-ANGE - Espere um pouco, Eugênia, quero lhe mostrar mais um meio de mergulhar a mulher num abismo de extremo gozo. Abra bem as coxas. Veja Dolmancé, coloco-a de maneira que o cu seja todo seu. Brinque com ele enquanto eu a lambo bem na bocetinha; ela gozará assim duplamente e várias vezes em seguida. Que lindo monte de Vênus, que sedosos pelinhos. O clitóris não está ainda completamente formado, mas já é muito sensível; está agitado como um peixe n'água! Venha, quero que abra as pernas, assim; vê-se bem que é virgem. Diga-me o que sente quando, ao mesmo tempo, minha língua entrar na sua boceta e a de Dolmancé no seu cu, cumulando ao mesmo tempo essas duas aberturas. (Executam o que dizem) (SADE, 1988, p. 31).

Como ela [Marina] me chupava! Mulher sempre chupa xoxota muito melhor do que homem, que geralmente acha que sua língua é uma espécie de pênis desarvorado e que pode sugar um clitóris ignorando os próprios dentes cheios de arestas, como quem está tomando refrigerante de canudinho, com raiva do conteúdo. E ela me chupava com classe e um toque, não sei bem como dizer, um toque de devoção. Respirava fundo, se aconchegava entre minhas coxas, me segurava delicadamente na bunda, respirava fundo outra vez, me cobria de beijos nas virilhas, fechava os olhos e me levava ao céu, ao céu! (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 137).

Nos exemplos, em *Sade* (1988), as personagens dialogam e estampam as suas impressões na narrativa de forma direta. Em Ubaldo Ribeiro (1999), a protagonista, por ser a narradora, detém a voz que alimenta o fio narrativo. Essa escolha de foco narrativo – em 1ª. pessoa, narrador focalizador – dá verossimilhança ao relato, singularmente pela escolha do gênero autobiográfico.

A maioria das obras libertinas foi escrita a partir de diálogos face a face, como em *Sade*:

MADAME DE SAINT-ANGE - Justo quando eu deveria ser bem comportada é que se me aquece a imaginação, e mais libertina me tomo: como você me perdoa tudo, fico cada vez mais mimada... Aos vinte e seis anos, já deveria ser uma beata e não passo da mais devassa de todas as mulheres... [...]  
MIRVEL - Dolmancé acaba de completar trinta e seis anos; é alto, lindo aspecto, olhos vivos e espirituosos; mas algo de dureza e de maldade transparece nos seus traços. Tem dentes lindíssimos; um certo dengue no mover a cintura e no andar, certamente pelo hábito de imitar as mulheres (SADE, 1988, p. 10).

E em forma de relatos, como em Ubaldo Ribeiro (1999): “Como é o nome disto, disto que nós estamos produzindo? Vamos dizer, um depoimento sócio-histórico-lítero-pornô, ha-ha. Ou sóciohistoricoliteropornô, tudo grudado, deve ficar lindo em alemão” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 11). Na passagem, nota-se que as relações dialógicas com a tradição literária libertina na pornografia e no formato de relato são explicitadas já nas primeiras páginas do livro. Outro ponto é a utilização de uma narradora-personagem, o que legitima um dos traços do cânone detectado por Maingueneau (2010) na leitura das obras libertinas francesas. O diálogo face a face e direto entre as personagens provoca um efeito de veracidade: todos estão – “de verdade” – em convivência no momento da cena. Em Ubaldo Ribeiro (1999), a expressão “relato de memórias” também aproxima a narrativa de algo considerado real, situado no mundo empírico. Devido a tais escolhas, em ambas as obras, há um recorrente uso de expressões da oralidade e da modalidade informal da língua.

Além disso, como pontos de convergência entre os dois romances, as duas narrativas começam pela iniciação sexual das personagens. Os excertos abaixo mostram que, em *Sade* (1988), a educação sexual ocorre por meio do contato da garota com pessoas mais maduras e experientes sexualmente. Em Ubaldo Ribeiro (1999), a narradora vive o gozo sexual ainda menina, por meio da experimentação:

MIRVEL - Como? Então Dolmancé vai encontrar mais uma mulher nesta casa?  
MADAME DE SAINT-ANGE - Trata-se de educar a menina que conheci no convento o ano passado, enquanto meu marido fazia uma estação de águas. [...] A

linda menina chega hoje e passaremos dois dias juntas, dois dias deliciosos. A maior parte desse tempo empregarei em educá-la. Dolmancé e eu inculcaremos nessa linda cabecinha todos os princípios da libertinagem mais desenfreada; abrasá-la-emos com o nosso ardor (SADE, 1988, p. 10-11).

Chupe aqui, disse eu, que não sabia realmente que as pessoas se chupavam, foi o que eu posso descrever como instintivo. Falei com energia e puxei a cabeça dele para baixo pela carapinha e empurrei a cara dele para dentro de minhas pernas, a ponto de ele ter tido dificuldade em respirar. Não me incomodei, deixei que ele tomasse um pouco de ar e depois puxei a cabeça dele de novo e entrei em orgasmo nessa mesma hora e deslizei para o chão (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 29).

No primeiro exemplo, os mestres libertinos estão combinando a forma como a educação licenciosa de Eugênia vai acontecer: em dois dias, com a presença de Dolmancé – libertino mais experiente – e com base nas mais devassas lições acerca de sexo, política e religião. No segundo trecho, verifica-se a iniciação sexual de CLB: a protagonista, desde cedo, já demonstrava “aptidão” para o sexo. Na passagem, mesmo sem ter tido nenhum tipo de orientação, ordena a Domingos a praticar sexo oral com ela instintivamente. Na voz de CLB, há uma marca do coronelismo escravagista e aristocrata: ela é autoritária com o menino da mesma forma como o avô é com os demais empregados da fazenda. No sexo, a personagem ubaldiana é autônoma também na sua descoberta pelo prazer, pois dispensa outras pessoas. As suas ações transferem, para a esfera do feminino, o ímpeto sexual, postura esta historicamente marcada pelo sexo masculino. Ao contrário de CLB, Eugênia, moça recém-saída do convento, é completamente ignorante sobre as formas de gozo sexual.

No final da narrativa, CLB conta como foi a “iniciação sexual” de Paulo Henrique – jovem mantido por ela como seu amante e como aliciador de rapazes e moças para as suas práticas sexuais:

Quanto a ele, Paulo Henrique, pode me chamar de Pigmalião. Fui eu que o esculpi e fui eu quem pediu a Afrodite para que ele fosse exatamente o que eu queria, e Afrodite me atendeu, me deu meu Galateo. Eu creio que posso me considerar sacerdotisa de Afrodite, tenho prestígio com ela, um dia desses, se a doença não explodir em minha cabeça, como dizem que vai explodir, escrevo a biografia dela, sou conhecedora íntima. [...] E igual a um programa de computador, desses que você configura para sempre, porque armazena tudo em arquivos arcanos, que nunca ninguém abre e são obra obscura de algum programador que chega de bermuda a sua toca na Microsoft e aí passa o tempo todo feliz porque foi o autor do subprograma responsável pelo desabrochar de um iconezinho no canto da status line, esta é a obra dele, ele não pode ver aquele iconezinho sem dizer Parla! Era pedra-sabão, era a minha matéria-prima, tão bem moldável. E eu configurei ele, um programzinho de cada vez. E, de súbito, ao abrir os meus arquivos executáveis um belo dia, lá está Paulo Henrique, Deus seja louvado (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 113).

Verifica-se, no excerto, a total inexperiência sexual de Paulo conforme o ideário erótico de CLB: não que ele fosse virgem por nunca ter tido uma relação sexual, mas, na opinião da protagonista, Paulo era um talento bruto, por isso, seria necessário um trabalho de

lapidação, feito por uma mestra libertina “talentosíssima”, para que ele se tornasse aquilo que CLB queria: um verdadeiro devasso. Como efeito, tem-se a confirmação das palavras de Maingueneau (2010) acerca de duas balizas da escrita libertina: o começo da vida sexual de um sujeito que sai de uma atividade erótica insatisfatória para uma atividade bem sucedida; e a iniciação sexual acontecer pelas mãos de uma mulher experiente. A inversão do cânone está na iniciação ter sido a de um homem, o que é incomum, uma vez que, na grande maioria das obras licenciosas, são as meninas tolas e inexperientes que passam pela educação da devassidão dada por mulheres e homens libertinos. Ademais, para a narradora, Paulo Henrique é a sua última obra-prima: “Não tive um filho, mas tive algo de mais meu, duvido que alguém pudesse ter feito de um filho o que fiz dele, nunca. Já era obra para encerrar minha vida” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 161). No trecho, observa-se a substituição de um filho “acidental” por uma “presa” escolhida a dedo.

Como Maingueneau (2010) apontou, a grande maioria das obras libertinas tem mulheres como narradoras ou como personagens principais. Entretanto, todas as narrativas eram escritas por homens. Em Sade (1988), as personagens principais são mulheres: Mme. de Saint-Ange, mulher madura; e Eugênia, jovem recém-saída do convento:

MADAME DE SAINT-ANGE - Se o marido é impotente, a gente se separa dele mas sem deixar de foder com quem bem nos parecer, pois não nascemos para outro fim; é a lei da natureza. [...] A mulher tem que foder, deve foder impunemente [...].  
 EUGÊNIA - Anjo querido, como sabe persuadir e triunfar de todos os preconceitos! Como sabe destruir os falsos princípios que uma mãe tola me tinha inculcado! Quisera casar-me amanhã para pôr logo em prática suas sábias máximas; sedutoras e verdadeiras e que tanto me agradam. Só uma coisa ainda me inquieta, não compreendo o que seu marido faz e que não a pode engravidar. Explique-me, sim? (SADE, 1988, p. 56).

No século XX, em Ubaldo Ribeiro (1999), a personagem central é uma mulher baiana, de 68 anos. Nessa conjuntura, *A casa dos budas ditosos* (1999) segue na esteira da escrita libertina, porém a extrapola quando coloca, no cerne do romance, uma senhora idosa:

Deve ser coisa da idade, certamente é a idade, embora, é claro, eu não me considere velha. Mas já vivi quase sete décadas, alguma coisa sucede nesse tempo. Confusão, estou fabricando uma tremenda mixórdia. Será que estou fazendo psicanálise? Pavor, ouvido de aluguel, pavor. Bem, de certa forma, você e esse gravador são ouvidos de aluguel. Sei lá. É, deve ser coisa da idade, eu abomino a expressão “terceira idade”, hipocrisia de americano, entre as muitas que já importamos, americano é o rei do eufemismo hipócrita (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 25, grifo do autor).

Conforme Simone de Beauvoir (1967, p. 363), enquanto o homem envelhece de maneira contínua, “a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem

ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, a justificativa de sua existência e suas possibilidades de felicidade”. Na nossa sociedade, desse modo, a sexualidade das anciãs é uma questão interdita, como se a maternidade, as ocupações com o marido, a casa e os netos tirassem dessa parcela o direito sobre a sua própria prática sexual. Por isso, CLB é tão subversiva.

O relato das aventuras sexuais dessa mulher idosa dá à obra mais uma pincelada daquilo que foi a escrita libertina:

Tiramos até fotos de uma freira, prima de Mike e portadora de uma cara de santarrona exemplar, mas que depois se revelou uma dessas freiras medievais de coleções fesceninas francesas de antigamente e adorava suruba, ou então transar comigo, transávamos praticamente todas as vezes em que nos víamos. E arrumou dois padres<sup>47</sup> para a turma, um veado e outro homem de todas as armas, grande Father Pat Mulligan, que topava qualquer coisa e trocava com Fernando numa boa [...]. Também era muito bonito eles se chupando de olhos fechados, pondo com volúpia o pau do outro na boca. Eu ficava fora de mim e quase nunca conseguia permanecer somente apreciando, como planejava antes, e participava de alguma forma (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 107).

Como é notável, a representação da atividade sexual da personagem é espetacular devido aos temas tratados (orgia, bissexualidade, homossexualidade, pansexualidade, incesto), aos parceiros (no caso, autoridades eclesiásticas), à idade da narradora e a sua forma de registrar as memórias (na modalidade informal da língua e cheia de obscenidades), o que torna os acontecimentos *extra-ordinários* aos olhos do leitor.

Os laços dialógicos se materializam na constituição das personagens femininas mais experimentadas nas artes da vida e do sexo. Mme. de Saint-Ange e CLB são mulheres corajosas e inquiridoras quanto aos dogmas sociais que calcam a construção do gênero feminino na sociedade:

MADAME DE SAINT-ANGE - Enquanto as leis forem imbecis como as de hoje, temos que usar de certos véus, constrangidos pela opinião pública, mas vinguem-nos em silêncio da cruel castidade que somos forçados a fingir em público. Todas as moças devem procurar uma amiga livre que frequente a sociedade e lhe faça secretamente experimentar todos os prazeres do amor. É verdade até certo ponto, mas conheço segredos que fecham todas as brechas. Hei de ensiná-los e quando quiser se casar estará tão virgem como no dia em que nasceu. (SADE, 1988, p. 52-53).

E a hipocrisia da época era mais agressiva, dava muito gosto a quem desafiava seus mandamentos, acaba resultando num grande prazer. [...] já estava pronta para fazer

---

<sup>47</sup> “Muitas das criações eróticas francesas do século XVIII tinham um forte pendor anticlerical. Os autores, inflamados pelo novo materialismo do Iluminismo, salpicaram liberalmente as suas obras com frades lascivos e eclesiásticos pervertidos” (KRAUSE, 2007, p. 72), tal qual ocorre em *A casa dos budas ditosos* (UBALDO RIBEIRO, 1999), ou seja, a utilização de personagens religiosos nada castos no romance ubaldiano é mais um elo dialógico entre ele e a escrita libertina.

uma recuperação da minha condição virginal, restaurar o hímen. [...] Mas era o tempo, de longe as coisas parecem fáceis; na verdade, eram uma barra. [...] de modo geral era um barato brincar com a hipocrisia e driblá-la criativamente. Essa amiga, Norma Lúcia, [...] ela é mais tarada do que eu, me deu grandes lições anti-hipocrisia aplicada, usando a força dela contra ela (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 34).

Observa-se que elas criticam, por meio de suas ações, o engessamento, principalmente sexual, imposto às mulheres: casamento, gravidez, maternidade, religiosidade, monogamia, virgindade, reputação, parceria sexual (heterossexualidade, bissexualidade, pansexualidade, zoofilia<sup>48 49</sup>), formas de obtenção do prazer (sexo vaginal e anal e incesto), etc.

Além disso, existe uma grande aproximação vocabular e temática entre as falas das duas personagens, o que reforça ainda mais as relações dialógicas entre os romances analisados. Ambas assumem a prática e a funcionalidade do sexo anal na vida das mulheres:

MADAME DE SAINT-ANGE – Você só está neste mundo para gozar, o único limite ao prazer deve ser o limite da sua força, da sua vontade. Não faça exceção alguma quanto a tempo, lugar ou pessoa, todas as horas são propícias, todos os locais, todos os homens podem servir de instrumentos à sua volúpia (SADE, 1988, p. 51).

MADAME DE SAINT-ANGE – Justo quando eu deveria ser bem comportada é que se me aquece a imaginação, e mais libertina me tomo: como você me perdoa tudo, fico cada vez mais mimada... Aos vinte e seis anos, já deveria ser uma beata e não passo da mais devassa de todas as mulheres... (SADE, 1988, p. 10).

MADAME DE SAINT-ANGE – A introdução do membro no cu é incontestavelmente preferível a tudo, mesmo à introdução bocetal. Além disso, quantos perigos evita à mulher, que arrisca menos a saúde e não corre perigo de engravidar (SADE, 1988, p. 28).

Luta mais besta não pode haver, melhor seria que todo mundo fosse foder numa boa e deixasse de aporrinhar o juízo alheio (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 102).

[...] sabe o que é a vida? É foder. A vida é foder. Note bem: [...] A vida é foder, em última análise (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 139-140).

Não sei se posso dizer, porque não vejo razão para rejeitar o rótulo de libertina pervertida e devassa, se já tive paixonite a sério por alguém, mas, se já tive, foi por ela (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 137).

Apesar de já haver métodos anticoncepcionais, o mais seguro era mesmo uma enrabação (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 37).

<sup>48</sup> “Erótica: condição em que um indivíduo sente prazer sexual ao acariciar um animal. Zoófilo: que ou quem busca satisfação sexual com animais” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1977).

<sup>49</sup> “O autor cujo nome é inseparável da evocação do bestialismo [zoofilia] é um romano, nascido em África, Lúcio Apuleio (125-180), cujo romance *Metamorfoses* é o mais conhecido pelo título *O burro de ouro*. Neste, relata a história de Lúcio, transformado em burro por artes mágicas, as suas aventuras e o posterior regresso à forma humana. A aventura que causou mais impacto foi a que teve por protagonista uma dama de Corinto, que se deixou possuir pelo burro” (KRAUSE, 2007, p. 34).

Constata-se, nos excertos, a utilização de um vocabulário obsceno e “inadequado” às mulheres conforme a norma social. Ambas as personagens fazem afirmações contundentes sobre a importância do sexo na vida humana, por isso, o ato sexual é encarado com naturalidade, sem restrições, o que também está em oposição ao que se espera da conduta das mulheres em coletividades de formação patriarcal, tais como aquelas em que Saint-Ange e CLB estão inseridas. Na repetição das falas da personagem francesa pela personagem brasileira ecoa o conceito de grande tempo: os séculos mudaram, mas as inquietudes femininas com relação à liberdade sexual seguem ocorrendo. Madame e CLB persistem no enfrentamento das castrações sociais por meio de uma filosofia de vida bastante revolucionária para o contexto de vida de suas respectivas gerações.

A escrita pornográfica tem como ímpeto causar a excitação física no leitor como uma forma de libertação das amarras sociais. A linguagem pornográfica é direta, explícita e obscena:

MADAME DE SAINT-ANGE – São velhos hábitos. No meu caso o que quero é ser fodida, seja qual for o orifício pelo qual se introduza uma respeitável pica. Entretanto, também sou dessa opinião: todas as mulheres de forte temperamento preferirão sempre ser enrabadas a serem fodidas pela boceta. Que elas ouçam a minha voz, a voz da mulher mais fodida de toda a Europa! Certifico que não há comparação; quem conhece o prazer pelo cu sempre o preferirá ao prazer pela babaca (SADE, 1988, p. 108).

Mas o que ele [Father Bill] preferia mesmo era ser enrabado por Fernando na frente de quem estivesse. Quanto mais gente, preferivelmente mulher, melhor para ele. Parecia um ator de filme pornô classe A, era uma vocação inata. Dirigia o espetáculo e fazia uma espécie de ensaio com Fernando, hoje você faz assim, hoje faz assado (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 112).

Nos exemplos, a prática do sexo anal é tratada naturalmente entre os participantes das cenas eróticas, sejam homens ou mulheres. O vocabulário é cru e direto, o que legitima as palavras de Eliane Robert Moraes (2003) e de Maingueneau (2010) quanto à escrita obscena: em ambas as obras, a aproximação entre a escolha vocabular e a parte do corpo, orifício ou prática sexual é total porque a palavra é a própria “coisa” na cena erótica, tamanho o efeito de real que a linguagem chula é capaz de provocar.

A tendência é mostrar tudo:

MADAME DE SAINT-ANGE, aproximando-se e agarrando-a pelo braço - Ouça, puta, enfim vou instruí-la. Você é uma vítima mandada pelo próprio marido; tem que sofrer e tolerar tudo. Nem sabemos ainda o que faremos com você; se será esganada, enforcada, esquartejada, queimada viva ou supliciada na roda. Tudo depende de sua filha, ela pronunciará a sentença... Mas, uma cadela da sua espécie só acabará duma vez depois de ter sofrido aos bocadinhos todas as torturas. Quanto aos gritos pode crer que serão inúteis; ninguém ouviria ruído algum, mesmo se aqui

matássemos um touro. Seu marido nos autorizou a fazermos tudo (SADE, 1988, p. 229).

Gostávamos de sair para passear à noite e fazer sacanagem na rua, sabendo que estavam nos espreitando. A gente bebia numa pracinha ao ar livre e depois nos levantávamos e íamos os três para o escuro, se agarrar. Voltávamos com a cara mais inocente do mundo, sabendo que todo mundo sabia e que alguns tinham espiado e mesmo tocado uma punheta vendo a gente se beijar, se chupar e fazer outras coisas boas para o ar livre (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 140).

Assim sendo, a obscenidade difunde a pornografia porque permite que o leitor fique muito próximo ao texto, o que se realiza no *voyeurismo*. Na montagem do quadro erótico, a cena – que é infinitamente repetida – é um convite permanente para a participação nos jogos sexuais, logo, o leitor toma parte no gozo por meio de seu testemunho e da experimentação da sua própria avidez. Mesmo em cenas de sexo entre duas pessoas, o adentramento do leitor colabora na perversão da normalidade, como resultados, têm-se a provocação do desejo e a interdição.

Como marca sadiana, está a hipérbole:

MADAME DE SAINT-ANGE – Já fodi sozinha com quinze homens ao mesmo tempo, já fui fodida, em vinte e quatro horas, noventa vezes. Quantos metros de pica traguei! Tudo isso pela frente e por detrás (SADE, 1988, p. 68).

MADAME DE SAINT-ANGE – Condeno-a a ser enforcada!  
MIRVEL – Condeno-a a ser cortada em vinte e quatro mil pedaços, costume chinês (SADE, 1988, p. 235).

Claro que nunca fiz essa pergunta aos americanos, até porque em inglês não tem graça, e eles eram realmente uns bestalhões, a gente tinha que usar mil recursos para eles irem acertando aos poucos (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 44).

Meus dois peitos pularam livres, trêfegos e lindos como luas cheias, as aréolas rosadas quase apontando para o alto, os bicos tensamente enrijecidos, as curvas delicadas se desdobrando em mil outras sem cessar, e ele enfiou o rosto no meio deles (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 77).

Marca esta que se efetua também em Ubaldo Ribeiro (1999): todas as práticas sexuais são repetidas dezenas, centenas, milhares de vezes, até que o êxtase seja considerado suficiente para os libertinos, o que demora para ser atingido, dá a repetição e o consequente efeito fantasioso, uma vez que nenhum ser humano consegue fazer sexo de forma tão intensa. Para isso, os corpos estão sempre disponíveis e desejantes, numa busca infinita por orgias e bacanais. É válido lembrar que o clímax somente é atingido em cada uma das cenas quando todos os participantes gozam, caso contrário, frustra-se a dimensão pornográfica e tudo volta à estaca zero. Somente o êxtase coletivo legitima a pornografia nesse tipo de escrita. A hipérbole se materializa também de forma fálica e no tamanho do órgão sexual masculino:



EUGÊNIA - Por Agostinho... Um caralho daquele tamanho... Assim em seguida... Vocês me querem matar? Eu ainda sangro (SADE, 1988, p. 125-126).

DOLMANCÉ – Ah, minha querida Eugênia, se você soubesse como se goza deliciosamente quando um grosso caralho lhe enche o eu, quando, mergulhado até os culhões ele aí se agita com todo ardor... (SADE, 1988, p. 146).

Fernando ficou doido pelo pau do rapaz, que de fato excepcional, mais comprido do que grosso e muito teso, lustroso e parecendo envernizado (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 140).

Nos exemplos, a hipérbole se faz clara: como as personagens são resumidas às suas funcionalidades sexuais, obviamente, o tamanho do falo é um traço importante na escolha dos parceiros, o que é destacado em ambos os romances. O dispositivo pornográfico se realiza na explicitação dos órgãos e das práticas sexuais, como demonstram os trechos acima. Entretanto, em algumas cenas, a presença do falo é descartada, pois o sexo acontece somente entre as mulheres.

Nos dois romances, as práticas sexuais seguem sendo narradas em ascensão, das mais brandas – heterossexualidade e relações sexuais a dois, chamadas de representações lícitas – para as mais pornográficas – estupros, incestos e zoofilia<sup>50</sup>, chamadas de representação ilícitas, criminosas ou pervertidas:

MADAME DE SAINT-ANGE - Foi a meu irmão que me adorava desde pequenina. Em criança já brincávamos de amor sem o poder realizar. Prometi-lhe que me entregaria quando me casasse e cumpri minha palavra. Teve todas as primícias, pois, meu marido nunca me tocou na cama. Continuamos a gozar juntos sem nos importarmos reciprocamente, nunca desdenhamos todos os mais divinos excessos de libertinagem e mutuamente nos ajudamos; eu arranjo-lhe mulheres, ele apresenta-me homens (SADE, 1988, p. 71).

Em relação a irmão, posso dar meu testemunho pessoal, eu comi muito Rodolfo, meu irmão mais velho, até ele morrer a gente se comia, sempre achamos isso muito natural. Evidente que é natural, a maior parte das pessoas passa pelo menos uma fase de tesão no irmão ou na irmã, só que a reprime em recalques medonhos. Nós não (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 53).

---

<sup>50</sup> Segundo Max Araripe (1999, p. 143-144, grifo do autor), os pecados contra a natureza são graves, conforme dizia São Tomás de Aquino, porque desrespeitam o objetivo natural do sexo, que é a procriação. Dentre esses pecados, o mais grave é a bestialidade, também conhecida como zoofilia: “é mais grave do que a masturbação, do que a relação inatural com o sexo oposto e do que a relação homossexual”. Entretanto, não parece ter havido preocupação, por parte da Inquisição, com a sua prática, a julgar pelos resultados registrados pela *Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil*. Este relaxamento advém do desinteresse da Coroa Portuguesa, uma vez que a condenação, não alcançando os descendentes, não lhes retirava os bens herdados pela morte da pessoa condenada. Assim, não havendo bens a confiscar, “melhor que não houvesse condenados a queimar”. Por isso, o Santo Ofício não condenou a bestialidade com as mesmas formas de perseguição dedicadas aos sodomitas, os quais tinham a contribuir para o enriquecimento da metrópole.

A representação da prática do incesto é corriqueira na escrita libertina. Devido ao fato de as mulheres não poderem discutir sobre menstruação, reprodução e sexo, boa parte delas têm a sua iniciação sexual pelo estupro por parte dos irmãos ou dos parentes próximos. Aos homens, não é feita tal proibição, por isso, eles são conhecedores dos prazeres oferecidos pelo corpo muito antes das mulheres, o que as tornam alvos fáceis. No caso de CLB, a atividade sexual entre os irmãos não se justifica pela falta de acesso à informação, ao contrário, CLB, após a sua iniciação sexual, aprendeu rapidamente a lidar com os desejos. Entretanto, como ela mesma diz, não há problema em manter um relacionamento erótico com o irmão, uma vez que o sexo é consentido. De fato, a prática proibida é um exemplo extremo de desobediência comportamental da personagem frente aos valores bíblicos, atitude esta que configura a sua coragem em enfrentar difamações blasfematórias caso o incesto seja descoberto por terceiros. Ademais, a utilização dessa prática na obra de Ubaldo Ribeiro (1999) tem um efeito de exagero exatamente para dar ao todo da narrativa a impressão de subversão e de quebra de regras em nível máximo, somada a isso está a característica da animalização do ser humano – animalidade em ação, força incitativa e excesso – a partir do instinto sexual: dentre os animais irracionais, devido ao fato de não haver normas morais, o incesto é naturalmente praticado.

Nas cenas eróticas, há ainda a troca de papéis entre os gêneros: o ativo torna-se passivo e vice-versa<sup>51</sup>. Muitas vezes, a mulher assume a função de penetração do homem por meio do uso de próteses genitais:

DOLMANCÉ - Muito bem! Foda-a e dê-me seu cu ao mesmo tempo; assim foderei durante esse voluptuoso incesto. Eugênia, armada com este godemiché consolador, me enrabará. Destinada a representar todos os papéis na luxúria, tem que se aplicar nestas lições para ser digna delas, para ficar à altura de todos eles (SADE, 1988, p. 106).

Comi a bunda dele [Father Bill] algumas vezes, mas ele me emprestava um nome masculino e quase sempre me pedia para usar uns dildos<sup>52</sup> especiais, umas picas de

<sup>51</sup> Devido à construção social do papel do homem, ele tem a função de “caçador” no sexo, ao passo que a mulher é a presa. Esta relação está também nas denominações dadas ao falo, conforme foi mostrado por Preti (1983). A partir da palavra *pênis*, o estudioso analisou os seus sinônimos, como resultado, percebeu que, neles, estão presentes os sentidos de violência, força e agressividade (cano, chuço, ferro, lança, malho, músculo, pau, pistola, trabuco, vara e varão), de guerra (cacete, espadarte, florete, lança e lancete), de resistência e rigidez (eixo, ferro, jacarandá, nabo e peroba), de agilidade e esperteza (bagre, gato e músculo) e de dimensão (banana, bisnaga, cano, espiga, linguça, paio, nabo e travão). Esta sinonímia expressa o significado de luta que é dado ao ato sexual, definido, desta forma, como uma atitude heroica de conquista de uma mulher em uma batalha amorosa. O autor ainda diz que, desde a Antiguidade, os poetas usavam metáforas alusivas à guerra para descrever o amor e o sexo. Não é sem propósito que o Cupido é um arqueiro que lança as flechas mortais da paixão. Em vista disso, observa-se que há uma ligação fisiológica entre os instintos sexual e combativo.

<sup>52</sup> “Nome anglo-americano do pênis artificial, também chamado de *godemiché* ou *olisbos*. A palavra *dildo* deriva-se ou de *delight* (encanto) ou de *dilate* (dilatação da vagina). [...] Já *godemiché* é uma imitação do pênis feita de couro, vidro ou borracha. A designação remonta ao latim *gaude mihi* (‘faz-me gozar’). Os órgãos sexuais artificiais desempenharam um papel em muitos cultos de fertilidade e de iniciação. Erigiram-se estátuas ao falo e imitações gigantescas eram conduzidas nos cortejos festivos” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 114, 178).

borracha deste tamanho que se encaixavam direitinho no púbis da mulher e ele gozava de tanto se esfregar (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 112).

No primeiro exemplo, nota-se que, no universo sadiano, as mulheres se excitam ao mesmo tempo em que “enrabam” os homens com próteses<sup>53</sup>, fazendo como eles com relação às mulheres ou a outros homens. Em Ubaldo Ribeiro (1999), a prática de sodomia se repete entre a protagonista e os homens com quem ela fez sexo. O sexo anal, de forma geral, é visto como uma atividade heterossexual entre o homem – sempre ativo – e a mulher – sempre passiva. Nos romances, naturaliza-se a prática anal nas mais variadas configurações. O intuito é sempre atingir o orgasmo, não importa a forma. Sobre isso, segundo Mario Pilosu (1995, p. 109), no catecismo católico, a mulher, ao usar qualquer tipo de objeto para “falsear” uma presença sexual masculina, estaria cometendo uma “imitação abominável”, sendo passível de um castigo mais severo do que aquele imposto nos casos de homossexualidade feminina, cuja pena era de sete anos de penitência, ou nos casos de pedofilia, com pena de dois anos.

Há casos em que a escrita não é totalmente pornográfica, mas com cenas pornográficas. Nas demais páginas da obra, outros conteúdos são trabalhados, tais como a filosofia, o ateísmo, a crítica social, etc. No caso de *A filosofia da alcova* (1988), tal característica é legitimada, uma vez que, em meio aos episódios sexuais, são apresentados longos diálogos que versam sobre a libertinagem e os seus princípios filosóficos com vistas à educação de Eugênia no mundo da licenciosidade:

MADAME DE SAINT-ANGE - Chama-se assim, querida, toda a mulher que é vítima da volúpia dos homens, que está sempre pronta para se entregar às exigências do temperamento ou do interesse. Felizes e respeitáveis criaturas que a opinião condena mas que a volúpia coroa. São muito mais úteis à sociedade do que as hipócritas; têm a coragem de sacrificar, para servi-la, a consideração que essa mesma sociedade tão injustamente lhes nega. Vivam as putas que honram esse título a nossos olhos! São as mulheres verdadeiramente amáveis, as únicas verdadeiras filósofas! Quando a mim, que há doze anos trabalho para merecer esse título, longe de me escandalizar, dele me orgulho. Preciso que assim me chamem quando me fodem, para que meu prazer atinja o auge (SADE, 1988, p. 36).

O mesmo acontece no romance ubaldiano. As passagens pornográficas vêm embrenhadas às memórias da narradora, bem como aos seus questionamentos políticos e sociais, ao julgamento da construção do gênero feminino e da orientação sexual:

Mulher não tinha que ficar virgem apenas porque o babaca do noivo exigia – como até hoje exige, o Brasil, não só Ipanema –, pois havia também o medo de engravidar (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 51).

<sup>53</sup> Conforme Georges Valensin (1976), o pênis artificial pode ser feito de várias matérias (madeira, borracha, argila, etc.) e possui um tamanho maior com relação ao pênis humano.

Heterossexualismo exclusivo, limitação. Homossexualismo exclusivo, limitação. Bissexualismo, normal, tanto assim que na infância desperta em todos e todas, sem exceção. Pansexualismo, o futuro, se até não acabarmos como espécie, por força de vícios de origem que só fizemos piorar e jogarmos fora a chance de universalizar a força agregadora do amor (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 159).

Nas duas obras, a pornografia serve como dispositivo de verificação de dogmas coletivos por meio da observação das relações de poder que se estabelecem a partir do ato sexual. Nesse ponto, a diferença entre os dois romances está na ressignificação presente na obra ubaldiana.

Em *A filosofia na alcova* (1988), o *boudoir* é de Saint-Ange, logo, o encontro erótico acontece mediante a vontade da mulher. Dolmancé, por ser mais velho e experiente na libertinagem, monta as cenas sexuais de forma mais enfática, orientando o lugar, a posição e o tipo de movimento de cada um dos participantes. Além disso, chega a determinar o momento em que todos devem gozar:

DOLMANCÉ, começando por enrabá-la - Qual nada, já entrou tudo, você mal o sente... Vê-se bem que não é novidade; é caminho já trilhado por seu marido. Agora, Eugênia, ó gostosura, cu bem mais estreito, eis-me bem preparado. Agora, um pouco de método... Madame de Saint-Ange e Eugênia que amarrem os consoladores... Vocês começarão a gozar desta respeitável dama, enfiando-lhe alternadamente no olho do cu e na babaca. Seu marido deu plena autorização para agirmos a nosso bel-prazer. Agora que compreendeu bem tudo, deve estar sossegada, não é, madame? Agostinho e eu faremos o mesmo com as nossas picas. Vou começar e ainda será o cu o primeiro a receber minhas homenagens. Enquanto ela gozar, cada um de vocês lhe poderá infligir o suplício que quiser; mas devagar para que ela não morra logo. Agostinho, enrabe-me para me consolar da obrigação que me cabe de sodomizar esta vaca velha. Enquanto isso, Eugênia, quero lambe seu lindo cu e acariciar o de Madame de Saint-Ange. Preciso estar circundado por cus, para aguentar o que sou forçado a penetrar (SADE, 1988, p. 230).

Fato parecido acontece no romance brasileiro, *Father Bill*, seguido por Fernando, tinham o papel de Dolmancé na montagem das cenas sexuais: “[Father Bill] Dirigia o espetáculo e fazia uma espécie de ensaio com Fernando, hoje você faz assim, hoje faz assado. E Fernando também tinha senso de espetáculo, eles dois eram um show” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 112). Como foi destacado por Maingueneau (2010), as personagens obedecem às suas funcionalidades sexuais nos encontros eróticos. Dessa forma, as relações grupais são privilegiadas, uma vez que, a partir de uma voz que organiza os atores, todos os envolvidos gozam igualmente, fato este que legitima a eficiência do estatuto da pornografia.

Como foi dito, as mulheres demonstravam “liberdade” sexual na alcova, pois, em segredo, vingavam-se das convenções sociais por meio da liberação de seus instintos naturais – muitas vezes, traindo os maridos –, realizando as mais diversas fantasias eróticas com os

mais diversos parceiros. Entretanto, elas deveriam respeitar os papéis sociais masculinos mesmo durante os ensinamentos libertinos. Tal baliza de ressignificação está, na contramão, em *A casa dos budas ditosos* (1999), romance no qual a narradora-protagonista é livre, pois nega todas as convenções sociais que lhe são impostas:

Deitada em cima das costas dela, encaixada em uma das bochechas da bunda dela, já começando a me esfregar, pedi que virasse o rosto para trás para que eu a beijasse na boca, e ela virou. Pronto, uma química jamais declarada baixou em Porto Seguro, meu Deus! [...] É claro que o negócio dela não era homem, era eu mesma. Podia não ser só eu mesma, mas eu fazia parte importante do negócio dela. Os outros participantes certamente houve ou há, mas não podem ter sido melhores com ela na cama do que eu. Fernando, naturalmente, acabou se integrando (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 135).

No excerto, há presença marcante de linguagem pornográfica para registrar uma de suas vivências sexuais com Marina, a “aeromoça” com quem teve um caso juntamente com Fernando, seu marido, relação esta que configura um *ménage à trois*<sup>54</sup>. A descrição das atividades sexuais é feita mediante o detalhamento das ações das personagens sem que houvesse preocupação com a assepsia do discurso, o que legitima o uso da modalidade oral da língua, em uma vertente bastante coloquial. Ela explica, de maneira excessiva, o desejo físico que sentia pela parceira e vice-versa, o que confronta violentamente a heteronormatividade imposta, principalmente pela religião, às mulheres. Em nossa coletividade, o sexo lésbico e bissexual é discriminado. A única forma desse tipo de prática ser tolerada é quando homens heterossexuais se beneficiam assistindo, como *voyeurs*, ou participando em cenas como a descrita por CLB.

Outro ponto de divergência entre as obras está na temática da violência contra a mulher. Em *Sade* (1988), a representação do sexo vai até as pulsões mais agressivas, graves e livres das interdições sociais, beirando o crime. As cenas finais de *A filosofia na alcova* (1988) são de extrema selvageria: a mãe de Eugênia, desesperada devido ao sumiço da filha, vai até a casa da Mme. de Saint-Ange e encontra todas as personagens da trama envolvidas nas cenas sexuais. Em meio ao ato, elas discutem as formas de castigo que serão impostas à mãe de Eugênia por ter se intrometido na educação licenciosa da filha:

---

<sup>54</sup> “Em seu país de origem, a expressão significa literalmente ‘uma família de três membros’. A palavra francesa *ménage* vem do latim *mensa*, refeição ou mesa, e *ménage* tem uma conotação doméstica. [...] Os *ménages à trois* têm uma história profunda e longa, como a mais antiga forma alternativa de família, mas não se deve negligenciar o papel do *ménage* como a fantasia sexual preferida, tanto dos homens quanto das mulheres” (FOSTER; FOSTER; HADADY, 1998, p. 17, grifos dos autores). Ou ainda: “arranjo segundo o qual três pessoas compartilham relações sexuais e/ou amorosas, esp. morando juntas; qualquer relação sexual entre três pessoas” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1272).

DOLMANCÉ, em pleno sangue frio - Pois bem, amigos na minha qualidade de preceptor, comuto a sentença, mas a diferença é esta: suas sentenças eram o efeito duma mistificação, a minha tem que se realizar. Tenho um criado, possuidor dum dos mais belos membros que há na terra, mas que destila um vírus horrendo corroído por uma das mais terríveis sífilis que se possa ver nesse mundo. Ele há de lançar seu veneno nos dois condutos naturais dessa dama cara e amável, a fim de que, enquanto durarem as impressões dessa terrível doença, a puta se lembre de nunca mais atrapalhar as alegrias de sua filha quando ela foder e se entregar à libertinagem. (Todos aplaudem, o tal criado aparece). [...]

DOLMANCÉ, quando tudo está consumado - Muito bem, Lafleur, tome lá dez luizes. Essa inoculação é melhor que as de Tronchin!

MADAME DE SAINT-ANGE - Esse veneno assim inoculado não deve sair, seria conveniente que Eugênia costurasse com cuidado o cu e a boceta maternas, assim o vírus concentrado será menos sujeito a se evaporar e calcinará os ossos mais prontamente (SADE, 1988, p. 236).

No trecho, observa-se a crueldade do castigo dado à mãe de Eugênia. No corpo feminino, a correspondência à castração é a infibulação<sup>55</sup>, que é o fechamento dos canais vaginal e anal por meio da costura dos mesmos: como não há um membro a ser retirado, como ocorre no movimento de castrar, pune-se pelo “vazio” e pelo não preenchimento das reentrâncias genitais da personagem. O processo de coser a vagina e o ânus resulta no “não-sexo” e na ausência de um “corpo total” apto para as práticas libertinas. Por conseguinte, tira-se da mulher a possibilidade do prazer sexual mediante a exploração de suas cavidades erógenas, tal qual ocorre com o corpo de um eunuco<sup>56</sup>.

Nessa cena, a personagem sífilítica, Agostinho, jovem jardineiro de 18 anos e de boa aparência, é usado como manequim pelos libertinos em seus ensinamentos, o que o torna sujeito dos prazeres eróticos dentro da alcova. Ele representa, também, a plebe na narrativa, o que é perceptível, além da sua função na casa de Mme. de Saint-Ange, pelo estilo “camponês” de suas falas: “Madame já me disse que eu começo a entender do riscado. Já me prometeu dar trabalho em todas as charnecas que aparecerem...” (SADE, 1988, p. 178) e pela interdição que Dolmancé faz a ele no momento em que vai ler um panfleto político para os seus colegas de orgia: “Sai, Agostinho, isto não é feito para ti; mas não te afastes muito; nós tocamos quando for necessária a tua presença” (SADE, 1988, p. 183). Para o libertino, o jardineiro não possuía capacidade intelectual para compreender o teor do documento lido. Em *A casa dos budas ditosos* (1999), o correspondente de Agostinho é Paulo Henrique. Resumidamente, o papel desses jovens nas narrativas, além de sexual, é marcar a presença das classes sociais e das relações de poder que se estabelecem por meio delas: mesmo que

<sup>55</sup> Conforme Georges Valensin (1976), a infibulação é uma prática genital que consiste em fechar a vagina com fios vegetais ou metálicos, de maneira a impedir as relações sexuais. Após a costura, é deixada apenas uma pequena passagem para a urina e o sangue menstrual.

<sup>56</sup> Homem castrado que servia e vigiava as mulheres no Oriente e também, acidentalmente, na antiga Grécia. A palavra “eunuco” deriva do grego e significa “vigilante da cama” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 142).

quisessem negar a sua participação na cena erótica, Agostinho e Paulo Henrique estavam numa posição de submissão diante dos mestres libertinos por serem pobres e por terem pouca escolaridade e experiência de vida.

Como vimos, violência física, estupro e outras formas de crimes sexuais eram comuns no cânone licencioso sadiano. A proposta era retomar o “direito” natural ao corpo, ao gozo integral e ao deleite da tortura e da aniquilação da vítima, num jogo entre “escravo e senhor”, uma questão de classe escancarada por Sade (1988) no romance estudado aqui. Entretanto, apesar da representação de múltiplas formas de obtenção do gozo carnal, no romance brasileiro, nenhuma delas acontece por meio da imposição de castigos ou de força física:

O Ken era judeu, e eu fiz um empréstimo dele; às vezes Norminha e eu até armávamos umas surubinhas, semi-surubinhas na verdade, coisa boba – americano até hoje não tem uma boa palavra para “suruba”, continuam um pouco subdesenvolvidos nessa área (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 47, grifo do autor).

Daí para gozar analmente – não sei nem se é gozo propriamente anal, só sei que é um gozo intensíssimo – foi só mais um pouco de vivência, *with a little help from my friends*, ha-ha. Quem não sabe fazer isso nunca fez uma verdadeira suruba, nem pode fazer, nunca vai poder comer direito um casal, enfim, vai ser uma mulher incompleta, acho que qualquer um concorda com isso (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 57, grifo do autor).

Destarte, não há, em toda a narrativa, menção a qualquer forma de brutalidade entre as personagens que compõem a trama: todos os envolvimento são consensuais, com a rara exceção do caso de CLB com o tio Afonso. Tal constatação valida a ideia da resignificação que é dada à temática libertina por Ubaldo Ribeiro em *A casa dos budas ditosos* (1999).

Por meio dos fios que ligam os dois romances, as relações dialógicas se dão entre materialidades discursivas independentes, o que caracteriza de forma enfática o conceito de dialogismo. Os laços entre os textos podem ser confirmados pela existência de marcas que foram agregadas ao romance ubaldiano. Como resultado, tem-se a confirmação de que *A casa dos budas ditosos* (1999) se constitui a partir de relações dialógicas com o romance de Sade (1988). É possível perceber que as vozes do cânone libertino se entrecruzam com as vozes da atualidade, especialmente quanto à posição da mulher. Sobre isso, a resignificação ubaldiana mostra que a mulher do século XX busca sair da posição de submissão ao homem para se tornar autônoma e produtiva em sua própria vida. Dessa maneira, a dialogia com a contemporaneidade é extremamente importante para a compreensão da recriação de sentidos proposta por Ubaldo Ribeiro (1999): CLB pertence à sociedade atual e o papel da mulher é imprescindível na construção dessa mesma sociedade. Assim, a axiologia empregada na narrativa ubaldiana é a de que a mulher também possui papel ativo e independente no jogo da

sedução. Dessa maneira, *A casa dos budas ditosos* (1999) traz uma nova roupagem para o papel feminino, conforme as transformações pelas quais a sociedade passou no decorrer da história.

Em vista de tudo o que foi exposto, as relações dialógicas foram observadas no romance de Ubaldo Ribeiro (1999) como um todo, desde a reutilização das características da escrita libertina apontadas por Maingueneau (2010), até a recriação dos temas e das personagens sadianas, tudo isso ancorado pela noção bakhtiniana de grande tempo. As relações dialógicas entre as materialidades discursivas foram responsáveis pela composição da obra ubaldiana, daí ser chamada de forma composicional de discurso, em seus pilares estruturais (ênfase no registro em primeira pessoa: diálogo face a face e depoimento), estilísticos (reaproveitamento dos moldes da escrita setecentista) e temáticos (emancipação feminina, práticas sexuais variadas e questionamento da norma sexista vigente). Nesse caso, é tarefa do enunciado ecoar as duas vozes que constituem o fio narrativo: *A filosofia na alcova* (SADE, 1988), como texto-base, e *A casa dos budas ditosos* (UBALDO RIBEIRO, 1999), como resultado do dialogismo que as une por meio da reacentuação das vozes sadianas no século XX.

Com referência ao discurso pornográfico, verifica-se que a escrita de *A casa dos budas ditosos* (1999) encontra-se classificada como “pornografia tolerada”, aquela definida por Maingueneau (2010) como questionadora da norma, o que se dá por passagens transgressivas – como o incesto ou a zoofilia – com fundo político e social: CLB aponta e destrói todas as formas de interdição que vão lhe sendo impostas durante a vida, em todas as esferas. Por isso, o discurso ubaldiano não pode ser visto como “pornografia canônica”, aquela que reforça os estereótipos e as práticas ditas “normais” pela coletividade heteronormativa e patriarcal em que vivemos. Já Sade (1988), em *A filosofia na alcova*, ultrapassa os parâmetros da pornografia canônica e também da tolerada devido ao fato de explorar as temáticas da violência nas formas mais extremistas possíveis, como pode ser constatado no final da narrativa. Assim, Sade (1988) alcança o nível da pornografia interdita: aquela que rompe bruscamente com a norma social e com o discurso legal, pois abarca as práticas criminosas, tais como o estupro e o assassinato.

Ainda sobre o dispositivo pornográfico traduzido pela linguagem usada nos dois romances, há mais uma coincidência entre eles: ambos receberam restrições para circular em Portugal. A obra *A filosofia na alcova* (1988), na época da sua primeira tradução para a língua



portuguesa, feita por Luiz Pacheco<sup>57</sup> (1925-2008), escritor português<sup>58</sup> autointitulado “maldito” (PACHECO, 1977), foi proibida e confiscada pela polícia da Ditadura Salazarista (1926-1968). Já o romance *A casa dos budas ditosos*, em 2000, teve a sua venda recusada por duas grandes cadeias portuguesas de supermercados<sup>59</sup> sob a justificativa de que era um texto impróprio para o público das lojas. Em vista disso, os laços dialógicos que unem os dois romances são também legitimadores de acontecimentos extratextuais, uma vez que a ficção extrapolou as páginas dos livros e veio a ser mal interpretada na realidade empírica. Certamente, tais fatos ocorreram, em um primeiro plano, pela linguagem pornográfica e obscena e, em um segundo plano, pelo carácter questionador e subversivo da norma das narrativas.

Em suma, observou-se que a escrita libertina dá estatuto dialógico e composicional ao romance ubaldiano, o qual reflete e refrata os valores históricos constitutivos do cânone setecentista. Demonstra-se, assim, um reaproveitamento de vozes já conhecidas com o intuito de lhes dar uma nova axiologia, agora incorporada aos séculos XX e XXI, singularmente sobre as transformações sociais pelas quais a mulher passou no recorte temporal proposto.

Na sequência, iniciaremos o capítulo composto pelos conceitos de carnavalização, corpo grotesco e obscenidade, tão caros à análise do romance ubaldiano *A casa dos budas ditosos* (1999).

---

<sup>57</sup> 1966-1967 – “a convite de Fernando Ribeiro de Mello, [Luiz Pacheco] escreve um prefácio a *Filosofia na alcova*, do Marquês de Sade, edição apreendida e processada, pela qual são julgados e condenados o citado editor, o tradutor Antonio Manuel Calado, o ilustrador João Rodrigues, e Luiz Pacheco, cuja responsabilidade é agravada por ter usado, no dito prefácio, “expressões, objetiva e subjetivamente injuriosas [...], ofensivas da honra e consideração de um juiz do Tribunal da Boa-Hora, Manuel Arelo Ferreira Manso” (SILVA, 1995, p. 93).

<sup>58</sup> “A personalidade incomum deste autor salienta-se em dois campos. Empreendendo uma actividade editorial do tipo ultra-selectivo, divulgou individualidades literárias como Mário Cesariny, António Maria Lisboa, Manuel de Lima e Herberto Helder. Quando autor (uma das poucas vozes genuínas da ficção portuguesa), Luiz Pacheco cultivava um tipo pessoalíssimo de ficção, rebelde a enquadramentos estéticos, que flui originalmente do seu potencial instintivo ressumado por voluntariedade poética (vontade de ser livre) do autor. É consequente que, nesta atmosfera, o autor retroceda ao mundo do Thanatos infantil, o mundo ctónico da sexualidade, onde o sexo e os mortos se tornam contíguos, pelas reminiscências mais viscerais que o autor desafia. Um segundo ângulo emerge inevitavelmente. Um humor de carácter extravagante leva-o a desdobrar-se em observador do protagonista que encarna e surge então o desencanto do encantamento que remove os limites entre o objecto e o poético” (CORREIA, 2000, p. 431-432).

<sup>59</sup> “João Ubaldo Ribeiro cita Shakespeare com frequência. Basta ler o último livro do escritor brasileiro, que duas cadeias de hipermercados não quiseram vender. O PÚBLICO encontrou-o a meio de uma maratona de entrevistas sobre a polémica à volta de *A Casa dos Budas Ditosos*, que já vendeu 13 mil exemplares em Portugal. ‘Estou meio zozno com tanta solicitação, tanta conversa, tanta indagação e celeuma’. O livro ficou à porta de duas cadeias de hipermercados portugueses, mas também por isso, ele está em Portugal para o relançamento de *A Casa dos Budas Ditosos* (ed. Dom Quixote), que a revista *Veja* considerou ‘ostensivamente pornográfico’” (GOMES, 2000, grifos da autora).

## 4. A COSMOVISÃO CARNAVALESCA DE CLB E AS SUAS REFRAÇÕES GROTESCAS E REBAIXADAS

*Como cobrir-te de  
pássaros e plumas  
Porque imperfeito  
És carne e  
perecível  
E o que eu  
desejo é luz e  
imaterial.*

Hilda Hilst (2004, p. 30)

O tema deste capítulo é o estudo do corpo grotesco, da obscenidade e do discurso carnalizado no romance *A casa dos budas ditosos* (1999). Abordam-se, ainda, alguns conceitos de Simone de Beauvoir (1961; 1967; 2018) acerca da formação do gênero feminino na sociedade a fim de mostrar a carnavalização do papel da mulher, singularmente o da idosa, no romance em questão.

Para Bakhtin, quanto mais poderosa for a dominação do sistema, maior satisfação acarretarão o seu destronamento e rebaixamento. Assim, na estética do corpo grotesco, assistem-se à ridicularização de certos fenômenos sociais e à carnavalização do mundo, do pensamento e da palavra. Nesse quadro, notam-se a ordem hierárquica invertida e a orientação deste jogo para uma recusa violenta dirigida ao mundo oficial, com todas as suas interdições e restrições. Com base em tal aporte teórico, verificaremos como se dá a estética do grotesco, com vistas a compreender os mecanismos de constituição da carnavalização edificada na construção da personagem central do romance ubaldiano.

### 4.1 Carnavalização<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> “É a designação proposta pelo teórico russo Mikhail Bakhtin para o procedimento literário decorrente do próprio carnaval, visto como instituição que sempre influiu na literatura, desde a Antiguidade. Como o carnaval, a carnavalização identifica-se pela inversão de valores, pela subversão cultural, por uma atitude de dessacralização, ou seja, pela apresentação do mundo às avessas” (SOARES, 1993, p. 71-72).

Antes de iniciarmos as conceituações acerca da carnavalização, é bom lembrar as origens do vocábulo *carnaval*. Consoante os estudos de Ludwig Knoll e Gerhard Jaeckel (1976), na obra *Léxico do erótico*, literalmente, a “despedida da carne” é a noite de liberação, ou “terça-feira gorda”, que ocorre antes do começo do jejum referente à Páscoa judaico-cristã. Essa festividade é oriunda das antigas celebrações à fertilidade realizadas na Antiguidade em honra ao deus Dionísio. Nesses momentos, abria-se, por pouco tempo, uma possibilidade de escape às necessidades que eram proibidas no decurso normal da vida em coletividade. Do carnaval, fazem parte também, além das danças, as fantasias e as máscaras. O disfarce, afirmam os autores, permitia a liberação das obrigações em virtude de seu caráter de anonimato e objetivava a perda total da responsabilidade pessoal de cada cidadão: podia-se, enfim, ter um papel diferente daquele que foi imposto pelas regras de conduta social, com ênfase no trabalho e no casamento. No que condiz às práticas eróticas, elas eram naturalizadas durante o carnaval e voltavam a ser reprimidas após as festividades.

Em *Gêneros literários*, nas palavras de Angélica Soares (1993), o vocábulo é formado por *de carne + vale*, cujo significado literal é “adeus à carne”, a festa de despedida da carne antes do período de abstinência da Quaresma. Por isso, todo tipo de liberação, de excesso e de eliminação das barreiras sociais, de idade e de sexo eram permitidos no carnaval (SOARES, 1993, p. 72). Já para Juan Eduardo Cirlot (1999), em seu *Dicionário de símbolos*, a etimologia da palavra carnaval vem de *carrus navalis*, cuja ideia é associada às noções de orgia, travestismo e caos, o que coloca a festa como forma de resistência à tensão cotidiana que o sistema impõe. Como exemplos, continua o autor, há as saturnais romanas, eventos em que havia a troca de papéis entre amos e escravos, em numa nítida inversão carnavalesca. Por outro lado, para Norma Discini (2006, p. 55, grifos da autora), na obra *Bakhtin: outros conceitos-chave*, desde a segunda metade do século XIX, “estudiosos alemães apontaram a origem alemã da palavra *carnaval*, que viria etimologicamente de *Karne* ou *Karth*, ou ‘lugar santo’ (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou *wal*) ou ‘morto’, ‘assassinado’”.

De acordo com as reflexões de Bakhtin,

o carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas [...]. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto, é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente

sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*. É sob a ótica dessa transposição que vamos discriminar e examinar momentos isolados e particulares do carnaval (BAKHTIN, 1997a, p. 122, grifos do autor).

Como foi visto acima, o filósofo preocupou-se em estudar a vida cotidiana da Idade Média por meio da obra de François Rabelais e observou que havia dois planos de existência na vida social da época: um vivido no espaço limitado da casa, com regras e normas comportamentais, e outro vivido no espaço aberto da praça pública, sem normas e regras, por isso, repleto de profanações, carnavalesco. Quando as supressões das leis ocorriam, a hierarquia que organizava o mundo cotidiano era virada ao avesso. Tinha-se, com efeito, o carnaval como um espetáculo sem palco, em que conviviam igualmente o público e os atores, o que resultava num novo modo de interação humana. No carnaval, também são destruídas todas as formas convencionais do medo, da morte e da vida, da verdade e da mentira. Tudo se opõe à seriedade oficial monológica e sombria, gerada pelas imposições sociais. Nesse processo: “debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocalidade e o dogmatismo” (BAKHTIN, 1997b, p. 107). O estudioso russo afirma que, no carnaval, temos a vida extraviada de sua ordem comum, o que é consequência da cultura de uma sociedade em processo de mudança, na qual os sujeitos são retirados de seus papéis habituais situados numa hierarquia tradicional do universo. Desses estudos, originou-se o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1987).

Em *Bakhtin, dialogismo e polifonia*, segundo Rose Bernardi (2009, p. 85), “a praça utópica se repetia em múltiplas outras praças espalhadas pelo território feudal e tornava-se um segundo mundo onde era permitido a todo o povo liberar a sua natureza alegre”, livre de qualquer veto, num discurso que abrangia “grosserias, juramentos, pregões e obscenidades”. Entretanto, faz-se imprescindível destacar que essa espontaneidade não podia ser sozinha uma força transformadora porque o povo ainda vivia, nos outros dias do ano, subordinado “aos fantasmas das proibições, do medo e do sofrimento”. Para Bakhtin (1987), o retraimento da cultura do riso medieval só foi rompido quando ela, enfim, penetrou em todas as camadas da vida ideológica, dando-lhe novos valores.

Bakhtin (1987) chama de “literatura carnavalizada” àquela que, direta ou indiretamente, sofreu a interferência de diversas modalidades de folclore carnavalesco antigo ou medieval. O problema da carnavalização da literatura é central nos estudos bakhtinianos devido a sua grande influência nas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros. Para o autor, as formas carnavalescas, ao serem deslocadas para a

linguagem da literatura, converteram-se em poderosos meios de interpretação artística da vida: “uma linguagem especial cujas palavras e forma são dotadas de uma força excepcional de generalização simbólica, ou seja, de generalização em profundidade” (BAKHTIN, 1997b, p. 159). As mais variadas camadas da vida são percebidas, conscientizadas e expressas por meio dessa linguagem, que destrói barreiras para aproximar.

Sobre a cultura carnavalesca, a qual compreende o carnaval, a carnavalização e o grotesco, Eduardo Puñuela Cañizal (2006), em *Bakhtin: outros conceitos-chave*, atesta que ela friamente reflete os processos sociais e, simultaneamente, denuncia, pelo riso e pela linguagem da alegria e da liberdade, as relações de desacordo que se estabelecem entre os homens em situações cotidianas. São processos subversivos da ordem social, política ou artística, pois fazem que tudo ganhe o horizonte do seu avesso por meio do espírito sarcástico e das transgressões que desafiavam a censura oficial. Dessa forma, a carnavalização consiste em “rir de tudo que é sério e sagrado”. A partir dela, tem-se “um eixo semântico em torno do qual se ordenam o carnaval histórico<sup>61</sup> e o realismo grotesco<sup>62</sup>” (CAÑIZAL, 2006, p. 250).

O efeito da carnavalização é observado nos gêneros do sério-cômico. Segundo as palavras do filósofo russo, as particularidades desses gêneros consistem na “sua policromia exterior”, pois estão embasados em uma profunda relação com o *folclore carnavalesco* e com a *cosmovisão carnavalesca*, e alguns deles são versões literárias dos gêneros folclóricos-carnavalescos orais. A cosmovisão carnavalesca, que penetra totalmente nesses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade (BAKHTIN, 1997b, p. 107, grifos do autor).

Conforme Georges Minois (2003), em *História do riso e do escárnio*, a Renascença foi um período de rejeição e de contraposição à cultura oficial da Idade Média. Essa contestação ocorreu pelo riso popular e por uma carnavalização da consciência, com ênfase na concepção do mundo e na literatura. Os humanistas da época se basearam nos dogmas da cultura popular cômica medieval e criaram um sistema para inverter os valores coletivos da sociedade feudal. Assim, libertaram a cultura da vigia eclesiástica estática e, pela zombaria, deram gênese a uma visão de mundo dinâmica, otimista e plurivocal, em oposição ao discurso

---

<sup>61</sup> “Mantém uma relação estreita com as festividades das carnestolendas – levando em conta todas as conotações que esta vetusta preserva – e com suas diversas modalidades transgressoras que se exibiam sem recato durante os dias em que seus rituais eram fixados em calendário” (CAÑIZAL, 2006, p. 245).

<sup>62</sup> “É também transgressor, mas suas formas subversivas possuíam uma acentuada ambivalência, o que fazia com que tanto os gestos quanto as atitudes grotescas tivessem um papel de destaque que, no caso das festividades coletivas do carnaval histórico, se diluía ou naufragava no corpo amorfo das massas que se entregavam à alucinação da folia” (CAÑIZAL, 2006, p. 245).

monovocal que incidia até então. Nas palavras do autor, o grande revelador dessa revolução foi Rabelais.

Sobre o carnaval na literatura, Sarane Alexandrian (1993, p. 88) reservou um subcapítulo de seu livro *História da literatura erótica* para este expoente da obscenidade, o escritor François Rabelais. No tempo da Reforma, Rabelais colaborou para a expansão da liberdade acerca dos temas sexuais: “foi um autor obsceno por excelência, que, conforme seus contemporâneos, somente uma ínfima parte de sua obra merecia ser conservada”. Ele nunca se preocupou em mostrar um casal em ação amorosa, mas satirizou frequentemente esse ato relacionando-o sempre às funções excrementícias. Deriva daí o seu traço de pornografia alegórica e carnavalesca.

Ainda conforme Sarane Alexandrian (1993, p. 86, grifo do autor), “Rabelais inovou pela riqueza de sua *erotica verba*”. Para isso, fez uso de um variado vocabulário que enfatizou a bestialidade do ato sexual, aplicando, aos humanos, verbos reservados ao acasalamento dos cavalos, dos asnos e dos carneiros. Nas palavras do autor,

o interesse de Rabelais é ter inventado o pantagruelismo (“Livro cheio de pantagruelismo”, apregoa o subtítulo de *Gargantua*), arte de fazer brincadeiras enormes, envolver com exageros cômicos as verdades filosóficas. O que chamam de sua “sadia licenciosidade”, consistindo em gabar a bebedeira, a glotonaria e a devassidão, sempre repugnou os amores de volúpias delicadas. [...] O pantagruelismo<sup>63</sup> de Rabelais (mistura de bufonaria e seriedade, própria de seu humanismo), que influenciou diversos autores, torna desculpável a sua obscenidade com seus mais lamentáveis excessos (ALEXANDRIAN, 1993, p. 89, grifos do autor).

Assim, em comparação com os outros grandes autores pornográficos da história do gênero, como Boccaccio e Aretino, os quais representaram de forma inusitada a animalidade no amor (como algo muito agradável), Rabelais destaca-se devido à repugnância que provoca no leitor quando trata da sexualidade humana, esta sempre equiparada ao instinto animal. Sobre isso, Eliane Robert Moraes (GUEDES, 2018, grifo do autor) diz que, na França, “o renascentista Rabelais inventou o ‘pantagruelismo’, que definiu como a arte do exagero na bebedeira, na glotonaria e na devassidão”. Na obra *Gargântua e Pantagruel* (RABELAIS, 2003 [1532]), o nascimento de Gargântua é descrito de forma escatológica e hiperbólica: a personagem é expelida pelo ânus da mãe, misturada a fezes e tripas. A mesma pesquisadora afirma que Rabelais apresenta “um vasto vocabulário que enfatizava a bestialidade do ato

<sup>63</sup> “Conjunto de práticas dos que colocam os prazeres, especialmente da comida e da bebida, acima de tudo. Pantagruélico: 1. relativo a, próprio de, ou digno de Pantagruel. 2. que apresenta grande quantidade de comida (banquete). Etimologia: Pantagruel, personagem comilão de *Horríveis e espantosos feitos e proezas do mui célebre Pantagruel* (1532), romance de François Rabelais (1494-1553, escritor francês)” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 2744, grifos dos autores).

sexual e inventou termos burlescos que ampliaram de forma definitiva a liberdade de expressão sexual”. Em vista disso, verifica-se a identificação da obra rabelaisiana com a estética do corpo grotesco e a obscenidade.

A fim de definir alguns conceitos, Bakhtin (1987) pesquisou a carnavalização com base na obra de Rabelais, em suas obras pertencentes aos gêneros do sério-cômico. Em síntese, esses gêneros originaram-se de diversas modalidades de folclore carnavalesco e compuseram a literatura dita carnavalizada. A primeira característica é a nova forma de tratar a vida: o dia a dia é o início da interpretação da realidade. A segunda característica desses gêneros é que eles têm como base a experiência. Apresentam, por isso, “politonalidade” na narração, pois fundem os opostos: sublime e vulgar, sério e cômico, etc.

A terceira peculiaridade, conforme Bakhtin,

são as pluralidades de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística [...] empregam amplamente os gêneros intercalados [...]. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos, surgem diferentes disfarces de autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso *representado*. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge neste caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária (BAKHTIN, 1997b, p. 108, grifo do autor).

Para o filósofo, como exemplo de deformação nos gêneros paródicos, está o riso provocado na obra de Rabelais, escritor considerado digestivo e excretório (KRAUSE, 2007), o qual possui as marcas da carnavalização, e tem, como resultado, a subversão de tudo o que era considerado oficial. A combinação “de problemas polêmicos e positivos [...] determina as particularidades do método literário de Rabelais, a originalidade do seu realismo fantástico” (BAKHTIN, 1998, p. 284). A base do método depende, sobretudo, da destruição de todas as *vizinhanças habituais*, e da criação de *vizinhanças inesperadas* e imprevistas (BAKHTIN, 1998, p. 284, grifos do autor). Rabelais, ao resgatar a cultura popular, destrói o velho quadro do mundo, advindo de uma época obsoleta, para que seja construído um mundo novo, cujo centro seja povoado pelo homem “total, corporal e espiritual”. Ele chega, por meio da inversão dos dogmas já sedimentados, em composições de imagens das mais insólitas e grotesco-fantásticas, em outras palavras, à criação de novas relações e ideais. Essa torrente de pensamento é complexa e contraditória.

Nas palavras do mesmo estudioso,

era preciso destruir e reconstruir todo este falso quadro do mundo, romper todas as falsas ligações hierárquicas entre as coisas e as ideias, eliminar todas as camadas intermediárias que as separam. Era necessário libertar todas as coisas, permitir que

entrassem numa combinação livre, característica de sua natureza, fazer com que essas combinações não parecessem estranhas do ponto de vista das ligações tradicionais e costumeiras. Era necessário permitir que as coisas tivessem um contato livre e carnal, um contato com suas qualidades multiformes. Era necessário criar novas vizinhanças entre as coisas e as ideias, correspondentes à natureza delas, era preciso justapor e reunir o que fora falsamente desunido e afastado, e também separar o que fora falsamente reunido (BAKHTIN, 1998, p. 284).

Como decorrência dessa nova visão, tem-se a criação de um cenário renovado do mundo, no qual o corpo não é mais visto como algo sujo, símbolo de destruição. Ao contrário, os gêneros carnalizados negam a ideologia que não explicava nem comentava a vida corporal, o que permite colocar o corpo em uma relação intrínseca com a palavra. Para Bakhtin (1998, p. 285), “a exposição singular do corpo humano na literatura é um elemento muito importante do romance de Rabelais. [...] O corpo humano torna-se aqui um mediador concreto do mundo, do seu peso real e do seu valor para o homem”. Devido à linguagem usada, “na medida em que a moral e o bom gosto iam aprisionando a sexualidade humana nos estreitos limites da vida particular e da alcova”, Rabelais era tachado, pela crítica dogmática e equivocada, como um escritor pornográfico e impertinente (BERNARDI, 2009, p. 84).

Nessa conjuntura de renovação, as condutas, os gestos e as palavras ficam liberados da dominação do discurso oficial e hierarquizado, por meio do questionamento da norma e da lógica habitual da vida: na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca. Como resultado, tem-se uma força regeneradora, que permite vislumbrar a possibilidade de construção de um outro mundo, no qual a abundância, a liberdade e a igualdade são reinantes. É na esfera da liberdade utópica que uma cosmovisão alternativa se mostra.

A tendência da visão carnavalesca de construção do mundo é estruturar-se em combinações de palavras com conteúdo extremamente oposto para que se tenha, com isso, o extermínio das hierarquias dos valores vigentes, ou seja, “reduzir o que é grande e aumentar o que é pequeno” (BAKHTIN, 1998, p. 291). Outro ponto destacado pelo estudioso russo é a poderosa força vital que emana da cosmovisão carnavalesca, a qual é capaz de se renovar inclusive nos nossos dias: “os gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros” (BAKHTIN, 1997b, p. 107).

A linguagem carnavalesca é particularmente diferenciada, pois a sua base advém do cotidiano familiar e da praça pública, segundo Bakhtin (1987), por isso não respeita as hierarquias. É carregada de obscenidades e livre das interdições da etiqueta e da “boa educação”: permite, ao recalcado, exprimir-se a seu modo, o que coloca no centro o que é



socialmente marginalizado, excluído, escandaloso, inadequado e sem padrão, favorecendo o contato de elementos que estão separados, dispersos, fechados em si mesmos. Resultam daí as novas vizinhanças, as quais associam conteúdos até então distanciados pela lógica habitual: “o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a tolice; os sacrilégios, os aviltamentos, as conspirações, as paródias dos textos sagrados” (FIORIN, 2006b, p. 93). Associada à obscenidade, está a profanação, que é formada pelas blasfêmias, paródias e indecências carnavalescas. Em resumo, o carnaval reúne o que a coletividade dispersa.

Em *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, como atesta José Luiz Fiorin (2006b, p. 96), para que uma obra seja carnavalizada, é preciso que ela seja ambivalente e que tenha como embasamento “o riso, que dessacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior”. Nela, devem estar presentes a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e a afirmação (a alegria). Assim, ela opera com os duplos: “o nascimento e a morte, a bênção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo”. Essas imagens em oposição surgem pelos contrastes ou pelas semelhanças, sendo que o mais fértil no campo carnavalesco é a utilização da inversão com o intuito de questionar a norma oficial. A personagem de uma obra carnavalizada é, conforme Bakhtin (1987), a encarnação “ao avesso” do mundo das possibilidades humanas limitadas, logo, é essencialmente alicerçada na liberação de todas as restrições e interdições que pesam e esmagam a humanidade e que a religião oficial consagra. Por conseguinte, desde os mandamentos divinos até as imposições sociais mais torpes, alargam-se a independência, a liberdade e o poder.

Outro traço da linguagem carnavalesca é o riso. Bakhtin (1987) considera que o riso é uma posição estética existente na realidade, contudo, é intraduzível na linguagem da arte. Ele materializa-se na arte por meio dos processos de sucessão e de transformação, o que não permite que o mundo seja dividido e fixado em dois polos, de forma engessada: logo, tem-se a ambivalência sucessiva, renovadora, constante e criativa da vida. Em síntese, no nascimento, espera-se a morte; na vitória, a derrota; na coroação, o destronamento, etc. Dessa forma, o riso carnavalesco e exagerado não deixa que nenhum desses momentos da sucessão se torne absoluto ou se transfigure na seriedade unilateral e monológica do discurso oficial.

Bakhtin (1987, p. 167) disserta também sobre o caráter inconclusivo da carnavalização: “todo fim é apenas um novo começo, as imagens carnavalescas renascem a cada instante”. Como não há fim nesse processo, observa-se que a cosmovisão carnavalesca

também desconhece o ponto final, por isso, é contrária a qualquer desfecho definitivo. Nela, todo fim é um novo começo, tudo se renova a cada instante, em vista disso, a morte é compreendida positivamente como parte do movimento de regeneração da vida: “é o mundo que atravessa a fase da morte, que conduz a um novo nascimento” (BAKHTIN, 1987, p. 361).

Nos nossos dias, quase não se vive o carnaval, ao contrário, assiste-se a ele. Segundo José Luiz Fiorin (2006b), a partir do século XVIII, a literatura carnalizada, que sobreviveu até a atualidade, não tem como alicerce o carnaval, mas exemplos anteriores de literatura carnalizada, que é uma tradição. Esse tipo de literatura rompe as barreiras de tudo: entre os gêneros, os sistemas ideológicos fechados, os estilos, etc. Por conseguinte, destrói o decoro e a austeridade, diminui as distâncias entre autor e personagem, rebaixa as oposições, usa um tratamento familiar, etc.

Como pôde ser notado, na cosmovisão carnavalesca, coexistem sempre dois mundos: um é oficial, causador de medo, monológico, hierarquicamente rígido e dogmático, o outro é alegre, livre, cheio de riso ambivalente, luciferino e localizado na praça pública, onde sacrilégios, blasfêmias e profanações acontecem em meio ao cotidiano familiar e à linguagem popular. Por isso, o carnaval é constitutivamente dialógico. Na obra de Rabelais, ele animou todos os objetos da sua realidade, reacentuou-os e reelaborou-os de uma forma nova, experimentando a sua matéria, a sua individualidade e a sonoridade do seu nome. Tais procedimentos são constitutivos do grande inventário do mundo que Rabelais propôs em sua obra, a qual coincide com o nascimento de uma nova época no lugar de outra, já desgastada: o mundo hierárquico da Idade Média ruía. Nesse panorama, o autor reavalia o mundo, experiencia e prova, com o intuito de determinar o grau e o uso de cada objeto em sua função canônica, às vezes, já obsoleta, para criar novas configurações. Portanto, a carnalização é o deslocamento do espírito carnavalesco – questionador e crítico – para a arte, com a finalidade de conscientizar por meio da caricatura e do riso. Como ferramenta de realização do carnaval na literatura, tem-se a estética do corpo grotesco, cujo conceito será aclarado na sequência.

## **4.2 Corpo grotesco**

Como foi explicitado, Bakhtin (1987) estudou o riso na Idade Média e no Renascimento, na França, bem como a carnalização e o corpo grotesco a partir da obra de Rabelais. O filósofo russo constatou um movimento de reorganização da vida no plano

artístico por meio da criação de novas vizinhanças de significação dadas pela construção de uma “hierarquia às avessas”, de um “mundo às avessas”, de uma “negação positiva”.

A estética do corpo grotesco relaciona-se à carnavalização, com quem constitui uma base semântica: “carnaval histórico e realismo grotesco, ambos os termos, apesar das nuances que os diferenciam, significam, no pensamento bakhtiniano, carnavalização, pois ambos se reportam aos processos subversores da ordem social, política ou artística” (CAÑIZAL, 2006, p. 245). Assim sendo, o grotesco, entendido normalmente como uma subversão da ordem natural das coisas, também serve para evocar a dimensão não racional da vida como tal, estabelece-se, desse modo, através do signo de ambivalência. Para isso, aproveita-se do cômico, do trágico, do bizarro, do ridículo e do satírico. Enfim, a estética do grotesco potencializa os objetivos de crítica, ajudando a atingir o alvo que se pretende zombar.

São características da estética do grotesco: o exagero caricatural de um fenômeno e a superabundância – tendência a sempre extrapolar os limites, as enumerações de extensão absurda, o uso abusivo de sinônimos e de adjetivação, etc. Com ênfase, a hiperbolização é, especialmente, um dos traços mais nítidos do grotesco, constatação esta retirada do sistema rabelaisiano das imagens, uma vez que uma das formas mais corriqueiras de desencadear o disforme grotesco está na inflação das figuras, em virtude disso, elas são avolumadas desmedidamente, o que causa estranheza e repulsa. Em *A linguagem proibida*, Dino Preti (1983) afirma que, na linguagem obscena, as qualidades e os defeitos do ser desejado ou rejeitado são naturalmente exacerbados. Ademais, há uma necessidade recorrente de criação de expressões novas para designar o sexo, especialmente os órgãos sexuais, para que haja um efeito de surpresa e, conseqüentemente, de excitação. Por isso, há tantos sinônimos para vagina, pênis, ânus, hímen, seios, práticas eróticas, etc. Outro meio de gerar o grotesco é a animalidade: para carregar os traços fisionômicos ativados na caricatura de determinada personagem, estabelecem-se comparações com animais, emprestam-lhes características animais ou adicionam-lhes pormenores de corpos de animais.

Conforme Bakhtin (1987), há, ainda, a representação realista da esfera material e corporal: comer, beber, fazer sexo, urinar, defecar e dos demais acontecimentos corporais relacionados. Esse campo da vida humana é visto como de valor positivo: é o baixo corporal que dá à luz, que regenera e devolve a vida, aquele que mistura o corpo ao mundo. Todos esses elementos criam uma atmosfera licenciosa e questionadora porque desenham o mundo às avessas, fora do padrão. Portanto, o grotesco concorre para acentuar o realismo: marca a

presença ou a força do corpo e a sua influência na existência humana, cavando fundo para mostrar a animalidade e a sensualidade não dominadas pela racionalidade.

Na cultura clássica, o sério é oficial e autoritário. Nessa seriedade, sempre há um elemento de medo e de intimidação, que dominou claramente todo o período da Idade Média. Conforme Georges Minois (2003, p. 109), “a visão oficial e séria do mundo, representada pela estética clássica, insiste, ao contrário, no permanente, no estável, no identificável, no diferenciado, e só vê, no grotesco popular, grosseria, insulto, sacrilégio, vontade subversiva de rebaixamento”. Nesse quadro, é perceptível que a visão clássica é acompanhada de interditos, restrições e intimidação. Geralmente, em meio a um ambiente polarizado por agitações políticas que buscam inverter a ordem oficial das coisas, surge o grotesco, a fim de criar um olhar novo sobre o mundo velho, o qual é desestruturado, decomposto, fundido e recomposto em formas monstruosas e ridículas. A visão cômica, a qual se liga à liberdade, apresenta-se como uma vitória sobre o medo. Além do plano discursivo, a oposição entre o cânone clássico e o corpo grotesco ocorre no plano estético das criações.

Sobre o cânone oficial, diz Bakhtin:

A propriedade característica do novo cânon – ressalvadas todas as suas importantes variações históricas e de gênero – é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia os seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se eliminam-se, fecham-se e amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo individual e rigorosamente delimitada, a sua fachada maciça e sem falha. Essa superfície fechada e unida do corpo adquire uma importância primordial, na medida em que constitui a fronteira de um corpo individual fechado, que não se funde com os outros. Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes da sua vida íntima. As regras de linguagem oficial e literária que esse cânon origina, traduzem a menção de tudo que diz respeito à fecundação, à gravidez, ao parto, etc., isto é, tudo que trata do inacabamento, do despreparo do corpo e da sua vida propriamente íntima. Uma fronteira rigorosa traça-se então entre a linguagem familiar e a linguagem oficial “de bom-tom” (BAKHTIN, 1987, p. 279-280, grifo do autor).

O carnaval é relacionado ao grotesco, em contraponto à estética clássica, a qual forja formas perfeitamente arredondadas, cujas aberturas são seladas e as protuberâncias, niveladas: há, aqui, uma contradição formal entre o corpo grotesco e os cânones da Antiguidade clássica, base estética do Renascimento. Ao contrário, a estética grotesca enfatiza os orifícios e as saliências, moldando formas exageradas. Como resultado, o corpo grotesco não é uma unidade fechada e completa, é inacabada porque transgride os próprios limites.

Como representante da estética grotesca em oposição à estética clássica, há a criação da figura do gigante, cuja concepção se afasta do ideal clássico porque é excepcional, ademais, o tamanho anormal do gigante denota a quebra dos limites do corpo humano, em uma expansão anômala, daquele que não cabe em si. Sobre isso, conforme Robert Muchembled (2007), os gigantes de Rabelais eram uma metáfora para demonstrar que o ser humano, agora afastado do medo da força divina, deixava de se diminuir perante a igreja. Além disso, há a figura das criancinhas agachadas sobre os caixões, cuja finalidade é aludir à ambivalência da morte em contraste com a vida, é a morte como renovação. Há também a imagem das anciãs grávidas e sorridentes, cujos corpos envelhecidos carregam o símbolo máximo do renascimento. Nas palavras de Bakhtin (1987), essa imagem traduz a ideia da velhice prenhe ou da morte que dá à luz, a partir disso, o autor cria um símbolo do mundo grotesco: “notam-se as velhas mulheres grávidas, cuja velhice e gravidez horrendas são grotescamente sublinhadas. É interessante perceber que, além do mais, essas velhas grávidas sorriem. [...] O grotesco é ambivalente: é a morte grávida” (BAKHTIN, 1987, p. 29). Na imagem, não há nada perfeito ou estável ou calmo, uma vez que são combinados o corpo disforme e amorfo da velhice e o corpo ainda incipiente de uma nova vida, cuja essência é a incompletude. Sendo assim, a morte, que acompanha os corpos velhos, é uma imagem ambivalente na cultura popular, por isso, ela pode ser alegre. A imagem da morte, focada em um corpo agonizante, abarca, simultaneamente, uma pequena parte do corpo que nasce, o qual está implicitamente embutido na imagem da morte, logo, “onde há morte, há também nascimento, alternância e renovação” (BAKHTIN, 1987, p. 359).

O quadro montado representa a ambivalência da dimensão carnalizada da vida, num encadeamento no qual ela, ao se regenerar, não se repete, sublima-se. A expressão rabelaisiana da vida destaca o movimento ininterrupto de criação, porém, mostra-se contraditória, pois o processo de vida não é sucumbido pela morte, ao contrário, triunfa nela. A morte é, nesse cenário, o rejuvenescimento da vida. Essa imagem resume a estética grotesca. Ademais, o sorriso das anciãs refere-se ao riso conscientizador, aquele que parte do fechamento ideológico da hierarquia para a alegria da praça pública, onde todos os opostos comuns se encontram e se misturam: “o riso permaneceu fora da mentira oficial que se revestira de seriedade patética” (BAKHTIN, 1987, p. 343). Esse olhar acerca da morte se junta à contemplação do corpo pelas fendas e cavidades, nos seus buracos: é olhar de baixo para cima, da terra para o céu. A orientação para o baixo é salutar em todas as formas de retratação da alegria popular e da estética do grotesco. Segundo Bakhtin (1987, p. 325), “em

baixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas; elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente”. Tal concepção está em oposição frontal com a concepção do corpo idealizado pelo cristianismo, segundo os padrões de acabamento e de perfeição estética. O ideal da imagem grotesca se situa na ideia de superação de tudo o que tem caráter acabado. Esse corpo rebaixado constrói a imagem grotesca: “o baixo material e corporal concebido na função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos, o que é fundante do grotesco” (DISCINI, 2006, p. 57).

O não acabamento representado pelo corpo grotesco denota, ainda, a inconclusividade da vida e do homem, o que se dá pelo ininterrupto movimento de transmutação de algumas formas em outras pelo contato entre os corpos e pelo contato com a terra, que é regeneradora: é um eterno inacabamento da existência mostrado a partir de uma visão cômica e popular do mundo. O corpo grotesco é um corpo em movimento, por isso, ele nunca está pronto: está em estado permanente de criação, ele mesmo constrói outro corpo, absorve o mundo e é absorvido por ele (BAKHTIN, 1987).

No processo de união entre o corpo e o mundo, na base das imagens grotescas, encontra-se um conceito diferenciado do composto corporal e dos seus limites: as divisas entre o corpo e o mundo e entre os diferentes corpos fazem-se de maneira completamente diversa às imagens clássicas. Em outras palavras, os órgãos humanos são vistos com outras funções que não somente aquelas estabelecidas pela biologia. A visão que se tem do corpo é simbólica:

Dentre todos os traços do rosto humano, a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. [...] Todas as excrescências e ramificações têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma tensão puramente corporal. No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador (BAKHTIN, 1987, p. 276-277).

Percebe-se, nas palavras de Bakhtin (1987), que há um destaque para as reentrâncias e as cavidades corporais: é transferido ao baixo tudo o que é elevado. Confirma-se, assim, a importância dos orifícios para a concepção do corpo como local por onde o mundo penetra e de onde o mundo emigra. Esse é o corpo grotesco dado pela cosmovisão carnavalesca. Na multiplicidade de significações, criam-se essas imagens: elas se opõem ao que é estático e se

juntam a uma gramática jocosa e obscena. O intuito é degradar, destronar e regenerar, ações constantes nas imagens grotescas.

De forma geral, a temática das injúrias e do riso é quase puramente grotesca e corporal, pois o corpo que se mostra nas expressões da linguagem não-oficial e familiar “é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo” (BAKHTIN, 1987, p. 278). Por isso, o papel essencial é entregue àquelas partes onde são avançados os próprios limites do corpo: “o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização” (BAKHTIN, 1987, p. 277), o que leva as demais partes do corpo a um segundo plano. A boca é vista como detentora de uma função relevante: ela devora o mundo. E o traseiro, pelo ânus, é responsável pela saída dos gases intestinais.

A respeito do ânus, sob a norma social, a flatulência é sempre feia e inadequada, independentemente da situação. Sobre a vergonha ocasionada por esses gases, conforme Rosenkranz (1853 apud ECO, 2007, p. 138), em *A história da feiura*, nas práticas grotescas e burlescas, os comediantes sempre usavam a flatulência, no mínimo por alusão: “como nós, homens, quaisquer que sejam as condições de idade, de educação, de patrimônio e de classe que nos distinguem, nos encontramos todos nesta baixez involuntária da nossa natureza”. Por ser uma resposta orgânica constrangedora, a liberação dos gases intestinais compõe o corpo grotesco ao lado do enfoque aos orifícios e das ações naturais do organismo humano. Dessa modo, a lógica artística da imagem grotesca rejeita a superfície do corpo e, em contraste, preocupa-se somente com as saídas, excrescências e orifícios. O corpo grotesco centra-se exclusivamente naquilo que o faz atravessar as suas divisas.

Devido ao fato de o corpo ter sido expandido, todos os orifícios – por meio dos quais as fronteiras são quebradas – tornam-se responsáveis pela criação de um elo entre dois corpos ou entre o corpo e o mundo, momento em que se dão as trocas e as orientações recíprocas. Por conseguinte,

os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados (BAKHTIN, 1987, p. 277).

Para a materialização linguística do grotesco, há um código próprio, repleto de representações corporais, impropérios e expressões populares – sobretudo quando há uma

relação estreita com o riso. Portanto, predomina a linguagem não-oficial, usada pelo povo em oposição à linguagem culta, a qual reflete a hierarquia social instaurada, impositiva e opressora.

Nessa escrita, o núcleo de gênese das personagens é amplamente desenvolvido e hiperbolizado, principalmente em suas funções eminentemente materiais, como alimentação, excreção e atos sexuais. A respeito deste último, as personagens ficam presas à sua própria condição de animalidade e aos seus desejos sexuais mais primitivos. Nesse sentido, a convulsão representa um meio de gerar o efeito grotesco: a distorção do objeto, do rosto e do corpo. O contorcionismo e as anomalias tornam a face disforme, o corpo ganha uma mecanicidade estranha, causando nojo e repulsa. Esse tipo de arte literária está saturado de imagens que denotam a potência sexual, a fecundidade e a abundância. Ao lado dos enquadramentos dos orifícios do corpo figura, ainda, constantemente o falo (BAKHTIN, 1987).

Nas palavras de Eliane Robert Moraes (2015b), quando o veio do humor surge, converge para o hiperbólico, de onde deriva o cômico. A comicidade faz, por meio do riso libertador, críticas sociais contundentes a partir da estética do rebaixamento, bastante presente na escrita pornográfica. Como exemplo, tem-se a utilização da metáfora alimentar que perscruta a ambiguidade do verbo “comer<sup>64</sup>” na nossa cultura, cujo sentido é deslocado facilmente do gastronômico para o sexual e vice-versa. Em vista disso, desmoraliza-se um discurso elevado por meio da degradação do cânone oficial, uma vez que, por meio da exposição do sexo na sua realidade – o que ainda é tabu no século XXI –, a simples substituição de um conteúdo sério por outro, dito imoral, legitima o rebaixamento próprio do texto pornográfico. Toda essa cosmovisão cômica do corpo é expressa, no texto, por meio de obscenidades e de linguagem chula e de baixo calão, pois, quanto menos oficial e mais familiar é a linguagem, mais se enfraquece a fronteira entre o louvor e a injúria.

Enfim, a junção de elementos díspares, a inflação, o riso e a animalidade estão convocados para o discurso e para a estética realista, em nome da moral e da ética que se pretende demonstrar. Esses elementos permitem confrontar o leitor com o tema fundamental da hipocrisia social. Portanto, pode-se dizer que o grotesco “faz ver” de uma forma nova e revolucionária.

---

<sup>64</sup> Dino Preti (1983, p. 87), sobre o sentido obsceno do verbo “comer”, esclarece que a analogia vem da ideia unilateral de domínio total do agente sobre o objeto, fazendo uma alusão ao sentimento de pertencimento que os homens, em sociedades patriarcais, têm sobre as mulheres, de onde deriva também a objetificação do corpo feminino. Para o autor, o deslocamento do sentido do verbo, neste caso, vem desta noção de posse: “visto sob a forma de fruição do objeto desejado (a mulher) pelo agente masculino, incluindo todas as conotações relativas à força, ao poder, ao domínio e ao controle absoluto, convenientes ao macho”.



### 4.3 Obscenidade

De forma geral, a obscenidade é entendida como veículo difusor da escrita pornográfica porque não é limitada por balizas morais: a linguagem obscena é grosseira, atentatória, baixa e soez. Além disso, materializa a linguagem carnavalesca – da praça pública – sobre a qual falou Bakhtin (1987). Nesta seção, apresentaremos as conceituações acerca da palavra obscena.

Conforme Umberto Eco (2007), a noção de obsceno remonta à Antiguidade. Para o autor, a idolatria ao falo foi fundante para o estabelecimento do conceito de obscenidade devido à hediondez do órgão em sua deformidade, o que, por consequência, gerava uma inevitável comicidade. Priapo<sup>65</sup>, deus menor, pertencente à mitologia greco-latina, é representante desse tipo de obscenidade cômica por causa de seu falo enorme e desproporcional. Segundo o mito, Priapo<sup>66</sup> era filho de Afrodite e Dionísio e, em decorrência da sua imperfeição, era considerado protetor da fertilidade. Sua mãe, insatisfeita com a deficiência genital, rejeitou-o, por isso, Priapo vivia nos campos. Para que pudesse cultivar a fartura, suas imagens, normalmente talhadas em madeira de figueira, eram colocadas nos campos e nas hortas. Acreditava-se também que ele tinha o poder de assustar os ladrões<sup>67</sup>,

---

<sup>65</sup> “Priapo era filho de Vênus e Baco, que fora recebido com solicitude por essa deusa, quando de sua volta triunfal das Índias. Com ciúmes de Vênus, Juno quis prejudicar Priapo e o fez nascer com uma deformidade extraordinária. Assim que veio ao mundo, sua mãe fez com que fosse criado longe de si, à beira do Helesponto, e Lâmpsaco, onde, por suas libertinagens e impudentes ousadias, tornou-se objeto de terror e repulsa. No entanto, tendo surgido uma epidemia, os habitantes consternados viram nela uma punição pelos parques cuidados que dispensavam ao filho de Vênus; pediram que ficasse entre eles e, posteriormente, Priapo se tornou objeto de veneração pública em Lâmpsaco; daí o epíteto que lhe é dado pelos poetas, de lampsaceno ou helespôntico. Como Pã, Priapo costuma ser tomado como problema da fecundidade da natureza. Na Grécia, era particularmente venerado pelos que criavam rebanhos de cabras ou ovelhas, ou colmeias de abelhas. Em Roma, era considerado um deus protetor dos pomares. Era ele, acreditava-se, que os guardava e fazia frutificar” (COMMELIN, 2000, p. 156).

<sup>66</sup> “Priapo, não! Priapo! – a única pronúncia correta é ‘Priapo’, com acento fônico em *-a*. Em grego, tem de fato acento no *-i*, mas o vocábulo, cujo *-a* é longo, antes de introduzir-se em nossa língua, penetrou o latim, idioma no qual a penúltima sílaba é acentuada se for de longa duração, como é o caso. Portanto, em latim se diz *Priapus*, de que lusófonos e neolatinos acolhemos a forma ‘Priápo’. A pronúncia ‘Priápo’ deve-se em grande parte a quem em tempos recentes os helenistas, acometidos de monoglotismo monômico, descuidando nossa história linguística, transpõem diretamente ao português os termos gregos, supondo que a deliberada desconsideração de latim e de latinistas corresponda ao maior amor e ao conhecimento melhor do grego. Com grande preocupação com a pureza de nosso idioma e enorme cuidado pela inteireza de nossos colegas, sobretudo os varões, advertidos de que um dia no mundo poderemos ser ainda ontologicamente interpelados pelos sempiternos Deuses, Olímpicos como Zeus, ou humildes como Priapo, reproduzimos por fim aqui a advertência do próprio deus: ‘Quem de Priapo longo faz-me um curto Priapo, hei de encurtar também o que lhes pende ao meio’”. (OLIVA NETO, 2006, p. 14, grifos do autor).

<sup>67</sup> “Esse Priapo, de fenomenal virilidade, guarda a propriedade. Que um pênis monstruoso aterrorize o ladrão, eis o que vem simbolicamente comprovar que a posse dos corpos é apanágio do homem privilegiado, quer pelo sangue, quer pelo dinheiro, quer pela terra, quer pela posição hierárquica. Com um pouco de atenção, talvez. Concluamos que fornicar só é pecado para os pobres e que os aristocratas deste mundo nunca tiveram moral senão ao nível das suas próprias alianças” (GARCIA, 1975, p. 78).

ameaçando-os de sodomia com o seu órgão sexual enorme. Em função disso, tem-se a junção entre a forma grotesca e a função meramente utilitária do deus. Como resultado, a figura era considerada, ao mesmo tempo, obscena, ridícula e necessária. Era uma entidade infeliz porque, mesmo tendo uma capacidade sexual imensa – representada pelo tamanho do falo –, não conseguia se aproximar de nenhuma ninfa, uma vez que a exorbitância era entendida como má formação. Portanto, a imagem de Priapo resume a estreita ligação que sempre existiu entre a feiura, a inadequação e a comicidade. A esse respeito, nas palavras de Mariana Teixeira Marques (2015), mencionar Priapo é uma forma de exteriorizar uma relação tensa com a cultura clássica, uma vez que a referência à Antiguidade greco-romana surge, num tom irônico geralmente, a partir de um movimento que busca o equilíbrio entre a credibilidade advinda dos conhecimentos dos clássicos e a idealização de um mundo no qual a sexualidade era livre e, por isso, podia ser praticada sem véus, sendo assim, colocava-se a seriedade em oposição à espontaneidade sexual.

Como forma de aclamação a Priapo, há, em Roma, a *Priapeia*<sup>68</sup>, um conjunto de poemas curtos compilados por um editor desconhecido que, provavelmente, escreveu o poema “introdutório”. Segue o restante da curta introdução:

Não se sabe ao certo quantos dos poemas estiveram em circulação, mas sem dúvida muitos foram encontrados inscritos ou pregados em estátuas do deus. [...] é bem possível que além de serem reconhecidas pelo significado geral, elas também fossem usadas como espantalhos e apoio para a foice dos fazendeiros. A finalidade principal da estátua ou altar para os frutos e vegetais era, é claro, trazer a bênção dos atributos da fecundidade de Priapo para o crescimento dessas coisas. Tal atribuição que tem vínculo claro com o princípio gerador, e que lhe renderia lugar em quase todos os mistérios gregos, era literalmente indicada pela presença de um falo muitíssimo exagerado. Era inevitável que, em período tardio, essa ‘marca corporal’ provocasse piadas, e que ela fosse requerida como arma para a punição dos ladrões, tema que percorre toda a antologia. Em todos os poemas é impossível perceber algo além do óbvio. [...] a característica do seu humor é masculina, *ao estilo de um Rabelais*, passando por todo tipo de ironia e sátira sem nenhum pudor. Particularmente neste âmbito a *Priapeia* é uma fonte clássica de importância considerável (WYLY, 1994, p. 45, grifo nosso).

Neles, a obscenidade passa a ter fins de sátira: o excesso erótico dos romanos na esfera dos prazeres carnavais chega à escala de monstruosidade, por exemplo, o que se pode verificar no *Satiricon*, de Petrônio<sup>69</sup> (1981 [60 d.C.]), obra escrita no século I d. C. De acordo com James Wyly (1994), em *A busca fálica*,

<sup>68</sup> “*Priapeia*” é uma coletânea de poemas anônimos curtos e jocosos, escritos em latim entre os séculos 1º a.C. e 1º, cujo tema é Priapo, o deus da fertilidade, também visto como burlesco e itifílico (representado em estado de ereção constante).

<sup>69</sup> “O sumo sacerdote da pornografia clássica foi um romano, nascido em Marselha, Petrônio (século I). Do seu romance *Satiricon* conservam-se alguns fragmentos dispersos, salpicados, e interpolações apócrifas. De acordo

O herói, Encólpio (cujo significado próximo é “forquilha, entroncamento, virilha”) encontra-se numa odisséia de excessos, que constitui paródia consciente à obra original de Homero. A personagem encontra-se claramente inflada: tem uma imagem grandiosa de si mesma como amante, farrista e homem confiado. Seu estilo de vida é uma ofensa a Priapo, que o torna impotente, ameaçando, assim, essa autoimagem e a relação dele com o amante, Guiton (WYLY, 1994, p. 39, grifo do autor).

O estudioso nos mostra que Petrónio zomba de Homero (século XII a. C.) na construção de sua personagem central, a qual se opõe ao ideal clássico cultivado pelo autor de *Odisseia* (2008) em seus traços apolíneos. Encólpio é, portanto, dionisíaco: “O autor via numerosos exemplos disso a sua volta, e os explorava amplamente para satirizar a sociedade em que vivia. A cafonália dos utensílios domésticos de Trimálquio e a péssima poesia de Eumolpo são apenas dois entre muitos exemplos” (WYLY, 1994, p. 39). As demais personagens, também representadas de forma paródica e caricatural, são caracterizadas a partir de uma inflação masculina que é falsa. A hipocrisia máscula é denunciada por Petrónio, pois ela ocorre a partir de atitudes fingidas das personagens, as quais querem manter uma aparência próxima ao ideal de masculinidade do período. Já nas palavras de Georges Minois (2003, p. 16), esse autor foi o primeiro grande artista da estética do grotesco porque *Satiricon* continua sendo, até a atualidade, uma obra em que se misturam a magia, o erotismo, o obscuro, o belo e o feio, em uma “transgressão combinada”. O seu conteúdo é abertamente obscuro porque as personagens são movidas pelos seus instintos básicos de comer, beber e fazer sexo.

Já na Era Moderna, em *O efeito obscuro*, conforme Eliane Robert Moraes (2003), em estreita fidelidade ao sentido moderno do termo “obscuro” – já que o vocábulo latino *obscenus* significava originalmente “mau agouro” –, a tradição pornográfica que começou na Europa a partir do Renascimento tinha como característica a difusão de imagens e de palavras que enfrentavam o pudor por meio da representação explícita do sexo: todas as partes do corpo eram incansavelmente nomeadas e renomeadas, com as suas designações anatômicas e

---

com os especialistas, o título nada tem a ver com os sátiros e as sátiras, deriva de *satura lanx*, uma espécie de macedônia em que se misturavam frutos e legumes, assim como no romance se misturam contos, discursos e poemas. Os protagonistas são dois jovens professores de baixa condição, homossexuais, Encólpio e Ascilto, que disputam entre si os favores do jovem Giton. Parte das suas múltiplas aventuras tem por cenário o célebre banquete de Trimalção, que Frederico Fellini retratou em seu filme *Satiricon*. Quando os protagonistas interrompem o sacrifício a Priapo da dama Cuartila, esta manda-os açoitar e violar por um saltimbanco. Em seguida, obriga Giton a deflorar uma menina de sete anos, Paníquide, enquanto ela própria masturba Encólpio. [...] Petrónio abriu as veias no banho em 67 d.C., obedecendo a uma ordem de Nero, de cuja corte fora o árbitro da elegância. O imperador acusara-o de traição porque lhe atribuía a autoria de uma carta em que denunciava os ‘vícios abomináveis’ da corte, entre os quais figuravam o incesto e uma grosseira promiscuidade” (KRAUSE, 2007, p. 33-34, grifos do autor).

também com os termos mais chulos e vulgares que se possa imaginar. No contexto, o início dessa tradição ocorreu devido à implementação da tecnologia da impressão no século XVI, o que colocou em grande circulação reproduções obscenas e pornográficas baratas e, como resultado, há a criação de um mercado editorial próspero. Portanto, a literatura obscena do Renascimento desenvolveu um repertório elaborado que embasou a formação da tradição pornográfica, sendo que, conforme a mesma autora, a literatura conceituada como obscena possuía um teor mais político e provocador, enquanto a literatura conceituada como pornográfica, um teor mais excitante e sexual.

A esse respeito, Umberto Eco (2007) diz que a obscenidade, a partir do marco histórico do Renascimento, transforma-se em uma forma de entretenimento na literatura licenciosa seiscentista e setecentista. Marquês de Sade, como expoente desse tipo de literatura, além de explorar a obscenidade em seu sentido de superexposição do sexo e das partes do corpo, eleva as suas características aos níveis mais asquerosos, ilustrando os seus romances com cenas de sexo encharcadas de sangue, fezes e urina, com toques de canibalismo e de uma vertente de violência crua e brutal. Sade extrapola os limites entre o dizível e o indizível porque esgota o exercício normal das funções corporais e segue, com o intuito de ser liberador e questionador, na busca por uma linguagem obscena que abarque a enormidade e a insustentabilidade, daí o surrealismo que permeia a sua obra.

A respeito da obscenidade frente aos tabus morais, ainda de acordo com Umberto Eco (2007, p. 135), nas coletividades em que o senso de pudor é mais violento e castrador, a necessidade da violação da moralidade manifesta-se pela palavra obscena. No geral, a obscenidade faz-se presente pelo riso inconsequente – rir do tirano explicita a revolta compensatória do oprimido –, daí o seu poder questionador, e também pela raiva ou pela provocação. Sobre o primeiro tipo, o autor diz ainda que “comicidade e obscenidade casam-se quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos ou num ato liberador voltado contra algo ou alguém que nos oprime”.

Quanto à acepção da obscenidade, Lucienne Frappier-Mazur (1999, p. 220) alega que existe grande dificuldade em separar os conceitos: “a representação escrita de cenas e imagens eróticas pode ser considerada obscena mesmo sem quaisquer palavras grosseiras”. Por isso, para a autora, a pornografia e a obscenidade se sobrepõem na grande maioria das vezes: há uma interrelação vigorosa entre a palavra obscena e o efeito pornográfico.

Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz buscaram no *Dicionário Aurélio* algumas acepções para o vocábulo “obsceno”: “1. O que fere o pudor; impuro; desonesto; 2. Diz-se de

quem profere ou escreve obscenidades”, isto é, aquilo que se mostra, “em frente à cena” (*ob* = em frente, *sceno* = cena) (FERREIRA, 1980, apud MORAES; LAPEIZ, 1986, p. 8-9). Nos dizeres das autoras, pronunciar algo obsceno é revelar aquilo que deveria estar escondido. A denotação do discurso pornográfico faz dele um veículo difusor de obscenidades, ou seja, “a exibição do indesejável, o sexo fora do lugar”. Por isso, entende-se a literatura obscena como o “espaço do proibido, do não-dizível, do censurado, daquilo que não deve ser, mas é”. Deriva daí toda a dificuldade que se tem em definir pornografia e, conseqüentemente, erotismo e obscenidade: “é nesse jogo de esconde-esconde que encontramos o seu sentido, mas é também por causa dele que se torna difícil defini-la” (MORAES; LAPEIZ, 1986, p. 8-9).

Sarane Alexandrian (1993), além de erotismo e de pornografia, conceitua também o obsceno<sup>70</sup>, vocábulo este bastante recorrente nos estudos acerca da literatura dita pornográfica. Para o autor,

é muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto que a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas<sup>71</sup>, as palavras imundas (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

Assim sendo, a obscenidade traduz-se em transgressão. A palavra obscena, conforme Lynn Hunt (1999b, p. 39), “cria o fetichismo de certos vocábulos relacionados ao sexo”. Ela, ao dar ênfase no realismo, “transforma-se, paradoxalmente, em uma forma grotesca”. A partir do efeito grotesco alcançado pela linguagem obscena, tem-se o rebaixamento, segundo Eliane Robert Moraes (2008, p. 408), “uma vez que se volta [a linguagem] em definitivo às partes inferiores do corpo humano”.

Quando observada de maneira delimitada, a palavra obscena pertence a uma categoria lexical peculiar, pois se torna “um registro linguístico vulgar associado à nomeação de práticas sociais e de partes anatômicas” (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 220). A palavra obscena, para que tenha o efeito desejado, atua denotativamente no texto: “a palavra obscena não só representa, mas é a própria coisa” (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 238). Portanto, a linguagem obscena se contrapõe à linguagem conotativa, que é polissêmica e reitera o

<sup>70</sup> “Adj. Imoral, impudico, pornográfico. Obscenidade: s. Palavra, gesto ou ato atentatório da moral” (ALMEIDA, 1980, p. 177).

<sup>71</sup> “Escatologia: do grego *skatos* (sujidade), excremento; ou do latim *skatere* (brotar). É a preocupação com o papel dos excrementos humanos, a sua expulsão e os fenômenos que a acompanham nos costumes, na língua, no espírito, superstição, mito, arte e literatura. Nos fenômenos escatológicos predomina o ridículo, nas graças e caricaturas está em jogo a dependência do indivíduo do seu corpo e da sua sujidade. A palavra ‘escatofilia’, derivada da mesma raiz, é um sinônimo de *coprofilia* (amor pelos excrementos)” (KNOLL; JAECKEL, 1976, p. 134, grifos dos autores).

conteúdo erótico. Porém, como já foi dito anteriormente, esse valor da palavra obscena varia notadamente conforme a contextualização.

Sob o ponto de vista de Lucienne Frappier-Mazur, a palavra obscena

contrária à linguagem refinada, que é a linguagem da repressão e dos processos secundários – ou seja, [...] a linguagem sem rodeios da obscenidade, [a qual] se relaciona aos processos primários – ou seja, aos processos inconscientes que permitem o fluxo livre da energia psíquica, que tende a reinvestir completamente as representações associadas à gratificação constitutiva do desejo. Em outras palavras, a linguagem obscena relaciona-se, mais diretamente que a linguagem usual, ao corpo e suas pulsões, e evoca representações corporais, dotando-as de qualidade alucinatória. Desse modo, seu discurso justifica-se contrapondo as demandas do corpo e de seu prazer e a “impostura” dos sentimentos (FRAPPIER-MAZUR, 1999, p. 230, grifo da autora).

Em vista disso, esse tipo de linguagem está no extremo da escrita pornográfica, pois pronunciar algo obsceno é revelar aquilo que “está fora da cena”. A sua função não é representar exatamente as atividades sexuais, mas torná-las transgressivas. Dessa forma, a obscenidade mantém uma relação peculiar com a literatura carnavalesca.

Dino Preti (1983) considera como pertencentes à linguagem obscena: 1. os vocábulos que contêm ideia ofensiva, como a injúria e a blasfêmia, normalmente conhecidos por “palavrões”; 2. os que revelam tabus sexuais ou práticas escatológicas de maneira mais explícita, por meio de expressões populares; 3. os que fazem alusão aos órgãos sexuais e aos atos carnavais; 4. os que fazem referência direta ao sexo em seus aspectos considerados degradantes ou de exceção, especialmente aos vícios e às transgressões; 5. os que se dão em contextos grosseiros. Logo, a obscenidade responde positivamente à plena realização da pornografia.

Após as tentativas de conceituação da obscenidade, pode-se afirmar que as acepções se aproximam fortemente do conteúdo dito pornográfico, pois a palavra obscena difunde a pornografia. Por isso, o obsceno é um dos focos de estudo da carnavalização, da qual a inversão e o rebaixamento são sua base.

#### **4.4 Construção do papel social de mulher**

Tendo como fundamentação teórica a análise filosófica realizada por Simone de Beauvoir na obra *O segundo sexo* (1967), volume II, os estudos que seguem servirão de base para a observação da subversão do modelo de mulher idosa realizada por João Ubaldo

Ribeiro, no romance *A casa dos budas ditosos* (1999), com relação à protagonista CLB. Vale mencionar que a narradora ubaldiana viveu a sua juventude ao mesmo tempo em que a filósofa francesa refletia e escrevia sobre as imposições de gênero em sociedades patriarcais.

A passagem da vida está marcada por rituais que inauguram cada uma das etapas: infância, adolescência, idade adulta e velhice. Cada uma delas pressupõe expectativas e papéis “adequados” aos sujeitos que pertencem a uma dada coletividade. De forma geral, sob essa ótica, são estabelecidos prazos para o começo da vida profissional, a iniciação sexual, o casamento e a maternidade, enfim, mesmo variando de cultura para cultura, tais imposições orientam as vidas das pessoas socialmente. Conforme Simone de Beauvoir (1967), a vida feminina, em todas essas fases, é mais centrada nas mudanças biológicas do que a do homem. Com base nisso, analisaremos a fase da velhice das mulheres no contexto apresentado.

A autora nos diz que, na lógica machista, o órgão genital masculino simboliza a superioridade do homem com relação à mulher, por meio de uma supervalorização do falo frente ao gênero feminino: “Persuadem a criança de que é por causa da superioridade dos meninos que exigem mais dela; para encorajá-la no caminho difícil que é o seu, insuflam-lhe o orgulho da virilidade; essa noção abstrata reveste para ele um aspecto concreto: encarna-se no pênis”. Com o decorrer do tempo, o menino nota que possuir um pênis lhe permite fazer algumas atividades – aventurar-se, correr, subir em árvores, caçar pássaros, etc. – que não são incentivadas às meninas. Nas palavras da filósofa (BEAUVOIR, 1967, p. 19): “É certo que a ausência do pênis desempenhará um papel importante no destino da menina, ainda que ela não inveje seriamente a posse dele”. Nesse panorama, emerge a ideia de que não é o órgão masculino que leva à diferenciação no tratamento dos gêneros, mas, sim, a simbologia que ele carrega em nossa cultura.

Já na adolescência, as distinções agravam-se no campo da sexualidade: “a puberdade assume nos dois sexos uma significação radicalmente diferente porque não é um mesmo futuro que lhes anuncia. [...] Mais do que nunca, o sexo é então objeto de comparação e desafio” (BEAUVOIR, 1967, p. 55). Aos meninos, é permitido o livre exercício da sensualidade: o conhecimento do próprio corpo por meio da masturbação, a perda precoce da virgindade com mulheres mais velhas ou com prostitutas, a montagem e a divulgação de listas de nomes de meninas com as quais eles se envolveram (ou não), etc. Quanto às meninas, todas as interdições sofridas no campo das brincadeiras infantis são deslocadas para o campo sexual: é ensinado a elas que o corpo é pecaminoso, por isso, não pode ser tocado – daí o tabu feminino para a masturbação –, além disso, elas devem se manter virgens para que possam ser

escolhidas por um homem para casar – o que as impede de exercitar a sexualidade livremente, como os meninos – e, como arremate, elas precisam cuidar da sua reputação de moça casta, policiando-se acerca das vestimentas, das companhias, dos hábitos, do palavreado. Segundo a estudiosa francesa (1967, p. 62, grifo da autora), nessa fase, como resultado, “a jovem acha-se votada à ‘pureza’, à inocência, precisamente no momento em que descobre em si e em derredor os perturbadores mistérios da vida e do sexo. [...] Suporta sua metamorfose em mulher, não somente na vergonha, mas ainda no remorso”. Portanto, todas as esferas da vida cotidiana são moldadas pela coletividade para estreitar a liberdade feminina, de onde deriva a necessidade das meninas de se enquadrarem no estereótipo que se espera delas.

Após a adolescência, Simone de Beauvoir (1967) aborda a iniciação sexual. Conforme a filósofa, essa fase é muito diferente para os jovens e para as jovens. Para o homem, “a passagem da sexualidade infantil à maturidade é relativamente simples: há objetivação de prazer erótico que, em lugar de ser realizado na sua presença imanente, é intencionado em um ser transcendente” (BEAUVOIR, 1967, p. 109). Nessa lógica, o homem aprendeu que a mulher é, para ele, uma presa a ser conquistada. A ereção e a ejaculação são os símbolos da satisfação da sua necessidade sexual, bem como o cumprimento do objetivo do ato sexual: “um ato definido foi consumado e o homem se reencontra com um corpo íntegro: o serviço que prestou à espécie confundiu-se com seu próprio gozo” (BEAUVOIR, 1967, p. 110). Já a sexualidade feminina apresenta uma complexidade maior, de acordo com a autora: “ao invés de integrar as forças específicas em sua vida individual, a fêmea submete-se à espécie cujos interesses se dissociam dos fins singulares dela; essa antinomia atinge o paroxismo na mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 110). Ao ser penetrada, há uma brusca mudança em seu estado atual: ela sai da posição de moça para a de mulher, pois o seu corpo, teoricamente, está pronto para a maternidade, conforme os dogmas sociais. De acordo com Simone de Beauvoir (1967, p. 110): “Por um rapto real ou simulado é que a mulher era outrora arrancada de seu universo infantil e jogada na sua vida de esposa; é uma violência que a faz passar de moça a mulher”. Em síntese, o sexo coloca “a mulher na dependência do macho e da espécie” (BEAUVOIR, 1967, p. 111). Além disso, vale ressaltar que a fecundação – para a consequente perpetuação da espécie humana – pode ocorrer sem que a mulher tenha o menor prazer, o contrário não ocorre, já que o orgasmo masculino é relacionado à ejaculação.

Na idade adulta, ao homem, cabe ser emocionalmente forte e ousado para que possa buscar a sua realização pessoal e profissional: “Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como produtor



e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade” (BEAUVOIR, 1967, p. 166). Já à mulher, o destino que a sociedade lhe impõe é o casamento: “ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR, 1967, p. 165). Assim, ensinam-lhe que, para agradar, é preciso doar-se inteiramente ao outro, abrindo mão de sua autonomia e de sua liberdade. Como resultado, é vista como um ser frágil, delicado e servil, pois quanto menos for livre para explorar e compreender o mundo que a cerca, menos possibilidades terá de se estabelecer como um sujeito independente nos âmbitos pessoal, financeiro e afetivo. Nesse quadro, o homem tem uma licença social para ser sempre o predador, num papel ativo, ao passo que a mulher, pelo mesmo motivo, fica na condição de presa, num papel passivo: “a passividade que caracterizará essencialmente a mulher ‘feminina’ é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade” (BEAUVOIR, 1967, p. 19, grifo da autora). Surge daí a figura do marido como provedor dos custos familiares, tal qual aponta a filósofa francesa: “O encargo que lhe impõe a sociedade é considerado como um *serviço* prestado ao esposo: em consequência, deve ele à esposa presentes ou um dote e compromete-se a mantê-la” (BEAUVOIR, 1967, p. 167, grifo da autora), o que lhe confere o direito de trabalhar fora e de autorizar ou não a esposa a fazer uma ou outra atividade, como trabalhar ou viajar. O resultado é a dependência econômica da esposa. Dentro dessa perspectiva, não há realização possível para as mulheres fora de casa nem para os homens dentro do lar.

Neste cenário, o poder aquisitivo é um fator importante na criação da autonomia feminina. Pela falta de técnica e de formação em alguma área, as mulheres não aprendem a se colocar quanto ao trabalho, por isso, são dominadas pelos homens: “Sem dúvida, se colocarmos uma casta em estado de inferioridade, ela permanece inferior; mas a liberdade pode quebrar o ciclo” (BEAUVOIR, 1967, p. 497). Isso significa que Simone de Beauvoir compreende que, numa sociedade capitalista, a independência financeira é um dos passos para a construção da liberdade feminina. Como foi dito acima, além das questões de âmbito afetivo, a falta de dinheiro é mais uma colaboradora para a fomentação da noção de inferioridade das mulheres, surgindo daí a necessidade de destruição da dependência financeira delas em relação aos homens de forma generalizada.

Outro ponto bastante questionável sobre a construção social do papel da mulher é a supervalorização da beleza física. Conforme Simone de Beauvoir (1967, p. 270), às meninas,

é ensinado que é preciso ser bonita, em detrimento de qualquer outra característica, para conseguir um noivo. Dessa forma, a vida feminina gira em torno da conquista do amor de um homem, o que é sempre sinônimo de felicidade: “as mulheres que são profundamente coquetes, que se apreendem essencialmente como objeto erótico, que se amam na beleza de seu corpo, sofrem ao se verem deformadas, feias, incapazes de suscitar o desejo”. Assim, faz-se da busca pela perfeição na aparência uma verdadeira obsessão feminina, marca esta que se repete nos contos de fadas de forma maciça, por exemplo. Em vista disso, no jogo de sedução, o homem faz uso dessa diligência feminina para manipular a sua próxima conquista e atingir o seu intento.

A partir dessas diferenciações, a mulher deve ser, em tudo, o contrário do homem, conceito este que sintetiza a construção e a difusão das representações do comportamento feminino considerado ideal, o que limita o horizonte das mulheres ao espaço privado e reduz violentamente as suas atividades e aspirações, até encaixá-las, estritamente, nas atividades de “rainhas do lar” com base no tripé “mãe, esposa e dona-de-casa” (MALUF; MOTT, 1998), com ênfase na maternidade compulsória, como se a saída desse circuito fosse um impeditivo para a plena realização da feminilidade de uma mulher. Esse fenômeno justifica-se pela maneira como a mulher é socialmente compreendida: como fêmea.

Em atenção ao fato de que a personagem central do romance estudado é uma sexagenária, interessa-nos analisar a fase da velhice<sup>72</sup> das mulheres em uma sociedade de raiz patriarcal. Na obra *História do corpo no Brasil* (DEL PRIORE; AMANTINO, 2011), Andréa Moraes (2011) diz que, no geral, a aposentadoria e a criação de asilos marcam, de forma simbólica, uma relação de identidade entre incapacidade, improdutividade e velhice, fato este que leva ao entendimento de que os idosos são um “problema social”. O próprio discurso geriátrico, de forma bem restrita, entende a velhice como um momento da vida em que ocorrem perdas de habilidades físicas e cognitivas. Sendo assim, o senso comum vê como

---

<sup>72</sup> Em *A velhice*, Simone de Beauvoir (2018, p. 129, 143) nos apresenta um panorama acerca da repetição do estereótipo de idosa na literatura e reiterado historicamente pela cultura: os poetas latinos denunciaram, com violência, a feiura da mulher velha. Horácio, nos *Epodos*, descreve, com repugnância, uma anciã louca de amor e também não é benevolente com a feiticeira Canídia. Em seus escritos, a aparência das idosas é hedionda: “Teu dente é preto. Uma antiga velhice cava rugas em tua fronte... teus seios são flácidos como as mamas de uma jumenta”. Ela cheira mal: “que suor, que horrível perfume se desprende, por todo lado, dos seus membros flácidos”. Ovídio, em *Os tristes*, evoca, com crueldade, o futuro rosto da mulher amada. Nos contos dos irmãos Grimm, a mulher velha – cuja feminilidade já a torna suspeita – é sempre um ser maléfico. Se alguma vez faz o bem, é porque o seu corpo é um disfarce – do qual se livra, aparecendo como uma fada cheia de juventude e beleza. As verdadeiras velhas são – como nos poetas latinos – fêmeas de ogros, feiticeiras malvadas e perversas. A misoginia da Idade Média se exprime em todos os personagens: mulheres velhas expulsas ou mortas simbolicamente nos campos para livrar a sociedade da imagem desagradável da velhice. Na Renascença, a feiura das velhas continua sendo apresentada como algo detestável. A misoginia medieval perpetua-se no século XVI.

“normal” a velhice reclusa, voltada para o lar e para os netos, uma vez que esta seria a única função destes indivíduos nesta faixa etária.

Já Joana de Vilhena Novaes (2011) afirma que

Em uma sociedade imagética, em que o sujeito é definido por sua aparência, não há como desconsiderar o sofrimento psíquico decorrente de todas as regulações sociais que incidem sobre o corpo – sobretudo o feminino. Mulher e beleza são historicamente associadas [...], e a feiura, hoje intimamente ligada à gordura e ao envelhecimento, é a maior forma de exclusão socialmente validada (NOVAES, 2011, p. 477).

Sob esse viés, ao chegar à idade da menopausa, ainda sendo vista como fêmea, a mulher torna-se desinteressante ao patriarcado em duas características fulcrais impostas ao seu gênero, a capacidade reprodutiva e a beleza física: “[a mulher] perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade” (BEAUVOIR, 1967, p. 343). Logo, ao envelhecer, as idosas, distanciadas desses dois pilares, tornam-se seres excluídos da coletividade, tendo apenas acesso e vivências no ambiente doméstico. Assim, a partir do dogma de que a mulher deve ser mãe, as idosas perdem, juntamente com a capacidade reprodutiva, a sua existência como mulheres: “um dos traços mais marcados na mulher que envelhece é o sentimento de despersonalização que a faz perder todos os pontos de referência objetivos” (BEAUVOIR, 1967, p. 347). Paralelamente à maternidade compulsória, está a obsessão imposta às mulheres pela busca incessante pela beleza física, como foi dito. Com o avançar do tempo, as mulheres de meia idade já começam a odiar o envelhecimento, buscando métodos cirúrgicos, terapias hormonais ou cosméticos que possam “prevenir”, atrasar a velhice ou “prolongar sua juventude agonizante” (BEAUVOIR, 1967, p. 344).

Para o gênero feminino, essa perda é muito significativa porque, por meio da beleza, a mulher “domina” o homem e o atrai para o casamento, seu único “campo” de conquista: “não lhe permitiram ter algum domínio sobre o mundo, senão por intermédio do homem: que lhe acontecerá quando não tiver mais domínio sobre este?” (BEAUVOIR, 1967, p. 344). Surgem, assim, os primeiros medos: a mulher, quando sai da condição de objeto pela sua “embalagem”, perde espaço na vida, pois desde sempre foi ensinada de que a sua meta existencial é conquistar um homem, casar e ter filhos: “a sociedade patriarcal deu a todas as funções femininas a figura de uma servidão; a mulher só escapa da escravidão no momento em que perde toda eficiência” (BEAUVOIR, 1967, p. 351). Portanto, a mulher só tem existência porque “ganha” o homem pela sua formosura e, posteriormente, pode engravidar,

derivando daí a objetificação do corpo feminino e a não aceitação social das mulheres que negam a maternidade.

Ao contrário, o homem possui todas as possibilidades que o espaço público oferece, uma vez que não tem o seu universo restrito pelas paredes domésticas:

Nem na literatura, nem na vida, encontrei qualquer mulher que considerasse a sua velhice com complacência. Do mesmo modo, nunca se fala em “bela velha”; no máximo se dirá “uma encantadora anciã”. Ao passo que admiramos certos “belos velhos”; o macho não é uma presa; não se exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência do sujeito conquistador; os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril. Figura do patriarca poderoso e sério, chefe respeitado, velho sedutor (BEAUVOIR, 2018, p. 311).

Segundo a autora, não são pedidas, aos homens, as qualidades de um “objeto”, assim, as alterações de seu corpo, oriundas da idade, não arruinam as suas possibilidades sexuais. Dessa maneira, perder o viço da juventude não atrapalha nem no jogo de sedução, uma vez que a velhice dos homens não é sinônimo de exclusão, nem na capacidade de ereção, pois métodos de favorecimento da performance sexual masculina já foram inventados. Logo, sempre haverá um conflito entre o ideal de envelhecimento feminino, visto como degeneração da beleza, e masculino, visto como experiência.

Nesse momento da vida, a experiência acumulada faz da mulher uma pessoa, abandonando, assim, a sua condição de “fêmea”, o que é constatado pela filósofa quando ela nos fala sobre a necessidade que a idosa sente em buscar as aventuras que negou durante as outras fases, como “viver os romances que não conheceu, que dentro em breve não poderá mais conhecer” (BEAUVOIR, 1967, p. 347). Logo, se encontrar uma possibilidade de ter um caso amoroso, “lança-se avidamente” (BEAUVOIR, 1967, p. 347). Outro fato discutível é o término dos ciclos menstruais. Segundo a autora, a crise da menopausa “corta em dois, brutalmente, a vida feminina; é essa descontinuidade que dá à mulher a ilusão de uma ‘vida nova’; é *outro* tempo que se abre diante dela” (BEAUVOIR, 1967, p. 349, grifos da autora). Nessa fase, a idosa irá perceber a sua vivência de forma mais fervorosa, como se pudesse, de fato, alterar a sua trajetória: “Morreu e ressuscitou, encara a terra com um olhar que desvendou os segredos do além e crê levantar voo para píncaros intactos” (BEAUVOIR, 1967, p. 349). Nesse contexto, torna-se um “ser humano” devido ao seu passado e a sua experiência. Ao mesmo tempo, a mulher que diz que “nunca se sentiu tão jovem” é a mesma que não se enxerga diante do espelho por estar tão idosa. A tentativa de conciliação entre esses dois polos leva a mulher a uma confusão quanto a si mesma: “é nesta nova perspectiva

que se volta para o passado; é chegado o momento de traçar um risco, de fazer as contas; é a hora do balanço” (BEAUVOIR, 1967, p. 345).

Quanto ao sexo, segundo Simone de Beauvoir (2018), em *A velhice*, o exercício da sexualidade é resultado de uma construção social guiada por fatores ideológicos e culturais. Os interesses em jogo, nessa luta, não são apenas de ordem prática, mas também de ordem moral: a coletividade dita, assim como faz nas demais fases, as regras que são impostas às idosas quanto à decência do vestuário e da linguagem, ao exagero de maquiagem, aos tipos de atividades feitas, à sua aparência e às suas maneiras. Porém, é no plano sexual que a repressão é exercida de forma mais contundente, da mesma maneira como ocorreu nas outras etapas da vida. Nesse quesito, a idosa titubeia entre respeitar o papel de mulher recatada e ser livre. Nas palavras da filósofa (BEAUVOIR, 1967, p. 345), “uma mulher maternal afirma que pode ainda conceber; procura apaixonadamente criar vida mais uma vez. Uma mulher sensual esforça-se por conquistar um novo amante”. O primeiro tipo aprendeu que o seu ofício é doar-se, portanto, impõe-se a necessidade de controle sexual como se o desejo carnal pudesse ferir a reputação que construiu durante toda a vida: “lutará também ferozmente, se seus desejos sexuais continuarem vivos” (BEAUVOIR, 1967, p. 349). Nesse cenário, as figuras femininas envelhecidas, como a mãe e a avó, irão se contentar com o que os filhos lhes oferecem. Obviamente, a ideia de exclusão social da velhice, principalmente quanto à mulher, faz que a sua relação com o próprio corpo seja angustiada e amarga: a idosa rende-se ao padrão feminino que lhe foi imposto, tem medo de escândalos e fica escrava do que vão dizer sobre ela (BEAUVOIR, 2018).

Já a respeito da idosa “sensual”,

A mulher é normalmente menos sensível à aparência do que o homem, e, conseqüentemente, fica menos incomodada com o envelhecimento dele. [...] Entretanto, é muito difícil para a mulher idosa ter parceiros extraconjugais. Ela agrada ainda menos aos homens do que os velhos às mulheres. Aos olhos de todos, uma mulher de 70 anos deixou de ser um objeto erótico. Uma mulher velha tem meios e oportunidades de pagar um parceiro, e, em geral, a vergonha e o medo do que irão dizer a impedem de fazê-lo. Para muitas idosas, essa frustração é penosa, pois elas permanecem atormentadas por desejos, que geralmente satisfazem com a masturbação (BEAUVOIR, 2018, p. 363).

Verifica-se, na passagem, a distinção que a autora faz entre os idosos e as idosas com relação à beleza: aos homens, é ensinado que as suas parceiras devem ser belas, ideal este que os acompanha até a velhice, ao passo que, às mulheres, é ensinada a necessidade de conquista de um homem, sendo assim, a aparência não é tão importante quanto a outros atributos, como

a sua capacidade para o trabalho, por exemplo. Nessa perspectiva, é mais difícil, para as anciãs, terem relações com anciãos de sua mesma faixa etária. O contrário não ocorre.

Ademais, a “sensual” procurará um amante, geralmente com menos idade: “um jovem é um amante ideal, porquanto pode ufanar-se com ele de uma generosidade maternal [...] um homem tímido, noviço, é mais fácil de ser capturado”, acredita ela (BEAUVOIR, 1967, p. 350). Caso não consiga pela via da sedução, “resta um recurso à obstinada: pagar. [...] [o que] transforma o homem em um instrumento e permite à mulher essa liberdade erótica que seu jovem orgulho recusava antes” (BEAUVOIR, 1967, p. 350). Como resultado, ao reconhecer a sua nova posição social, a maturidade levará a mulher a buscar outro lugar de prazer, o que lhe possibilitará viver a sua volúpia de forma mais liberta do que tradicionalmente lhe foi concedido: “decidida a ‘viver sua vida’, terá menos escrúpulos do que antes – se jamais os teve – em arranjar amantes; mas ainda assim será preciso que eles queiram; é uma caça ao homem” (BEAUVOIR, 1967, p. 350, grifo da autora).

A esse respeito, dentro do processo de envelhecimento, o ato sexual sofre modificações, por exemplo, a frequência, que pode ser prejudicada pelas limitações da idade e da saúde dos indivíduos. Nas palavras de Simone de Beauvoir (1967, p. 349), “aos momentos de fervor sucedem mornas horas de depressão. O organismo indica esse ritmo, pois a diminuição hormônica é compensada por uma superatividade da hipófise; mas é principalmente a situação psicológica que comanda essa alternância”. Em sua obra *A velhice* (BEAUVOIR, 2018, p. 32), a mesma autora afirma que, “com a idade, as possibilidades de ejaculação e de ereção diminuem e até desaparecem. Mas a impotência não acarreta sempre a extinção da libido”. Sobre isso, a filósofa francesa atesta que o senso comum “engessa” a visão que a coletividade faz da sexualidade na velhice<sup>73</sup>. Segundo pesquisas apresentadas por ela na obra supracitada, a ideia de que o desejo “some” na velhice é desmentida, por outro lado, a autora diz que tal noção foi criada porque afasta a “desagradável” imagem do velho e da velha lúbricos, o que contraria os ideais de juventude e excitação impostos pelos padrões midiáticos de beleza, como se o sexo fosse permitido apenas àqueles que são moços e atraentes.

Em virtude do fato de a sociedade tratar juventude como sinônimo de libido, em um olhar mais geral a respeito da importância da funcionalidade sexual dos indivíduos, entende-

---

<sup>73</sup> Nas palavras de Georges Valensin (1976, p. 277), as práticas sexuais corriqueiras no decorrer dos anos podem prevenir boa parte dos desconfortos físicos (baixa produção hormonal, secura e adelgaçamento vaginal, dores vesicais, perturbações na urinação, etc.) das idosas. Para o autor, “as mulheres de mais de 60 anos que manifestam orgasmos quase tão fáceis quanto as mulheres de 30 anos são aquelas que nunca interromperam completamente as relações” no decorrer da vida. Obviamente, há tratamentos médicos para tais sintomas.

se a velhice como uma fase castradora do desejo carnal. Por certo, questões de moralidade e autocensura limitam fortemente a prática erótica feminina na velhice, fato este que distancia as idosas do espaço público e as encarcera no espaço privado do lar, enquadradas nas atividades de mãe, avó ou esposa. Entretanto, já vistas e entendidas por si mesmas como mulheres – e não mais como fêmeas –, as idosas podem reconhecer uma nova posição, tonando-se emancipadas no jogo de sedução e no sexo. Daí é importante pensar na resistência da idosa quanto ao seu direito de exercer a sexualidade, uma vez que o ímpeto carnal acompanha o indivíduo do nascimento à morte.

#### **4.5 Carnavalização e corpo grotesco em *A casa dos budas ditosos***

Propõe-se, aqui, uma leitura bakhtiniana do romance ubaldiano com base nos conceitos de carnavalização e de corpo grotesco. As relações dialógicas edificam a carnavalização e a obscenidade por meio de um entrecruzamento de discursos sociais, literários, filosóficos, etc., com vistas à apropriação da norma vigente, reacentuação dos seus valores e devolução dos mesmos sob o regime da inversão e, conseqüentemente, da crítica.

A obra ubaldiana trata do pecado da luxúria, fato este informado aos leitores de antemão. Apesar disso ter sido avisado, CLB chocou a sociedade mesmo no final do século XX: a narradora de *A casa dos budas ditosos* (UBALDO RIBEIRO, 1999) busca a satisfação sexual a qualquer custo, bem como demonstra um não-conformismo e uma insubmissão a quaisquer tipos de dogmas ou condutas morais impostas, assumindo, com orgulho, o seu lado rebelde e debochado.

O fio narrativo que será levado até o último capítulo da obra mescla as memórias à revolta da protagonista contra os protocolos hipócritas que colocam a sexualidade na condição de marginalidade. Nesse ponto, tem-se o delineamento das características carnavalizadas da personagem, pois as suas atitudes invertem a norma social vigente para que ela possa questionar essa mesma norma através de uma crítica violenta aos costumes. Notam-se, no romance, o riso carnavalesco, o gosto pelo baixo corporal, o enraizamento na cultura popular e a mistura de diferentes níveis de linguagem e estilos. Em conjunto, esses elementos autorizam a aproximação da obra ubaldiana do universo da ficção rabelaisiana. Segundo Paulo Venturelli (2007, p. 267, grifo do autor), “os órgãos do corpo são ali expostos como razão de riso e de deboche, recriando-se todo um léxico até então banidos das *boas maneiras*,

matrizes do eufemismo e do purismo”. É o que Rabelais faz ao aproximar o sexo de qualquer outra atividade do homem, revitalizando as vizinhanças, levando-as à imprevisibilidade. A estética do grotesco tem caráter carnavalesco e de liberação quando estimula e cria o humor conscientizador, aquele que expõe e problematiza a dissimulação social por meio do riso.

Na constituição da obra como um todo, instala-se o carnaval, a começar pelo título do romance, o qual exprime ironia, o que está “explicado” no primeiro capítulo da obra. A narradora diz que, numa viagem, encontrou uma estátua de dois budas heterossexuais fazendo sexo: “São muito pequenininhos, os detalhes se perdem, comprei num camelô de Banguecoque, é um objeto sentimental” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 13). Os budas possuem um valor simbólico em relação ao tema da luxúria e às narrações eróticas da tradição oriental, conforme as quais as pequenas estatuetas remetem à fertilidade das pessoas recém-casadas que querem ter filhos: “Os noivos, antes do casamento, iam lá para venerar estátuas e passar as mãos nos órgãos genitais delas. Era uma espécie de aprendizado ou familiarização, uma introdução a um casamento bom na cama” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 14). A carnavalização está no fato de que os budas são usados em rituais de procriação e CLB, em tom provocativo, coloca as divindades no título de sua autobiografia que versa sobre o enfrentamento dos princípios do matrimônio católico e da maternidade compulsória. Além disso, o casal de budas é heterossexual, orientação esta que CLB “condena” durante o seu relato ao privilegiar práticas eróticas bi e homossexuais, em grupos ou dentro do conceito de pansexualidade. Ao colocar no título as palavras “budas” e “casa”, a narradora introduz, de forma debochada, uma discussão sobre as ideias de sexo e família em confronto, o que se corporifica no pecado da luxúria, subtítulo do romance. Portanto, o romance é sobre formas de amor e de sexo livres, não sobre casamento e filhos. Já “ditosos” faz uma referência a algo satisfatório, prazeroso e agradável, que condiz com os assuntos sexuais abordados no romance e também com a incontinência da protagonista. Ademais, CLB foi uma mulher rica, por isso, sempre teve tudo em abundância.

Sobre a linguagem, CLB, apesar de aristocrata e detentora de conhecimentos eruditos, narra a sua história por meio do uso da modalidade informal da língua, no registro oral:

*Quem é burro pede a Deus que o mate e ao diabo que o carregue* (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 19, grifo nosso).

*Dançar conforme a música* muitas vezes não é uma má ideia (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 73, grifo nosso).

[...] de vez em quando eu fazia as coisas mínimas de que ele [tio Afonso] gostava, não só porque também não sou nenhuma Torquemada, como porque gostava de



mostrar como podia *fazer dele gato e sapato* (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 87, grifo nosso).

Rosanna Schiaffino, um *pau de mulher*, enfim, como se diz na ilha, *um burro duma mulé mesmo*. E os dois já estavam praticamente *no papo* (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 103, grifos nossos).

Assim, os estratos sociais são representados pelos mais variados registros do uso da língua, desde a alta retórica até provérbios populares, gírias e falares regionais. É uma inversão do cânone e da conduta esperada de uma narradora sábia, especialmente devido ao fato de ela estar gravando o seu relato com o objetivo de publicar um livro, o qual tem regras e formatações oficiais, o que não a impede de usar a língua de maneira informal, como se o seu interlocutor fosse alguém próximo, com quem ela mantém uma relação íntima. CLB também usa uma variante da linguagem carregada de expressões chulas e obscenas.

Como eixo constitutivo da carnavalização, está a estética do grotesco. Na obra, ela vem legitimar a inversão e a destronização dos padrões ao associar o alto e o baixo. Por exemplo, o gênero épico, sério, estar em contato com uma linguagem chula e obscena – “pau”, “xoxota<sup>74</sup>”, “veado”, etc. – ao lado de citações de outros autores cujas obras pertencem ao cânone filosófico universal, tais como Platão, Sócrates, Ovídio, Spinoza, Sartre, dentre outros:

até *Dante* acho que botou Noé no limbo, em vez de no inferno, que era o lugar dele. Vamos ser coerentes. Trepar com todo mundo dá ou não dá inferno? (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 47, grifo nosso).

Existe maior sádico, no melhor dos sentidos, do que Deus? Não precisa ler *Sartre*, que já foi a moda das modas, basta participar de um papo de botequim filosófico (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 61, grifo nosso).

E nisso eu sinto lá a cara feia do preconceito, fico puta com essas contradições, mas neurose é neurose. Tenho de admitir que sou uma nevrospata, talvez no feliz dizer de *Euclides da Cunha* (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 101, grifo nosso).

[...] até porque considero *Freud*, além de mau-caráter, o gênio mais desperdiçado da História depois de *Platão*, aquele filho da puta, responsável pelo tascismo tecnocrata da República (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 142, grifos nossos).

---

<sup>74</sup> Max Araripe (1999, p. 61, grifos do autor), em *Linguagem sobre sexo no Brasil*, diz que a obsessão pela urina da mulher foi motivo para a criação de muitos nomes que denominam o órgão sexual feminino, sendo que a maioria tem origem onomatopaica porque o som produzido pelo líquido, quando sai pelo orifício, “é *jjjjjjjjj* ou *xxxxxxxxx*”. Entraria, nessa constatação, o verbo *mijar*. Dessa fonte de inspiração onomatopaica, temos: “*chana, chanisco, chibiu, xerea, xereca, xerereca, xexeca, xexéu, xiba, xininim, ziranha, xiri, xixita, xota, xoxota*, entre outros”.

Na sequência, a apropriação é referente ao discurso literário. São citados Shakespeare<sup>75</sup>, Byron, Casanova<sup>76</sup>, Castro Alves, José de Alencar, Goethe, Voltaire, Saramago, Godard, Bataille<sup>77</sup>, Joyce, Lawrence, Dante, Euclides da Cunha, dentre outros. Esse tipo de discurso é invertido por meio do questionamento feito pela narradora:

Ih, chega, preciso botar alguma ordem nisto e até os delírios precisam ser pelo menos um pouco organizados sob algum critério, é preciso dar método à loucura, mais ou menos como Polônio falou da piração de Hamlet. *Thy son is mad, but there is method in his madness*, não foi isso que ele disse, mais ou menos? Eu gosto de Shakespeare, leio desde menina, mesmo no tempo em que não compreendia patavina. Aliás, será que compreendo hoje? Ninguém compreende nada, seja da vida, seja de Shakespeare, que morreu mais de dez anos mais moço do que eu, sem saber que era Shakespeare, Voltaire desbancou Shakespeare, todo mundo desbancou Shakespeare, a vida... Ih, chega! (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 25, grifo do autor).

No excerto, é apresentado um interdiscurso literário (citação de Shakespeare e de Voltaire), o qual se concretiza em relações dialógicas entre materialidades discursivas distintas (referência a um trecho da obra “Hamlet”). Tal relação dialógica apresenta a crítica da narradora à hipocrisia da sociedade, a qual, muitas vezes, é construída a partir de “conhecimentos” obsoletos. Em tal cosmovisão carnavalesca, debilitam-se a seriedade unilateral, a racionalidade, a univocalidade e o dogmatismo presentes nestes discursos.

A protagonista segue a narrativa abrindo o leque de dogmas que serão avaliados e reprovados de forma irônica: a carnavalização e o grotesco se dão no escárnio também, no caso, na zombaria com a religião católica. Há várias passagens do romance em que a bíblia e os santos católicos são citados em meio às descrições sexuais, num jogo constante entre o sagrado e o profano: “Está no *Velho Testamento*, onde, aliás, como eu já disse, estão muitas

<sup>75</sup> “A menção a Shakespeare lembra sua presença importante nas reflexões setecentistas acerca da arte e da imitação da natureza, da ‘verdadeira’ natureza humana. Considerada por muitos como ‘grosseira e bárbara’, a obra do dramaturgo inglês – redescoberta na França depois de 1730 – é central na redefinição de uma concepção do ‘natural’ em oposição à regra clássica, assim como na redefinição do monstruoso, do sublime e do genial na arte” (MARQUES, 2015, p. 198, grifos da autora).

<sup>76</sup> Giacomo Casanova personifica o amante latino arquetípico. Ele foi um veneziano aventureiro, espião, duelista, jogador, *expert* na arte de escapar de situações difíceis e autor de quase cem romances, poemas e tratados. Além disso, no século XVIII, encarnava o espírito da liberdade e, mais do que isso, da libertinagem – do prazer sexual irrestrito. Deixou a sua marca na história como uma figura que resumia em si o romantismo, a promiscuidade e o poder de sedução. Com base nisto, conforme ele mesmo, teve relações sexuais com 122 mulheres e com alguns homens. Foi um verdadeiro colecionador de conquistas amorosas (BERGREEN, 2019).

<sup>77</sup> “A *história de O*, de ‘Pauline Réage’, surgiu em 1954 e tornou-se imediatamente famosa. Bataille sempre negou que tivesse escrito *A história de O*, insistindo que o livro fora na realidade escrito por uma mulher, que nunca publicara antes e vivia em outra parte da França, preferindo permanecer desconhecida. [...] A identidade real de ‘Pauline Réage’ persiste como um dos raros segredos bem guardados das letras contemporâneas” (SONTAG, 1987, p. 53, grifos da autora). Sobre isso, é válido ressaltar a aproximação entre essa obra francesa e a obra brasileira, *corpus* dessa pesquisa: ambas foram escritas por homens, porém, possuem narradoras femininas, além disso, a autoria de ambas é duvidosa e, ainda por cima, nos dois romances, a personagem central é nomeada apenas por letras, ou seja, não têm os seus nomes revelados ao leitor.

outras coisas habitualmente denunciadas como reprováveis, que os padres e pastores fingem que não veem” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 31, grifo nosso), ou em: “O fato é que amantes, concubinas e por aí vai são bastante contraditórias no *Velho Testamento*, todo mundo sabe disso e continua com as pregações santimoniais a que até hoje não me acostumei” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 32, grifo nosso). Todo o arcabouço da estética do grotesco se opõe fortemente ao discurso canônico e religioso, que é puro, digno, decoroso, asséptico, elegante, contido, elevado, etc., conforme o qual o comportamento sexual é a raiz da virtude, logo, tudo aquilo que pertence ao campo do sexo é visto como um “caso especial”, ou fora da cena, em nossa cultura.

No excerto seguinte, a narradora critica o discurso religioso por meio da postura das autoridades clericais: “É por que também não observam o que também está lá, no Levítico? Fingem que não está. E o Papa é vigário de Cristo? Certos papas, todo mundo sabe o que foram certos papas, todos infalíveis e *tantos safados*” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 14-15, grifo nosso). Percebemos a carnavalização do discurso religioso, o qual é usado pela narradora para desconstruir a si próprio, em um jogo de inversão de valores, o que leva à construção de um mundo ao revés. No carnaval, molda-se um novo padrão de relações mútuas na coletividade, capaz de opor-se violentamente às relações hierárquico-sociais monológicas da vida fora do carnaval.

Ainda sobre a religião, com referência à reprodução, CLB é bastante contraditória: teme a Deus, mas evita a gravidez de todas as formas – pois ter um filho assusta muito a narradora –, isso sem falar do incesto e de outras práticas violentamente proibidas pelo cristianismo: “[...] não tive que fazer aborto e agora, olhando para trás, vejo que Deus sabe mesmo o que faz, porque eu não ia dar para mãe, ia ser uma mãe horrenda e talvez até comesse meu próprio filho, conheço uma meia dúzia de três ou quatro dessas jocastas por aí” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 52). No trecho, a incoerência se explicita: a narradora agradece a Deus por não ter ficado grávida. Nesse sentido, CLB se distancia do ideário libertino, o qual prega o ateísmo absoluto. Ela não segue nenhuma religião, porém, mostra-se conhecedora dos dogmas católicos, talvez pela sua criação católica. Em toda a narrativa, há exagero e exorbitante recorrência na citação de Deus, porém, a personagem não respeita os mandamentos religiosos acerca do sexo, da virgindade, do casamento, etc.

Em vista disso, quanto à crença, CLB é exagerada, beirando à artificialidade, quando remete ao poder divino porque ela faz tudo ao contrário do que a igreja manda: verifica-se o seu deleite em dizer que peca porque foi feita para a luxúria, a sua vivência é o sexo.

Ademais, muitas das vezes, a sua menção a Deus está bastante voltada para a natureza e para o corpo, o que a afasta de Deus no sentido de que o corpo deve ser guardado e o sexo, feito somente para a reprodução. Assim, livre das culpas religiosas, afirma que fez tudo o que quis porque a sua vida foi pautada nos seus desejos e vontades e em sua natureza lasciva. Por isso, nunca, conforme as palavras dela, blasfemou ou desqualificou Deus porque Ele sempre permitiu que ela tivesse tais vivências. Como resultado, recorre a uma instância superior quando peca exatamente para ser perdoada, para ela, Deus só existe para desculpar os erros de seus fiéis, como no barroco, nos poemas de Gregório de Matos.

Como forma de legitimar os conhecimentos eruditos e também religiosos da protagonista na obra, há trechos narrados em latim<sup>78</sup>. Inicialmente, o latim era a língua dos homens cultos, em oposição à condição de analfabetismo imposta às mulheres. CLB mostrou-se detentora de conhecimentos que, historicamente, não deveriam ser seus:

Rodei os olhos por aquelas paredes, apareceu na minha cabeça padre Vitorino na aula de catecismo, dizendo que domingo queria dizer o dia do Senhor, *dominus vobiscum et cum spiritum tuum introibo ad altare Dei ite missa est*, aqueles latins do outro mundo e pareceu que um redemoinho me pegou, meus olhos só viam em frente, meus ouvidos zumbiam, e eu falei, levantando a saia e baixando a calçola:  
– Chupe aqui (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 29, grifo nosso).

Eu não devia beber, mas às favas com isso, vou morrer de qualquer jeito. Intervalo para uisquinho, se não for por nada, pelo menos porque *in vino veritas* (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 33, grifo nosso).

No primeiro excerto, observa-se uma grande ironia entre a fala em latim – com referência à igreja e ao domingo, “dia do Senhor” – e a experimentação sexual da protagonista com Domingos, cujo nome também faz referência ao catolicismo. A inversão está na situação na qual a língua latina foi usada: o idioma adotado e utilizado pela igreja católica durante séculos foi a “trilha sonora” para a prática de sexo oral entre CLB, ainda menina, e Domingos. Para completar a caricatura, o latim está presente em um romance dedicado ao pecado da luxúria, amplamente combatido pelas autoridades religiosas, bem como os demais pecados capitais. Interessa-nos, aqui, destacar o entendimento de CLB sobre o pecado. Para ela, é uma ferramenta reguladora dos comportamentos humanos, principalmente os sexuais.

---

<sup>78</sup> Max Araripe (1999, p. 127, grifos do autor), curiosamente, registra um fato parecido com o que ocorreu com CLB e Domingos: “há um aspecto que não deixa de ser pitoresco nas confissões do nefando do Santo Ofício. [...] Mulher de Bento Teixeira, nosso poeta da *Prosopopeia*, Felipa Raposa, sodomita assumida, utilizou-se, ao que consta, do mais blasfemo de todos os feitiços para manter seguro e dominado o seu talvez mais desejado amante. Consistia esse feitiço em pronunciar, durante o ato nefando, as palavras de consagração da Santa Missa: *Hoc est enim corpus meum* (Isto é na verdade o meu corpo)”. A narradora ubaldiana, entretanto, tinha um intuito mais paródico com relação ao uso “pecaminoso” do latim do que Felipa.

No segundo trecho, ainda sobre o discurso religioso, de acordo com o catolicismo, a sobriedade é um exercício fundamental para a salvação da alma. Teoricamente, o jejum deveria ser uma prática constante para os católicos. A continência no âmbito da comida e da bebida – depois dos excessos do carnaval, por exemplo – mantém o ser humano longe da danação, inclusive condiciona o indivíduo à castidade, daí a relação basilar entre os pecados da gula e da luxúria<sup>79</sup>, a qual se estabelece também no campo semântico do “comer”, verbo este que pode ser utilizado para as ações de alimentação e fornicção. A ponte de sentido ocorre graças ao baixo corporal – dentro da estética do corpo grotesco –, onde se localizam os órgãos responsáveis pela digestão, excreção e reprodução. CLB, ao fazer menção ao “uisquinho” e ao vinho (*vino*), mostra-se incontinente no âmbito da alimentação também. Somado a isso, há ainda um tom de ironia presente na expressão *in vino veritas*, que significa, ao pé da letra, “a verdade está no vinho”, fala esta dita por uma autora fictícia.

Sobre as autoridades católicas – padres, freiras, etc. –, são subvertidas na narrativa quanto à sexualidade e ao celibato, pois CLB mantém regularmente relações sexuais com tais pessoas. A religião não interfere na escolha de seus parceiros:

Tiramos até fotos de uma freira, prima de Mike e portadora de uma cara de santarrona exemplar, mas que depois se revelou uma dessas freiras medievais de coleções fesceninas francesas de antigamente e adorava suruba, ou então transar comigo, transávamos praticamente todas as vezes em que nos víamos. E arrumou dois padres para a turma, um veado e outro homem de todas as armas, grande Father Pat Mulligan, que topava qualquer coisa e trocava com Fernando numa boa [...]. Também era muito bonito eles se chupando de olhos fechados, pondo com volúpia o pau do outro na boca. Eu ficava fora de mim e quase nunca conseguia permanecer somente apreciando, como planejava antes, e participava de alguma forma (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 107).

No trecho, CLB critica a negação do sexo pela religião a partir da tese de que o corpo é pecaminoso. Os papéis sociais dos padres e da freira são questionados. Eles ocupam lugares no cenário erótico que não lhes são adequados dentro dos padrões sociais e clericais, sobretudo com referência ao celibato: a carnavalização como movimento de desestabilização e rompimento em relação ao mundo oficial está presente na permuta de condutas sociais. Ela se edifica por meio da exposição do corpo e conforme as características da literatura libertina

---

<sup>79</sup> “Num sermão de Raul Ardente, pregador do século XII, sobre o tema da decapitação de João Baptista existe uma referência ao gosto exagerado de Herodes pela comida (Mateus 14, 1-12; Marcos 6, 14-29), causa primária de sua queda e, por outro lado, uma tentativa de explicação que relaciona o *ordo membrorum* (ventre/órgãos genitais) com *ordo vitiorum* (gula/luxúria), confirmada por uma referência bíblica clássica: o castigo de Sodoma (Ezequiel 16, 49)” (PILOSU, 1995, p. 47). Em paralelo com a passagem citada, é válido destacar aqui o ateísmo de Sade ao escrever *120 dias de Sodoma* (2011), narrativa em que não há, sob nenhuma hipótese, continência, sobriedade e castidade, uma vez que o seu núcleo se organiza em torno de um enorme banquete – pecado da gula – que favorece o acontecimento de infinitas orgias – pecado da luxúria –, regadas a vinho, comida, vômito, esperma e sangue.

apresentadas: arranjos verbo-visuais, com forte capacidade afrodisíaca, cujo objetivo é a violação de tabus morais, sociais e religiosos. Em outras palavras, a literatura pornográfica oferece uma representação quase realista – fotográfica – dos atos sexuais. Logo, o efeito pornográfico não tem fim em si mesmo, ao contrário, é um fio condutor do mundo axiológico da obra: é necessário quebrar amarras para compreender o quanto somos enformados socialmente.

Além disso, a protagonista cita e discute a base de muitas religiões: grega, romana, católica, africana, etc. Vai de Priapo a São Gonçalo e de Buda a Santa Luzia em um piscar de olhos, em uma nítida tentativa de banalizar o conceito de sagrado. Para ela, todas as religiões são politeístas e representativas a seu modo. Enfaticamente, o seu apego a Deus não se dá por uma ou outra religião específica, ainda por cima, as inúmeras repetições da palavra “Deus”, mesmo grafada com letra inicial maiúscula, ocasiona um esvaziamento de seu sentido sacro. Dessa forma, a religiosidade é apresentada de forma caricatural em todo o romance devido à característica de CLB de não seguir nenhuma religião, ao mesmo tempo em que clama por Deus para ser perdoada e destrói os valores bíblicos.

Quanto a Priapo<sup>80</sup>,

Em Roma antiga, houve um tempo em que *noivas acariciavam a glande de Priapo, ou se sentavam nela*. Pelo que eu li, a glande mais usada, a glande pública, por assim dizer, devia ser uma verdadeira poltrona. *Priapo foi substituído por São Gonçalo*, no nosso politeísmo católico. Os católicos são politeístas. Desculpe, se você é católico. Aliás, naturalmente que eu também fui criada como católica, tinha aulas de catecismo, fiz primeira comunhão vestida de organdi branco, só falava o estritamente necessário na sexta-feira santa, só comíamos peixe toda quinta-feira e assim por diante (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 14, grifos nossos).

Para a Igreja, não há nenhum São Gonçalo, nunca houve. Mas se declarou, na minha opinião *por falta de Priapo*, uma grande lacuna, que clamava por ser preenchida. Não existe São Gonçalo, mas já vi procissão dele com padre e tudo, e as mulheres cantando obscenidades baixinho, é um *santo deflorador e consolador* para as solitárias. No arraial junto à fazenda da ilha, segundo até meu avô contava, *havia uma imagem de São Gonçalo com um falo de madeira descomunal*, maior que o próprio corpo dele (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 14, grifos nossos).

---

<sup>80</sup> Do nome da divindade, deriva priapismo, que é uma condição patológica da ereção prolongada não acompanhada por desejo sexual. Pode ocorrer em qualquer idade. Na “etiologia, as causas do priapismo são várias e frequentemente obscuras. São divididas em dois grupos: 1. Os casos de origem nervosa e 2. Os atribuídos a causas mecânicas. Sintomas: geralmente há ereção apenas dos corpos cavernosos. A irrupção é súbita, acompanhada de dor. A micção pode tornar-se difícil, ou mesmo impossível. Pode haver ejaculação, mas o quadro permanece inalterado” (WYLY, 1994, p. 67-68).

Ao colocar a entidade pagã no mesmo nível de importância dos santos católicos, por meio da assimetria grotesca, CLB carnaliza e desmistifica a “santidade” dessas figuras, bem como faz com toda a mitologia cristã no decorrer de seu depoimento. Ao mencionar que o falo do santo é de madeira, a narradora mostra a simbologia existente entre a árvore e a vida, ademais, a madeira remete à fertilidade no campo, pois é o tronco que permite o nascimento das folhas e dos frutos. Como foi mostrado, Priapo é o deus protetor das colheitas. A respeito da relação entre Priapo e sexo, além do falo enorme, a madeira, em analogia com o pênis, é maciça e entumecida, sendo que a flacidez peniana, em nossa cultura, é entendida como o pior fracasso do homem: é como se a impotência fizesse com que o homem fosse menos homem ao falhar na hora do sexo.

Outrossim, a paternidade do deus também implica nessa relação: Dionísio é o seu progenitor, logo, Priapo tem em si o instinto da dança, da festa, do vinho e da natureza, marca esta que se opõe aos traços de razão, força de vontade e disciplina pertencentes a Apolo, de onde surge a divergência entre o que se considera dionisíaco e apolíneo. Verifica-se que Priapo nasceu na busca pelo êxtase físico, do lado paterno, e do poder de sensualidade, do lado materno, como foi mencionado, Afrodite era a sua mãe. De ambos os lados, Priapo está cercado pela licenciosidade de múltiplas relações e conquistas erótico-amorosas, devido a isso, em contrapartida, afasta-se dos dogmas domésticos e do matrimônio monogâmico. Em síntese, CLB utiliza a energia libidinosa de Priapo, mas recusa a sua capacidade de fertilidade, dessa maneira, aproveita-se do traço dionisíaco da divindade para viver na boemia, porém, recusa-se a ser mãe, o traço apolíneo. A capacidade energizante do deus é a fonte de onde a narradora retira o seu ímpeto sexual repetido, incansável, descompromissado e extremamente variado, sendo que esse exagero, rastro grotesco, materializa-se no tamanho do falo de Priapo. Portanto, CLB é priápica, sendo esta outra inversão.

São também ingredientes grotescos na narrativa: vulgaridades (vocabulário chulo), impurezas, indecência, obscenidades (descrição explícita do ato sexual), exorbitâncias (órgão sexual masculino muito avantajado, coxas muito grossas, etc.):

Quando Fernando acabava, agradecia a ele, só vendo o jeito dela. E fez Fernando ainda mais feliz, porque *comeu* o casal que tomava conta do sítio e abriu caminho para Fernando, que estava doido pelos dois, realmente um casal de mulatos<sup>81</sup> muito

---

<sup>81</sup> Segundo Max Araripe (1999, p. 116), o domínio sexual português não se ateu aos estupros das índias e das negras escravizadas. Em muitos casos, a iniciação sexual do menino branco fazia-se com o *leva-pancadas* ou *mané-gostoso*, denominações dadas aos pequenos escravos, ainda crianças, que atendiam ao prazer e ao sadismo do *sinhozinho*, geralmente como objetos sexuais e de tortura. Historicamente, é claro que, na relação entre senhor e escravo, o branco sempre figurou como ativo. No sexo heterossexual, por exemplo, as mulheres eram expostas à brutalidade do europeu. Já nas relações homossexuais, há a predominância do branco como passivo.

bonito, um raceamento perfeito. Fernando ficou doido pelo *pau* do rapaz, que de fato excepcional, mais comprido do que grosso e muito teso, lustroso e parecendo envernizado. E pela *bunda* também, que eu achava ainda mais bonita e *comi* algumas vezes. Fernando ficava indócil, não sabia se *chupava* ele, se o *comia* ou se lhe *dava a bunda*, começava uma coisa, emendava pela outra, era um frenesi (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 140, grifos nossos).

A superexposição do corpo é uma das balizas da estética do grotesco. Para essa exibição, utiliza-se a linguagem pornográfica, a qual tem como fundamento a obscenidade e a retratação da euforia de um sujeito dado. No trecho, há uma recusa em interpor véus na montagem verbal do espetáculo sexual. Assim, a palavra obscena retrata, de forma direta, como o ato sexual é representado. Tudo isso explica a presença incessante do falo ou de objetos de formato fálico e de termos como “xoxota”, “enrabar”, “anal”, etc., em toda a narrativa. Existe uma grande necessidade de representação realista da cena erótica, tal qual descreve Maingueneau (2010). Além disso, a vagina e o ânus são usados como instrumentos de confrontação – baixo corporal – por CLB: expor o corpo é questionar a norma. Ela usa a sua liberdade sexual para combater as imposições coletivas voltadas para a construção do gênero feminino.

Dessa forma, compreende-se a estética do corpo grotesco na relação estabelecida entre a palavra e a obscenidade exatamente por meio da exibição daquilo que está fora da cena, o que está concretizado na narrativa por meio das atitudes e da linguagem dionisíacas de CLB:

[Rodolfo] *esporrava* mais longe e fartamente do que jamais algum homem esporrou, tinha um *pau lindíssimo*, delicado e ao mesmo tempo afirmativo e *mais duro* do que a consciência da Alemanha, tinha uma *inteligência acachapante*, umas virilhas de *cheiro inebriante*, os cabelos *mais macios* do planeta, uns grunhidozinhos impossíveis de imitar, umas caras tão lindas na hora de trepar [...] tinha orgasmos pelos peitos igual a mim, orgasmos completos, tinha um ofegar inimitável na hora de gozar, tinha a melhor trilha sonora de que já participei, [...] tinha um *saco* que dava imediata vontade de beijar e lambe e que me fazia gozar quando esfregava a cara nele, tinha um jeito de *bater punheta* para gozar na minha boca só na última hora que até agora me deixa endoidecida, tinha uma maneira de me penetrar por trás que eu nunca esqueço, oferecendo lindo seu *pau ereto* para que eu chupasse e molhasse e depois *metendo tudo* dentro de mim, eu de quatro e ele amassando meus peitos e me xingando e fazendo questão de puxar *o pau para meter* de novo devagar até o fundo e mordendo meu pescoço e me puxando pelos quadris e eu abrindo a *bunda* com as mãos para ele me *meter* ainda mais fundo, ele tinha tudo, tudo, tudo, ele me *comeu* de todas as formas que ele quis, e eu também *comi* ele, eu adoro meu irmão [...] o *pau* dele pulsava em minha boca antes de ele gozar, todas as minhas entradas palpitavam antes de ele meter, eu subia para o céu quando ele levantava meu traseiro e me transfigurava numa potranca sendo *enrabada* pelo puro-sangue seu irmão, o único que sonhe ser *tudo*, macho, putto, fêmea, descarado, sádico, masoquista, mentiroso, verdadeiro, lindo, feio, disposto, preguiçoso, *lindo, lindo, lindo, lindo*, meu irmão Rodolfo (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 93-94, grifos nossos).



No exemplo, há a presença marcante de linguagem chula e exagerada na descrição das atividades sexuais entre a protagonista e o seu irmão Rodolfo. O retrato da cena erótica é feito mediante o detalhamento das ações das personagens sem que houvesse preocupação com a assepsia do discurso, o que legitima o uso da modalidade oral da língua. Ademais, a adjetivação feita por CLB ao seu irmão é exorbitante: ela destaca incessantemente os atributos dele como forma de justificar a atração que sente – que não é platônica, mas carnal –, sendo que o incesto é proibido veementemente na sociedade. Como é notável no exemplo, a linguagem empregada difunde as obscenidades por meio do que foi discutido acima: expor o sexo, principalmente o sexo entre irmãos, é registrar uma cena em que o ato sexual está fora do seu lugar. Por tudo isso, entende-se a linguagem obscena como o espaço do proibido.

O corpo grotesco também aparece por meio da representação de personagens com traços físicos exagerados, gestos excessivos e repetitivos e falas e risadas proferidas em volume alto, sem parar:

Eu sempre tive as coxas poderosas: de frente, redondas e bem talhadas, terminando em joelhos perfeitos; de lado, com aquela cavadinha que até hoje eu tenho, uma escultura sutil que entontece qualquer conhecedor do assunto; de trás, é até covardia falar. Bom, eu sempre tive um senhor par de pernas e coxas, não há como inovar na descrição. Um senhor par de pernas e coxas, pronto, embora eu ainda ache que merecia algo mais elaborado, não é justo. E “poderosa” está sendo uma palavra muito desgastada, como aconteceu com “gênio” e, antes, com “formidável”. Uma pena, porque não acho outra, coxas poderosas, é isso, mas é muito mais, um poder não só físico como emocional e psicológico; é, poderosas (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 88, grifos do autor).

No trecho, a hiperbolização dos atributos físicos de CLB alimenta o seu autorretrato de mulher lasciva e fatal – o contrário do modelo de esposa e mãe casta, submissa e dócil imposto pelo catecismo católico –, capaz de seduzir qualquer homem, uma vez que, conforme o patriarcado, a mulher deve ser bonita, outras características físicas ou intelectuais não importam. A protagonista vale-se disso como arma contra a opressão que sofre por ser mulher. Espera-se a submissão dela aos homens, todavia, o contrário acontece na narrativa: desde menina, a personagem domina os homens e os manipula de acordo com as suas vontades.

Em seguida,

Eu era louca por meu irmão, ensandecida, fanática, quem falava qualquer coisa dele virava meu inimigo. Ele era lindo, parecia comigo, só que mais bonito ainda, era grande como eu, tinha os mesmos lábios, os mesmos olhos verdes, um bigode indizível, desses que descem pelas comissuras quase como o dos mongóis do cinema, só que mais cheio e menos comprido, era a pessoa mais carinhosa que se

possa conceber, tinha um canto de olho enrugadinho como eu nunca vi em ninguém, a voz só um tantinho rouca, mas forte, os pés enérgicos, suaves, doces, violentos, tinha as mãos mais sexy que alguém pode ter, tinha uma bunda esplendorosa, não há palavra para descrever aquela mistura realmente inefável de masculinidade e feminilidade, aquele jeito de deitar de bruços com as pernas dobradas [...] (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 93).

Nesse trecho, a narradora hipersensualiza a imagem de seu irmão Rodolfo por meio do uso em demasia de adjetivos, especialmente de caráter físico, a partir dos quais ela cria um estereótipo de homem capaz de satisfazê-la sexualmente, pois somente um homem transgressor e diferente toparia viver a história que existiu entre ele e a irmã. Ela explica, também de maneira excessiva, o desejo físico que sentia por ele e vice-versa, o que confronta violentamente o sentimento que se espera da relação entre irmã e irmão, geralmente marcada por ciúmes fraternal.

Sobre o riso, a sua função de liberação das necessidades recalcadas é explorada pela protagonista quando ela usa o riso coletivo como uma válvula de escape para as interdições sociais. Em decorrência disso, há o triunfo do corpo e de suas necessidades físicas, o que denota a obscenidade e, conseqüentemente, é uma desforra sobre a tirania da moralidade pela fuga aos padrões, por meio da qual há a realização dos desejos e dos instintos. Com base nisso, Georges Minois (2003) delineaia tipos de riso dentro das manifestações carnavalescas: o popular e o aristocrático. É inegável que existem aspectos tangíveis entre eles: a contestação, a agitação, a licença e o mundo às avessas. A diferença está na forma de liberação das pulsões proibidas: o camponês tem o seu consolo nas brincadeiras de carnaval e o burguês deleita-se mentalmente diante de um quadro malicioso. A esse respeito, observa-se que CLB utiliza os dois tipos de riso: o popular, quando lança mão dos estratos linguísticos coloquiais, expressões de baixo calão, provérbios, etc., e o aristocrático, o qual se manifesta pela ironia e por um humor mais requintado, típico de quem tem acesso à cultura clássica, ao conhecimento da norma culta da língua, da alta literatura, etc. Enfim, CLB é uma junção de dois polos, daí a ambivalência da personagem, a qual utiliza toda a sua bagagem cultural para contestar a realidade em que vive.

Acerca disso, há uma atmosfera caricatural na obra. Nos excertos abaixo, outras personagens são descritas com um número abundante de adjetivos pela narradora:

Norma Lúcia, que nunca mais vi porque casou com um milionário sul-africano e foi morar lá, mas uma vez na vida ainda me escreve – depois eu quero falar ainda mais sobre ela, ela é mais tarada do que eu, muito mais, é um assombro, já deve estar um tanto passada dos setenta e na ativa, ainda mais agora, que o marido ficou paralítico e meio gagá –, essa amiga me deu grandes lições de anti-hipocrisia aplicada, usando

a força dela contra ela, como dizem que fazem os lutadores de jiu-jítsu (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 33-34).

Norma Lúcia era uma gênia. Ela e eu subíamos juntas a rua Chile, com semblantes de moças mais ou menos recatadas e absolutamente família, olhando as vitrines e tendo altos papos de sacanagem. [...] A gente, as hipopótamas<sup>82</sup>, sou obrigada a reconhecer, a gente rebojava bastante quando passava por eles, e Norma Lúcia gostava de ouvir piadas grossas, como “eu lhe dou um banho-de-gato, putinha<sup>83</sup>”, ou então “bonito cu” e outras que tais, parece que ela atraía isso, algum deles dizia esse tipo de coisa a ela toda vez que ela passava, ela fingindo que não ouvia, mas adorando (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 35, grifos do autor).

No caso de Norma, outra baiana “arretada”, o detalhamento foca-se em suas habilidades sexuais e em sua inteligência e coragem para “driblar” as regras sociais. Se fosse ser atribuído um papel a Norminha, este seria o da “garanhona”, adjetivo dado aos homens que, além de terem uma vida sexual ativa e diversificada, ainda são aclamados por isso. Com tais atitudes, ela “vomita” na cara da sociedade, ainda machista, que as mulheres podem fazer, ler, escrever e falar o que quiserem, inclusive no âmbito sexual, o qual, para ela, não é tabu. A forma como ocupa o espaço público denota a sua liberdade de mulher que nega o ambiente doméstico. Desse modo, CBL admira a amiga por ela ser um exemplo de mulher liberada e ousada que não se impõe limite e não obedece aos limites impostos na busca pelo prazer, chegando a praticar zoofilia e a assumir que se excitava sexualmente com a morte<sup>84</sup> de animais (em suas caçadas ou quando alimentava a sua cobra de estimação com ratos vivos), parafilias<sup>85</sup> consideradas extremas até pela própria narradora.

---

<sup>82</sup> “É importante frisar que o culto às ancas, antes de ser brasileiro, é ibérico, e, antes de ser ibérico, é mouro. Ancas abundosas, de variada procedência, moldaram, na fusão das raças, as ancas brasileiras. É ilusória a crença de serem as ancas copiosamente fartas, na estética brasileira, contribuição exclusivamente africana” (ARARIPE, 1999, p. 73).

<sup>83</sup> “O mau cheiro atribuído à mulher ultrapassava a simples repugnância: desse modo, um fedor específico, atribuído às prostitutas, fornecia muito a propósito uma etimologia aproximada para o nome (*putain* [puta] = *celle qui pue* [aquela que fede]) e uma explicação para a nocividade feminina” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 43).

<sup>84</sup> Necrofilia: “amor pelos cadáveres. O apego erótico por cadáveres significa um medo da discussão com um parceiro vivo e maduro. A necrofilia atinge a sua expressão extrema nos assassinos sexuais, que matam para aclamar o seu desejo no cadáver” (KNOLL; JAECKEL, 1978, p. 262).

<sup>85</sup> Conforme Hugo Beigel (1982, p. 238, grifo do autor), a parafilia é chamada de “perversão sexual” tradicionalmente: “devido àquilo que é considerado um comportamento sexual *normal*. As parafilias são puníveis por lei, mas, muitas vezes, são definidas muito vagamente como atos antinaturais, contra a natureza, abomináveis, bestiais, etc. [...] A maioria das parafilias, quando praticadas entre adultos que mutuamente consentem nelas, são inócuas”. Já de acordo com Ludwig Knoll e Gerhard Jaeckel (1978, p. 295, grifos dos autores), a parafilia “está quase sempre ligada a anomalias do comportamento e sensações sexuais. Nas obras de Freud, chama-se ‘perverso’ ao desejo ou ação que não serve diretamente ao coito. [...] E tanto quanto na palavra ‘perversão’ reside um julgamento de valor, este não se dirige à diferença entre as tendências não genitais e o coito heterossexual, mas é consequência das fronteiras entre aquilo ‘que a pessoa faz’ e aquilo que, segundo as escalas de valores da sociedade, é ‘anormal’. No ‘normal’, a pessoa quase nem se pergunta se é ‘natural’. [...] Todas as perturbações devem ser encaradas como derivadas dos impulsos, que se tornaram predominantes, e também nas inibições, que surgem no caminho duma evolução sexual ‘normal’”. Alguns desvios sexuais são castigados por lei, independentemente de sabermos se são naturais ou não. O incesto, a pedofilia, a necrofilia e a

Outrossim, o nome dela é Norma Lúcia, personagem tão ou mais subversiva do que CLB. O seu nome é paradoxal e ambivalente porque ela quebra todas as regras sociais que lhe são impostas pela “norma” conservadora de uma coletividade patriarcal. Além de “norma”, ela também é “luz”, significado do nome Lúcia, ou seja, Norminha “joga uma luz à norma” com as suas atitudes de enfrentamento de preconceitos sexistas. Já Ana Cláudia Gualberto (2005, p. 6) diz que o nome da melhor amiga da narradora pode também ser entendido como “a norma de Lúcifer”, o que faz uma referência aos embates da personagem com o discurso religioso. Por tudo isso, para CLB, Norminha é uma “gênia”.

Há também menções rápidas feitas sobre a mãe de CLB:

Meu pai tinha um terror patológico de ser corno, e minha mãe sabia disso e então, muito *sacanamente, genialmente sacanamente*, minha mãe era uma enciclopédia do sacanismo, fazia ares sutilmente ambíguos e então falava em Eduardo Prado, falava em Douglas Fairbanks, Rodolfo Valentino, Ramón Navarro, imitava Mae West, recitava Byron e Castro Alves com caras e vozes de orgasmo, chamava Castro Alves de Cecéu como se houvesse ido para a cama com ele no dia anterior, era um mártiro a que o velho tinha de se submeter calado, por uma questão de coerência entre o que professava e o que realmente sentia [...] (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 21, grifo nosso).

Não era brincadeira, não, mesmo com ela [Norma Lúcia] e eu vindo de *famílias muito liberais e meio porras-loucas*, meio metidas a europeias cosmopolitanas. *Minha mãe dirigia carro, usava calças compridas e fumava* desde que eu me entendi e ia ao médico sozinha e ao cinema sozinha, *um escândalo* (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 52, grifos nossos).

Mas lá em casa, não, lá em casa o regime era diferente e pedi uma [tabelinha] a minha mãe, que a providenciou logo e *só fez comentar que já era tempo de eu ter minha tabelinha; se ela soubesse que eu não tinha, já haveria conseguido uma, minha mãe era extraordinária*. Hoje me arrependo de não ter sido mais chegada a ela, mas foi tudo trauma de infância, eu acho. [...] Eu tenho praticamente certeza de que minha mãe corneava meu pai com o irmão dele e talvez com outros, certamente com outros (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 76, grifo nosso).

A figura materna, sacramentada pelo catolicismo, é descrita pela narradora de forma invertida. No primeiro exemplo, há a utilização de hipérboles na caracterização da mãe como uma mulher à frente de seu tempo exatamente porque fala sobre sexo de forma natural – “com caras e vozes de orgasmo” –, inclusive usa o sexo para zombar do marido, “liberal de fachada”, além disso, essa naturalidade produz um efeito de intimidade entre ela e as personalidades citadas, como se houvesse mesmo um jogo sexual real entre elas. No segundo exemplo, a ênfase é na independência da mãe de CLB: uma mulher casada sair sozinha, fumar, dirigir e usar “calças compridas” era muito vanguardista, uma vez que as mulheres,

---

zoofilia estão classificadas como parafilias, conseqüentemente, os seus praticantes são responsabilizados conforme a legislação de cada país.

naquela época, ainda não tinham vencido as paredes do ambiente doméstico, por isso, debruçavam-se sobre atividades “do lar”, como lavar, passar, cozinhar, etc. Certamente, a protagonista ubaldiana herdou, do lado materno de sua família, liberdade, extravagância, sedução, coragem e ardil. No terceiro excerto, a descrição legítima a liberação sexual da mãe, a qual tinha conversas sobre sexo com a jovem filha sem os filtros da moralidade, prova disso é o oferecimento da “tabelinha”, o que parte do pressuposto de que a mãe já sabia que a filha tinha relações sexuais casuais e que não havia nenhum problema nisso. Ainda por cima, para finalizar a imagem materna, a narradora assume que a mãe não obedecia às normas do casamento católico quanto à monogamia e tinha alguns amantes. Por tudo isso, nota-se que a mãe de CLB é um retrato carnavalizado da figura maternal comum na metade do século XX.

Na sequência, CLB fala sobre a Tia Regina:

Tia Regina não me suportava, morreu me odiando, meio caquética, mas ainda lúcida o suficiente para odiar. Claro que ela nunca teve condições de provar qualquer coisa, e eu fazia guerra de nervos, não tinha dó. Cheguei a pensar em comer ela também, mas não dava, só os perfumes que ela usava já broxavam qualquer um e, além de tudo, não acredito que ela caísse, era do tipo meu-negócio-é-homem, uma dessas antas falocênticas, falófilas e falólatras que não morrem porque lhes falta vergonha. Para não falar que, sem eu ter nada com ela, meu domínio sobre o sacana [Tio Afonso] era integral, era só dizer que ia contar tudo a tia Regininha – e ele sabia que eu era inconsequente, maluca e corajosa o bastante para contar – que ele ficava às portas da morte, quase apoplético (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 84-85).

Já Tia Regina, cujo nome significa “rainha” em sua raiz, pela lógica ubaldiana com relação à escolha dos nomes de suas personagens, tem o autoritarismo e a arbitrariedade como marcas preponderantes. Ademais, tem os seus traços de nervosismo e ciúmes descomedidamente acentuados porque, devido ao fato de ela ser esposa do Tio Afonso, era assim que a relação entre ela e a protagonista ocorria: uma tensão entre sobrinha e tia reinou durante toda a vida da narradora. Nesse cenário, a tia era enxergada por CLB pela ótica da esposa traída, que desconfia, mas não tem como provar. E mais, em uma sociedade tipicamente patriarcal, no caso de uma traição, a culpada é sempre a amante, nunca é o marido. O triângulo sexual formado por CLB, Tio Afonso e Tia Regina é um exemplo disso.

Outra personagem descrita com humor é o avô materno da protagonista, chamado por ela de avô “peidão” devido ao fato dele não se constranger com a sua flatulência:

Meu avô materno era aristocrata, elegantíssimo, falava francês e alemão fluentemente, esteve várias vezes na Europa, era cultíssimo, mas, depois que passou de uma certa idade, peidava em público. Assisti a ele peidar na frente do interventor, na época do Estado Novo. O interventor tinha ido almoçar com ele e, depois do almoço, ficaram conversando na sala de estar, com meu avô volta e meia levantando os quartos e soltando vento aos trovões. Quando minha avó reclamava, ele dizia que o que está preso quer ser solto e todo mundo peidava, inclusive o interventor, então

não era ele que, àquela altura da vida, ia arrolhar um peido. Quem quisesse que arrolhasse, mas ele não (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 15).

Figura interessante, meu avô peidão, pena que eu não tenha tido a oportunidade, física e psicológica, de conviver mais com ele, não havia como, embora ele gostasse de mim e eu dele. Acho que ele sabia que era enrolado o tempo todo. Acho que não, ele sabia, mas claro que não ligava, ele era uma postura pragmático-egocêntrica ambulante, não pode mais existir gente como ele, naturalmente (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 26).

Observa-se o tom paradoxal criado pela caracterização do avô pela narradora: o homem, apesar de vaidoso, elegante e bem educado, soltava gases sem se desculpar ou se intimidar com a presença de outras pessoas. Para ele, os gases são um resultado natural de um processo, também natural, de digestão do alimento. Em vista disso, na opinião do avô de CLB, não deveria haver vergonha nem repreensão ao ato de soltar gases, noção esta que gera o sentido caricatural da descrição do avô no romance, uma vez que “peidar” é uma ação que não se faz em público por ser considerada socialmente como vulgar e, por isso, quando realizada em público, está fora do seu lugar, assim como as demais funções biológicas do corpo humano. A flatulência, como uma função orgânica, é também considerada como parte da representação do corpo grotesco em suas infinitas funções de comer, beber, fazer sexo, urinar, excretar, etc.

Paulo Henrique, rapaz jovem com que CLB se envolve já na velhice, também tem o seu perfil mostrado pela narradora:

Paulo Henrique. Ignorantíssimo, mas inteligentíssimo, até para perceber encantadoramente que é ignorante e usar essa condição como adorno. Riso fácil, jovialidade, vivacidade, alegria e, principalmente, talento, sensibilidade e aplicação. Quando o peguei, peguei uma forcinha da Natureza, um espírito silvestre, um exuzinho inocente e sôfrego, dentro de um homem alto, musculoso mas macio e todo bem-feito, todo como se tivesse sido projetado por um designer milanês como obra aberta, de leitura dependente de quem a encontrasse (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 148).

No exemplo, nota-se o uso de adjetivos de sentidos opostos no grau superlativo absoluto sintético – “ignorantíssimo” e “inteligentíssimo” –, além da recorrência abundante de outros adjetivos, colocados de forma antitética: Paulo Henrique era “um espírito silvestre” que tinha sido “projetado por um designer milanês como obra aberta”. A personagem é ambivalente, por isso, serve aos ideais de CLB. Ele foi encontrado, compreendido como uma “obra-prima” e moldado para que fizesse o que ela mandasse: a iniciação sexual por uma mulher experiente é um método libertino. Com Paulo Henrique, a narradora chega ao ápice do orgulho de afirmar que ela é uma excelente educadora sexual devido ao seu talento e vocação

para o sexo, uma parceira sexual inigualável. A tarefa de iniciar os homens na vida sexual é uma prática lúbrica corriqueira para CLB: ela, ao lado de Norminha, ensinou as artes do sexo para inúmeros marinheiros estadunidenses que chegavam ao porto em Salvador.

Vale ressaltar que, ao longo do relato, a libertina baiana demonstra grande apreço pela conduta de outras pessoas com quem conviveu, as quais, assim como ela, são vistas como exceções à regra moral, sendo exemplares no que condiz ao jeito como agem frente às temáticas sexuais. Por exemplo, Rodolfo é um homem perfeito e completo, o que significa que a personagem tem uma grande abertura de pensamento no que tange à sexualidade, uma vez que possui a capacidade de ser “macho e fêmea” simultaneamente, exercendo, de maneira notável, a bissexualidade. Para a narradora, a beleza física e a delicadeza, acompanhadas da capacidade de dar prazer, principalmente o sexual, são traços que enobrecem o indivíduo, sendo que essa aptidão, pela sua importância na alcova libertina, supera quaisquer outras características advindas dos valores tradicionais. Com base nisso, outras personagens vistas como “completas” por CLB são: Pat Mulligan, Fernando, Marina e Paulo Henrique.

Por outro lado, a forma como CLB caracteriza as demais personagens reforça o seu olhar crítico sobre a sociedade: com a imagem do “negrinho” escravo da fazenda do avô, CLB julga o sistema escravocrata; com o irmão Rodolfo, ela desobedece à norma social e pratica incesto; com José Luís, ela perde a virgindade (ele era o seu professor de Direito Penal); com os padres Misael e Pat e a freira Grace, a crítica é sobre a hipocrisia do celibato; sobre o namorado Eusébio, a sua desaprovação é acerca da necessidade de fazer “tudo” no sexo sem penetração; quanto ao noivo Maurício, a sua censura é sobre a supervalorização do hímen; com o tio Afonso, o seu posicionamento trata da pedofilia; com vários estrangeiros, americanos e portugueses, como José Nuno, Chuck, Gordom, Clif, Andy, Bob, Ken e Melvin, o julgamento é acerca do puritanismo católico; etc. Tudo isso sem mencionar as pessoas esquecidas pela protagonista devido ao uso de álcool e cocaína. Nesses casos, ela substitui os nomes por pseudônimos. É mostrada uma grande diversidade de hábitos sexuais de pessoas que confrontam diretamente o conjunto de regras que determinam o que é “correto” ou não com relação à conduta coletiva, apesar de essas pessoas também serem, na grande maioria das vezes, hipócritas porque têm vidas duplas: fazem o que têm vontade, porém, sem revelar a ninguém a sua postura real, continuando em seus lugares canônicos na religião, na família, no contrato matrimonial, na orientação sexual, etc., tal qual ocorre na escola libertina francesa. Outra constatação que surge a partir da enumeração das personagens secundárias é a funcionalidade erótica à qual elas estão limitadas: toda a sua caracterização se resume aos

seus papéis no sexo, o que confirma as palavras de Maingueneau (2010) acerca da constituição dos tipos que habitam as narrativas pornográficas libertinas.

O grotesco está presente também na transgressão exagerada: CLB é uma mulher idosa e dita libertina porque narra as suas aventuras sexuais a partir de um resgate da estética setecentista no século XX. No exemplo abaixo, são perceptíveis os atributos de libertinagem em sua autodescrição, ela é devassa, liberada e poligâmica: “*velha bonitona, gostosa e devassa, não querendo mais amantes fixos que me encham o saco [...] que é que eu faço, quando estou com vontade de uma transazinha expedita? Pego o jornal, acho um anúncio qualquer [...] pago até com cartão de crédito (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 145-146, grifo nosso)*. A personagem explicita a sua condição de mulher liberada e erudita ao dialogar com o cânone libertino, o que demonstra conhecimento de mundo e repertório cultural. Sobre isso, vale lembrar que a narradora ubaldiana, apesar de contar as suas memórias em um registro informal da língua, era grande conhecedora da literatura universal, bem como das regras da norma padrão da língua portuguesa. Em tal comportamento, verifica-se que a personagem contesta a norma vigente pelo riso, pela ironia e pela desordem, inclusive no âmbito formal da organização de suas memórias. O excesso está também no contraste entre a ideia que a sociedade tem de uma mulher sexagenária e a vida que CLB leva.

Além disso, essa estética se torna plena na aproximação entre os mundos humano e animal. A linguagem chula tende a animalizar as atitudes das pessoas na busca pela encenação do ato sexual de maneira instintiva, sem os tabus sociais. CLB, em suas memórias, utiliza a metáfora do “cavalgar” inúmeras vezes para representar a cena erótica:

Imediatamente, já possuía e numa ânsia que me fazia fibrilar o corpo todo, resolvi que tinha que montar na cara dele, *cavalgar mesmo, cavalgar, cavalgar* e aí gozei mais não sei quantas vezes, na boca, no nariz, nos olhos, na língua, na cabeça, gozei nele todo e então desci e chupei ele, engolindo tanto daquela viga tesa quanto podia engolir (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 30, grifo nosso).

Depois foi indo, foi indo, a gente praticamente começou a transar, e eu fiquei para sempre cativa da bunda dele [de Rodolfo]. Não havia nada melhor no mundo do que comer a bunda dele. Ele botava um travesseiro embaixo dele, e *eu o cavalgava* com um prazer que nunca senti, nem com homem, nem com mulher, nem com veado [...] (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 98, grifo nosso).

De acordo com Bakhtin (1987, p. 344, grifo do autor), o plano do baixo corporal deve ser entendido de forma distanciada da interpretação religiosa para que se possa perceber como se dão os movimentos do coito<sup>86</sup> a partir das vivências das prostitutas – chamadas de “damas doces”: “lembramos a esse propósito a metáfora tomada à equitação que Rabelais emprega

<sup>86</sup> Em latim, “ir com” (VALENSIN, 1976, p. 60).



para designar o ato carnal: o termo ‘galope’”. Nas passagens, percebe-se a interdição sexual: no primeiro caso, CLB é uma menina, o que determina a sua proibição para o sexo. Ao encontrar Domingos, ela obedece aos ímpetos do desejo, como se já soubesse como o ato sexual acontece, agindo instintivamente. No segundo caso, o mesmo se repete: o coito é entre irmãos – outra coibição social – e, apesar disso, o sexo flui naturalmente entre as duas personagens, de maneira instintiva. Obviamente, como foi explicitado, há exagero nas cenas montadas exatamente para que o efeito hiperbólico da caricatura seja alcançado.

Como forma para atingir o rebaixamento grotesco, as situações vividas por CLB são apresentadas com o máximo da deformidade, por exemplo, a menção ao desejo que ela mantinha em ter relação sexual com o pai:

Eu tenho praticamente certeza de que minha mãe corneava meu pai com o irmão dele e talvez com outros, certamente com outros. Agora, você veja o que é que eu tenho com isso, por que é que eu tanto tempo pus isso em julgamento, logo eu? É, logo eu, sou constrangida a reconhecer, não sem uma certa vergonha, um ressentimento comigo mesma. Minhas emoções quanto a isso sempre foram muito confusas, eu mesma não compreendo direito. Eu sei que achava meu pai a maior tesão e tinha ciúmes dele e raiva dela e talvez tenha sido por isso que eu tenha feito aquilo com meu tio Afonso e de certa forma tenha me vingado de tio Afonso, ou dela com meu tio [...] (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 75).

Mais adiante, há alusão à zoofilia praticada por Norma Lúcia e presente em muitas das fantasias eróticas da narradora:

Não que cavalos trepando não sejam uma visão muito bonita, eu também gosto de ver, assim como jegues; vi inúmeros, soltos pelas ruas e terrenos baldios, em Itaparica. E cachorros também, é interessante como cachorros trepando também são excitantes. A corte dos cachorros parece desgraciosa à primeira vista, mas, bem olhada, não é, principalmente a dos vira-latas em bando, brigando pela posse da fêmea, até que um sai vitorioso, e a penetração culmina o triunfo. Mas nunca cheguei a ser como Norminha (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 51).

Ainda aqui na Bahia, ela chegou a criar uma jiboia chamada Selma, e a coisa de que ela mais gostava era alimentar Selma. Jiboia não come comida morta, tem que ser um animal vivo. [...] o fato é que ela descolava uns ratos brancos com uma amiga em não sei que laboratório, ou então uma preá no criatório de um empregado do pai, e fazia um verdadeiro ritual para dar o bicho a Selma. Assisti a algumas dessas celebrações. [...] havia alguma coisa de morbidamente sensual naquela cena. [...] Norma Lúcia botava Selma num quarto desocupado [...] se acorava num canto e soltava o rato para Selma comer. [...] Ela entrava em êxtase só de ver o rato paralisado de terror, e Selma fixava aquele olhar malevolente de cobra nele, com a língua tentando o ar, para depois, com uma classe sinuosa que só cobra tem, enroscar-se nele, lambê-lo, esmagá-lo e engoli-lo sem pressa. Norma Lúcia não se aguentava de excitação diante desse espetáculo e se masturbava horas seguidas. Muitíssimo mais tarada do que eu, incomparavelmente, chegava a acariciar longamente os paus dos cavalos dela, com os olhos fechados e quase em transe. E adorava ver cavalos trepando também (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 53).

E Norma Lúcia me ensinou a curtir transas com cavalos, era muito bom pegar um cavalo manso daqueles e ficar de mente perdida no descampado, acariciando os colhões dele e lhe alisando o pau. Era, não; é. É muito bom e carrega logo o corpo de todos os hormônios mais safados. Mas vamos deixar de lado jegues e cavalos, nunca consegui de fato praticar minhas poucas fantasias de bestialidade, sou fraca em bestialidade, nasci mal dotada e não desenvolvi nada (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 128).

Todas essas transgressões exorbitantes à norma – sexo na infância, incesto, sexo com animais – demonstram que as ações de CLB levam ao destronamento dos moralistas porque ela não se intimida em buscar a sua liberação da humilhação e da interdição social. A respeito de Selma, culturalmente, sabe-se que o réptil é perigoso e peçonhento. Além disso, temos a utilização de um símbolo do pecado e da mulher perigosa retificado temporalmente pelo cristianismo: a serpente que seduz Eva<sup>87</sup> à tentação do prazer e, em consequência, à danação dela e de seu parceiro Adão. Em linhas gerais, Norma carrega em si a luxúria à qual a personagem bíblica se entregou e também por meio da qual todas as mulheres foram tachadas de essencialmente diabólicas – as “filhas de Eva” –, o que as configura como ferramentas de perdição dos homens. Há, ainda, uma relação entre a cobra e o pênis<sup>88</sup>, o qual é assim denominado em uma vertente mais popular da língua graças à semelhança de formato e ao fato de que cobras entram em buracos, em analogia à forma da vagina. Para Norminha, o princípio hierárquico da sociedade é o causador de imposições, por isso, ela busca força nos excessos para vencer a opressão da voz social, que é historicamente construída. Assim, enfrenta a sociedade andando na corda-bamba entre os valores morais e os apelos carnais, daí a carnavalização do espaço moral por meio da sua vivência erótica. Velhos procedimentos e hábitos são alvos da crítica ferrenha, ácida e zombeteira, pois todas as condutas das personagens femininas são contra a ideologia hipócrita da coletividade.

Outro exemplo de ambivalência profunda e essencial do grotesco é enfrentar os alicerces da sociedade: quanto mais duradoura é a forma de dominação, mais satisfação há no seu destronamento. Apesar de objetificar o corpo de Domingos e marcar a sua posição de classe com relação a ele, CLB, ao se envolver com o menino, aborda o racismo propagado de maneira evidente pela sua família, cujos membros que possuíam escravos colocavam ovos

---

<sup>87</sup> “O principal papel que a Mulher (Eva) tem no Antigo Testamento é o de *instrumentum diaboli*, um instrumento que causa a perdição do gênero humano, resgatado depois pela descida do Salvador. O *motif* da tentação da carne personificada por uma representante do sexo feminino aparece desde as primeiras páginas de Gênesis e constituirá o próprio núcleo da religião mosaica, de maneira que o *topos* da mulher enquanto instrumento diabólico será uma componente sempre presente na religião judaica e, depois, na cristã” (PILOSU, 1995, p. 27).

<sup>88</sup> Segundo o *Dicionário erótico da língua portuguesa*, “cobra: pênis. Toma esse nome porque entra em todo buraco” (ALMEIDA, 1980, p. 74).

quentes<sup>89</sup> nas bocas deles como castigo ou marginalizavam as mulheres que se envolviam com homens negros: “O homem é muito ingrato para com seus benfeitores, como dizia minha tia-avó Inês, que tinha horror de preto e chamava de cu-de-luto qualquer branca que dormisse com negro ou raceado” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 23). Como afronta, CLB teve a sua primeira experiência sexual com Domingos: “Ele era somente um dos negrinhos da fazenda, naquele bando de escravos que meu avô tinha. Não eram escravos oficialmente, mas de fato eram escravos” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 26). Eles se encontraram na antiga sede, quando CLB ainda era menina, e trocaram carícias sexuais. O resultado é a anomalia, o desconcerto e o desconforto expressos pelo riso e pelo aborrecimento, advindos do choque entre o que a obra diz a respeito da sociedade que retrata e o que a própria sociedade diz sobre os fatos mostrados no romance.

A invasão do corpo pelos orifícios é outro traço do grotesco. No romance, acontece repetidamente devido às memórias de CLB serem de caráter sexual. No momento em que a personagem se prepara para “perder” a virgindade, a cena é narrada em câmera lenta:

[...] Quando parei de gozar, pensei que ele [Zé Luís] ia querer que eu o chupasse também um pouco, e eu estava com vontade, mas, mal resvanei os lábios no pau dele, ele recuou os quadris, ficou de joelhos diante de mim e me disse, encantadorissimamente, machissimamente no melhor sentido:

– Abra as pernas para mim.

Eu abri, ele curvou meus joelhos para cima, afastou minhas coxas ainda mais – ai, que momento lindo! –, encostou a glândula bem no lugar certo, agarrou meus ombros com os braços em gancho pelas minhas costas, abriu a boca para me beijar com a língua enroscada na minha e, num movimento único e poderoso, se enfiou em mim. Senti uma dor fina e quase um estalo, cheguei a querer deslizar de costas pelo colchão acima, mas ele somente enfiou-se em mim até o cabo e ficou lá dentro parado, me segurando forte, para só então terminar o beijo, erguer o tronco e começar a me foder, olhando para a minha cara. E então, com a expressão de homem mais bonita que já vi na minha vida e exalando um cheiro para sempre irreproduzível, gozou muito fundo dentro de mim e eu senti, senti mesmo, aquele jato me inundar gloriosamente aos borbotões, aquela pica grossa e macia pulsando ereta dentro de mim, ai! (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 77-78).

Nesse episódio, a absorção do membro masculino e do sêmen, pelo corpo da protagonista, atinge o ápice. A fantasia alimentada desde a infância por CLB se realiza exatamente da forma como foi arquitetada, por isso, a narradora não sente dor na hora de seu

---

<sup>89</sup> Aqui, há uma referência ao conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato (2012, p. 22): “Dona Inácia estava azeda, necessitadíssima de derivativos. Sua cara iluminou-se. – Eu curo ela! – disse – e desentalando do trono as banhas foi para a cozinha, qual perua choca, a rufar as saias. – Traga um ovo. Veio o ovo. Dona Inácia mesma pô-lo na água a ferver; e de mãos à cinta, gozando-se na prelibação da tortura, ficou de pé uns minutos, à espera. Seus olhos contentes envolviam a mísera criança que, encolhidinha a um canto, aguardava trêmula alguma coisa de nunca visto. Quando o ovo chegou a ponto, a boa senhora chamou: – Venha cá! Negrinha aproximou-se. – Abra a boca! Negrinha abriu a boca, como o cuco, e fechou os olhos. A patroa, então, com uma colher, tirou da água ‘pulando’ o ovo e zás! na boca da pequena. E antes que o urro de dor saísse, suas mãos amordaçaram-na até que o ovo arrefecesse”.

defloramento, apenas prazer. A descrição do homem baseia-se na ação: encostou, agarrou, gozou, etc. Já a protagonista, tem um papel de espera na cena, talvez pela inexperiência com a penetração (ela já havia experimentado todas as outras formas de sexo, exceto a penetração vaginal devido à necessidade de conservação do hímen), ou pelo medo da “perda” da virgindade, que é dolorida para a maioria das mulheres. Apesar de parecer ingênua, a narradora é vanguardista em sua fase de juventude: nas décadas de 50 e 60 do século XX, a grande maioria das mulheres esperava, virgem, um pretendente que, por ser homem, não precisava se “guardar para o casamento”, para se casar e ser dona de casa. A realização viria com a gravidez e com os cuidados com o lar e o marido. CLB escolhe o homem com quem quer perder a virgindade e ele não é o seu noivo. Como arremate, ela escolheu o homem com quem queria ter a primeira relação sexual em um momento histórico em que os casamentos eram arranjados entre as famílias. E como afrontamento à preservação da virgindade para um futuro contrato matrimonial, a narradora faz sexo antes do casamento, com um professor casado, em uma situação casual.

Para a narradora, sexo sem sêmen não é válido, por isso, ela discorda do uso da camisinha: “Para mim, sem esperma derramado, não existe sexo com homem, a camisinha é uma castração fundíssima, é uma privação cruel para as mulheres” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 156). Portanto, para a personagem, o sêmen era parte importante do deleite erótico: apesar de evitar veementemente a gravidez, o esperma é parte da fantasia de CLB. Há, aqui, a exploração do baixo corporal por meio da exposição dos órgãos e das cavidades e dos fluidos decorrentes do ato sexual. No momento histórico dado, pouco ou nada se falava a respeito de infecções sexualmente transmissíveis. A única preocupação das mulheres, além da preservação do segredo da “perda” da virgindade, era a gravidez, que era evitada por meio de métodos como a “tabelinha” e a pílula anticoncepcional, cuja popularização se deu exatamente na segunda metade do século XX. Ademais, até o surgimento da pílula, o coito interrompido e o uso da camisinha eram ferramentas contraceptivas que estavam singularmente nas mãos dos homens, dessa forma, a mulher era “refém” do parceiro quanto à reprodução.

Com referência aos elementos assimétricos, devido ao fato de o romance ser narrado em forma de autobiografia, a juventude e a velhice caminham juntas, cronologicamente, até a protagonista chegar aos 68 anos, no presente da narrativa. O clímax da aproximação desses elementos contrários, característica salutar do grotesco e do carnaval, é o momento em que CLB descobre que vai morrer em breve e, por isso, começa a relatar a sua história de vida. No

último capítulo, a narradora-protagonista retoma as reflexões iniciais depois de ter terminado o relato das memórias:

Minha doença mesmo, minha doença, antes que ela me acabe e ninguém saiba o que fui. É um aneurisma no meio do cérebro, inoperável. Sempre estive aí, só soube faz algum tempo. No começo, me assustei, mas não levei dois dias assustada, achei que será uma boa morte, provavelmente rápida. Já deixei instruções para doarem o que puder ser doado e tocarem fogo no resto e socarem as cinzas onde quiserem. [...] Eu não pequei contra a luxúria. Quem peca é aquele que não faz o que foi criado para fazer. E eu fiz o que Ele me criou para fazer. Não quero entender nada (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 162-163).

Certamente, a ambivalência maior da narrativa é a morte iminente de CLB. O fim da vida – geralmente entendido como algo negativo e pesaroso pela coletividade – é carnavalizado pela personagem, a qual tira energia e vivacidade da possibilidade de seu óbito para relatar as suas aventuras sexuais, dessa maneira, a morte impulsiona a vida em seu registro. A narradora busca a sua regeneração: CLB, mesmo após ter morrido – o que era aguardado –, continua viva em seu depoimento. A velhice é posta como regeneradora da vida, o que é uma forma enfática de ambivalência. A esse respeito, a protagonista, aparentemente, demonstra “facilidade” em encarar a morte, o que revela muito sobre a sua existência luxuriosa: ela vive conforme o conceito clássico de *carpe diem*<sup>90</sup>, que, quando aliado à volúpia sexual, explica as suas relações rápidas de satisfação sexual instantânea. No presente, não há desilusões nem saudades acerca do que foi ou não experimentado. Assim, ela vive um dia por vez, aguardando a morte alegremente, tal qual a imagem das anciãs grávidas que riem ao dar à luz.

Outro caminho de inversão carnavalesca é a desestabilização dos gêneros discursivos. A primeira forma está no questionamento ao cânone clássico. Sobre ele, a base da escrita ubaldiana é a sua inquirição. Autores e obras universalmente conhecidos são citados pelo autor de forma enfática e recorrente. Há uma relação latente com a tradição literária, a qual se manifesta através da subversão das convenções desse mesmo cânone. Os clássicos não são negados, mas têm os seus dogmas sociais violados. Daí a desestabilização dos gêneros discursivos constitutivos do romance com relação ao padrão estabelecido canonicamente.

Sobre a transcrição dos originais, abordaremos agora outro pilar de dissolução carnavalesca dentro do gênero romanescos: a utilização do recurso criativo do autor-transcritor. No romance, ao escrever uma “nota” no início, Ubaldo Ribeiro (1999) causa um confronto de vozes entre a narradora-protagonista e o autor-pessoa para manter um efeito

<sup>90</sup> Como é sabido, o *carpe diem* tem por base a ideia de que o futuro deve ser ignorado em função da fruição do presente: “colhe o dia” (MORAES, 2015b, p. 28, grifos da autora).

ambíguo, o que denota a subversão do modelo de autobiografia, uma vez que uma autora imaginária é apresentada como sendo real dentro de um relato contado em forma de monólogo. CLB é fictícia. Esse mecanismo de criação carnavaliza o gênero discursivo autobiográfico, o qual, tradicionalmente, é escrito pela pessoa empírica, que é a autora das memórias. Na obra, vimos a dissolução dos elementos e da função do gênero prefácio, que também foi carnavalizado: em primeiro lugar pela “nota” citada e, em segundo lugar, devido ao fato de o prefácio “real” – ao menos na intenção – ser fictício. Em outras palavras, houve uma desestabilização do gênero prefácio em sua forma, em seu conteúdo e, singularmente e de forma muito contundente, em sua autenticidade.

Com o intuito de reforçar o caráter de documento da “nota” – e, com isso, “desliteraturizar” a literatura com vistas a criar um mesmo efeito de verdade –, Ubaldo Ribeiro (1999) diz que, juntamente com as fitas, recebeu um recorte de uma notícia. O gênero discursivo notícia tem como essência, em nossa sociedade, os fatos, uma vez que o jornal – como suporte de gêneros do discurso – tem como compromisso, de forma geral, trabalhar sempre com a verdade empírica. Assim, há a utilização de um gênero não ficcional para sustentar o fingimento quanto à voz narrativa, o que desestabiliza a função social do gênero notícia no romance, o que também ocorre com o gênero bilhete, o qual é usado para fomentar a confusão de vozes. Ambos os gêneros discursivos – o primeiro, gênero secundário da esfera jornalística; e o segundo, gênero primário da esfera prosaica, conforme os estudos bakhtinianos – são relativos à realidade empírica, porém, o seu uso foi invertido para outro fim, no caso, reforçar a ambiguidade, função esta incompatível com os gêneros citados no âmbito do mundo real.

Após a “nota”, já dentro do relato propriamente dito, encontra-se outro “prefácio”, introdução ou nota preliminar, elaborado oralmente por CLB, no qual estão explicitadas as motivações que a levaram a contar a sua história de vida, além da escolha pelo título do livro, dentre outros assuntos. O conteúdo apresentado é caótico:

A casa dos Budas ditosos. *One, two, three*, tudo bem? A casa dos Budas ditosos. Prefácio, introdução, nota preliminar, qualquer coisa assim. Decidi dar este depoimento oralmente, em lugar de escrevê-lo, por várias razões, a principal das quais é artrite. Cortar isso, gracinha boba, eu não tenho artrite, nem faço planos de ter. Muito bem, prefácio. Decidi fazer este depoimento inicialmente de forma oral, em vez de escrita, pela razão principal de que é impossível escrever sobre sexo, pelo menos em português<sup>91</sup>, sem parecer recém-saído de uma sinuca no baixo meretrício

<sup>91</sup> Conforme Max Araripe (1999, p. 159-160, grifos do autor), o estranhamento de CLB com relação a certos nomes de partes do corpo humano se dá pela utilização de uma linguagem muito culta: “no caso da língua portuguesa, consiste, na maioria das vezes, em buscar, no latim inacessível às massas, raramente no grego, a terminologia a partir da qual foram denominados, no geral, os órgãos e as ações humanas”. Como exemplos, o

ou então escrever “vulva”, “vagina”, “gruta do prazer”, “sexo túmido” e “penetrou-a bruscamente”. Falando, fica mais natural, não sei bem por quê (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 19, grifos do autor).

Vai, sim, armei um esquema mais sofisticado do que os dos filmes de espionagem. Você faz parte, mas não vou lhe contar como, não tem importância. *Você transcreve as fitas aqui, deixa as fitas aqui, tudo o que vai restar é a sua palavra.* Que pode vir a ser útil, nunca se sabe. Conte a história, minta bastante se quiser, diga que é tudo verdade, e é mesmo. No começo, achei que ia escrever só para mim e deixar para algum morador de Fulânia, Sicrânia ou Beltrânia, com grande escândalo e engasgos pudicos, tentar explicar tudo de acordo com seus padrões empedrados – ô espécie esculhambada que nós somos, que tempo nós perdemos, quando há tanta coisa a descobrir! (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 17-18, grifo nosso).

A confusão é reforçada pelas marcas permanentes de oralidade, que têm o efeito de fazer crer que advêm do fato de o relato ter sido gravado e depois transcrito, sem cortes. A impressão que se tem é a de um ensaio, em que a personagem está delineando o seu próprio papel ficcional. Entretanto, CLB não usa nenhuma máscara, ao contrário, a opção pela narração oral foi proposital para que ela pudesse transparecer o mais verdadeira possível, para que houvesse, de forma efetiva, a credulidade do leitor, especialmente porque, para a protagonista, a sua experiência adquirida pode ser de grande valia para as pessoas, sobretudo para as mulheres.

Resumidamente, no romance ubaldiano, a autobiografia e o gênero memorialístico foram configurados como um “bate-papo”, em uma mistura de gêneros primários e secundários, composta pela inserção da “nota” introdutória, cuja função é a de prefácio, e do primeiro capítulo do relato, também com configuração prefacial. Os gêneros primários, pertencentes à esfera cotidiana, portanto, empírica, são mais maleáveis e, por isso, são mais facilmente manipuláveis pelo autor na construção literária. Isso se deu com a citação do gênero discursivo bilhete dentro da “nota”. Ubaldo Ribeiro (1999) citou ainda a notícia de jornal, gênero secundário, abarcado pela esfera jornalística, o que também configura a intenção de verossimilhança da “nota”. Já as memórias e o prefácio são gêneros secundários, pertencentes a uma esfera linguística mais elaborada e, devido a isso, menos flexíveis, porém, todos foram redimensionados conforme a intenção artística. Portanto, houve uma carnavalização proposital dos gêneros que compõem o romance ubaldiano no estilo e na função quanto as suas esferas de atividades humanas.

---

estudioso cita: “*vulva* (do latim, cobertura), para o aparelho genital feminino externo; *vagina*, para o interno; *pênis*, para o órgão masculino da cópula; *ânus*, para o orifício da extremidade terminal do intestino; *seio*, de *sinus*, para a parte do corpo humano onde estão as glândulas mamárias; *ósculo*, para o beijo; *cópula* ou *coito*, para o ato maior de afirmação da espécie; dentre outros”. Assim, nota-se que, de acordo com a narradora ubaldiana, a linguagem culta, oriunda do latim, não combina com a escrita pornográfica, derivando daí a escolha lexical que ela faz, que é repleta de palavras chulas e obscenas.

No romance *A casa dos budas ditosos* (1999), por meio da observação das relações humanas estabelecidas pelo ato sexual, a narradora analisa a sociedade como um todo com tom satírico e bastante irônico, como se ela tivesse ganhado essa capacidade crítica para entender a coletividade a partir do rompimento das amarras que essa própria coletividade traz e impõe. Toda essa transgressão leva os moralismos ao extremo para, assim, invertê-los de maneira que haja ponderação e questionamento. Nota-se que os desejos movem o corpo social, os quais, em inúmeras ocasiões, são rejeitados para que as pessoas possam ser aceitas culturalmente conforme as regras que a coletividade impõe. Para CLB, a sociedade é hipócrita por não ser livre sexualmente, por não acreditar que se pode amar uma, duas, dez pessoas simultaneamente, por reprimir o que sente devido ao machismo ou ao padrão moldado e fixado pela religião ou por outras formas institucionalizadas de poder.

Na obra, a desordem narrativa opera através de uma anarquia de referências, uma vez que estão em ebulição: alta literatura, relações dialógicas explícitas e implícitas com o cânone literário e as suas temáticas, em oposição à linguagem obscena, à superexposição do sexo (dos orifícios corporais, dos órgãos sexuais e de seus fluidos), à transgressão da norma social – uma vez que CLB não se aquieta frente à mesquinha e cretina censura que lhe é imposta pela coletividade por ser mulher –, e também às balizas da tradição literária, já que o romance rompe com o modelo de autobiografia ao apresentar as memórias de uma mulher fictícia, que se faz passar por real por meio da engrenagem do autor-transcritor. Na narrativa ubaldiana, os cânones literário, religioso e filosófico estão embrenhados a expressões das mais chulas. Assim, nesse romance, tudo é transgressor, questionador e contraventor.

Em vista do que foi discutido, *A casa dos budas ditosos* (1999) é um romance pincelado por contradições, excentricidades, ambivalências e ambiguidades. Isso se dá pelo seu caráter cômico e crítico porque, ao mesmo tempo em que trata de temas sérios – principalmente com relação à identidade da mulher –, zomba deles. Termos contrários – como infância e velhice, razão e loucura, alto e baixo, beleza e feiura – andam juntos em toda a narrativa. Na perspectiva carnavalesca bakhtiniana, verificou-se a aplicação dos seus preceitos básicos na obra estudada, tais como a inversão e a liberação. De forma enfática, acontece o destronamento do homem e a entronização da mulher no jogo da sedução. Os discursos pautados em dogmas religiosos, sociais, políticos, científicos, literários, de gênero, dentre outros, são ressignificados a partir da subversão, o que leva a uma reflexão sobre a constituição da sociedade, cuja raiz, muitas vezes, é a hipocrisia.



A orientação axiológica de crítica social de Ubaldo Ribeiro (1999) está bem enredada com a narrativa, a qual prima superficialmente pela pornografia e pelo humor. Assim, Ubaldo Ribeiro (1999) critica politicamente a hipocrisia da sociedade em que CLB está inserida sem parecer moralizante, pedagógico ou “chato”, como poderia ser dito. Por trás da diversão de CLB, está o senso crítico. Portanto, *A casa dos budas ditosos* (1999) não possui fundo de ensinamento moral. Traz, de certa forma, denúncias acerca de questões sociais construídas e enraizadas secularmente em nossa cultura. Há experimentação moral e violação da normalidade nas atitudes de CLB, que abusa dos contrastes por meio das suas excentricidades e da carnavalização dos costumes.

Em suma, o mundo velho – do preconceito, da opressão e da hipocrisia – é aniquilado para o surgimento de um novo mundo por meio das atitudes carnavalizadas de CLB. O carnaval está presente nas negações às imposições do mundo oficial. As verdades são abarcadas por um caráter de relatividade, o que tira delas o monologismo. O riso toma a forma da ironia e do sarcasmo conscientizadores, nada escapa ao olhar crítico da protagonista: na voz dela, todos os discursos conservadores estão inflamados, sendo, de maneira geral, combatidos, pois ela quebra as expectativas com relação ao papel da mulher e daquilo que se espera socialmente dela. CLB sempre tem atitude responsiva frente a esses discursos. Em vista de tudo isso, o romance prima pela subversão da realidade ao desestabilizar a “verdade” dada.

#### **4.6 Carnavalização do papel social de mulher em *A casa dos budas ditosos***

Com base no aporte teórico apresentado, principalmente nos estudos de Simone de Beauvoir (1961; 1967; 2018), seguimos para a análise da carnavalização proposta pela personagem CLB quanto ao seu papel de menina, mulher e idosa em uma coletividade patriarcal.

Em síntese, a protagonista, desde criança, demonstra atitudes de autonomia quando comparada com outras meninas de sua idade, por exemplo, ao explorar a biblioteca do avô em busca de conhecimentos sobre determinados assuntos. Depois, no início da adolescência, tem relações sexuais com um amigo de forma consensual. Durante a juventude e a idade adulta, mantém um caso incestuoso com o irmão e com o tio. Na sequência, já casada, vive uma relação poligâmica, na qual tem múltiplos parceiros sexuais, com quem realiza abundantes

fantasias eróticas, de sexo grupal com padres e freiras até o desejo de transar com animais. Portanto, as experiências da personagem, por toda a vida, estão na contramão das regras de conduta social que oprimem as mulheres historicamente, especialmente com relação às práticas sexuais.

Por ser questionadora, CLB passa a sua vida tentando escapar das imposições de gênero: “E, mesmo que houvesse minissaia, eu não usaria, já estava ligada na prática do primeiro-foi-você, nunca perdi tempo em querer dar murro em ponta de faca” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 54). A sua capacidade analítica favorecia a sua dissimulação. Para ela, os homens eram “troféus”, os quais eram guardados e usados quando fosse conveniente. Em vista deste comportamento, pode-se afirmar que a narradora, assim como o mítico Don Juan<sup>92</sup>, colecionava relações, por isso, ela se sentia superior aos homens, objetificando-os:

Ambivalências, sempre fui muito ambivalente. Não pareço, mas sou, é uma condição bastante interna, mas sou; ninguém diz, mas sou. Por exemplo, além de ter saudades do tempo das coxas... Ainda vou contar algumas aventuras do tempo das coxas, tenho material para duas guerra-e-pazes. Passagens espetaculares, uma vez com padre Misael em pleno colégio de freiras, outra vez com meu noivo Mauricio na porta do apartamento onde estavam dando uma festa, e eu gozando como vinte ambulâncias desgovernadas, outra vez com meu tio Afonso no banheiro, e minha tia Regina, mulher dele, querendo entrar, ah, e essas são somente algumas, são assim as que me vêm à cabeça, de momento (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 37).

Percebe-se que CLB faz a sua “listinha” de amores, a qual, na realidade, não é tão pequena assim, já que daria para escrever duas “guerra-e-pazes”. Tal relação de exploração está diametralmente oposta ao machismo que estrutura uma sociedade patriarcal, conforme a qual é a mulher que deve se curvar às vontades masculinas. As ações de CLB traduzem, assim, as suas estratégias de busca pelas suas satisfações pessoais. Além disso, as suas “vítimas” não veem que a sua funcionalidade é meramente erótica e tem prazo de validade, por isso, são chamadas de “troféus”.

Como é notável, o cenário está invertido: em primeiro lugar, é a mulher quem faz a lista; em segundo lugar, o posto de galante universal no cânone literário pertence aos homens geralmente, como exemplo, Don Juan, o que é invertido no romance ubaldiano – a

---

<sup>92</sup> O donjuanismo diz respeito ao comportamento de homens que passam muito tempo à caça de novas conquistas amorosas. O conceito surgiu com a figura de Don Juan, o herói de *El burlador de Sevilla*, escrito pelo frei espanhol Gabriel Tellez, sob o pseudônimo de Tirso de Molina (1990), entre 1616 e 1625. Para Don Juan, o jogo de sedução é um pretexto para que chegue ao seu intento: vencer as mulheres. Após as vitórias, os seus “troféus” deixam de lhe interessar, o que o leva à caça novamente. A fim de demonstrar a sua virilidade e a sua potência sexual, cada mulher que se entregou a ele é, a seus olhos, uma nova e inquestionável prova do complexo de inferioridade do sexo feminino em relação ao masculino.

protagonista assume a função de sedutora e dona de uma lista interminável, uma vez que CLB rompe o padrão heterossexual em suas relações:

Heterossexualismo exclusivo, limitação. Homossexualismo exclusivo, limitação. Bissexualismo, normal, tanto assim que na infância desperta em todos e todas, sem exceção. Pansexualismo, o futuro, se até [lá] não acabarmos como espécie, por força de vícios de origem que só fizemos piorar e jogarmos fora a chance de universalizar a força agregadora do amor (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 159-160).

Verifica-se que CLB atrai e encanta pessoas de gêneros e orientações sexuais variadas, simpatizantes das mais diversas práticas eróticas, de zoofilia até pansexualidade. No relato memorial de suas aventuras, são lembradas todas as suas façanhas pornográficas (homens, mulheres, tio, irmão, padres, freiras e quase um jegue), relações explicitamente embasadas em depravações transgressivas à heteronormatividade.

As atividades sexuais, também modeladas a partir da construção social dos gêneros masculino e feminino, são carnavalizadas pela troca de papéis no ato sexual. Há, ainda, menção direta às partes do corpo, com ênfase nos orifícios:

Daí para gozar analmente – não sei nem se é gozo propriamente anal, só sei que é um gozo intensíssimo – foi só mais um pouco de vivência [...]. Quem não sabe fazer isso nunca fez uma verdadeira suruba, nem pode fazer, nunca vai poder comer direito um casal, enfim, vai ser uma mulher incompleta [...]. Apesar de já haver métodos anticoncepcionais, o mais seguro era mesmo uma enrabação, é uma arte milenar que não pode ser perdida, e toda mulher que, sob desculpas inaceitáveis e ditadas pela ignorância, preconceito ou incapacidade, não conta com isso em seu repertório permanente é uma limitada, não importa o que ela argumente (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 57).

Os disfarces começam já no sexo a três. Não importa o que digam, se dois homens estão transando ao mesmo tempo com a mesma mulher, existe um conteúdo de veadismo nisso, [...] se pegam e, sem falar nada, acabam entrando no samba um com o outro [...]. Excetuando casos graves de doença mental, todas as mulheres gostam de mulher também, em graus variados ou até especializados, do mesmo jeito que todo homem gosta de homem, faz parte da constituição de nós todos, ninguém nasceu com papel sexual rígido (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 117).

A partir de tais afirmações, observa-se um forte questionamento da heroína com relação à sexualidade e às relações que se estabelecem a partir dela. Na sua opinião, não há orientações sexuais rígidas e estanques, ao contrário, todas as pessoas estão aptas a praticar sexo das mais diversas formas, mediante inúmeras configurações, às vezes, a dois, a três, entre homens e mulheres, etc. Confirma-se, no excerto, a dissolução da previsibilidade e do engessamento para que haja o carnaval. Há, ainda, referência clara ao orifício anal. Esse efeito carnavalesco legitima o posicionamento da narradora como uma mulher libertina, disposta a experimentar tudo em matéria de sexo.

Sobre o casamento, para a protagonista, na coletividade na qual estava inserida, a mulher, quando jovem, é cerceada pela autoridade do pai e, ao se casar, a submissão passa a ser com relação ao marido, com ênfase na noção de pertencimento da mulher ao homem, principalmente na instituição do casamento, como nos diz Simone de Beauvoir (1967). Quanto a isso, a personagem demonstra, em várias partes da narrativa, a sua insatisfação com o matrimônio e com a maternidade, sendo ambos, para ela, instrumentos de dominação masculina:

Eu, que nunca tinha evitado filhos com a seriedade apropriada, mas *tinha medo de pegar um sem querer* e, pior ainda, *sem ter saco para crianças*, ainda mais podendo não ter certeza sobre quem era o pai, fui a não sei quantos ginecologistas, e todos inventaram um problema diferente em meu sistema reprodutivo (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 46, grifos nossos).

Para a personagem, o aparente respeito com a maternidade é mais uma forma de cerceamento da liberdade sexual feminina, pois, de acordo com o cristianismo, a mulher só é completa se for mãe. Nesse sentido, CLB é vanguardista em uma época em que as mulheres cresciam sendo educadas para o casamento e a maternidade. Além disso, ela se sentiu aliviada quando descobriu que era naturalmente estéril: “Eu passei muito tempo sem saber que era estéril, só vim a saber muitos anos depois, de maneira que tinha tanto pavor de engravidar quanto Norma Lúcia e todas as outras” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 52).

Sobre a objetificação do corpo feminino pelas vias da beleza e da gravidez, CLB enfrenta o padrão. Segundo Beauvoir (1967), algumas anciãs se alinham ao “tipo” sensual. CLB, ao “contratar” Paulo Henrique, aproxima-se desta categoria, uma vez que “caça” homens e mulheres e, ao encontrar dificuldades devido a sua idade, ela os “compra”, como foi mencionado:

[O desvirginamento] Essa era minha fantasia, até hoje é, sempre foi um dos meus temas de masturbação favoritos e, não sei se de alguma forma por isso, passei grande parte da vida preferindo homens mais velhos, *só depois é que comecei a gostar de homens mais novos*, depois que descobri que os mais velhos são putas velhas iguais a mim, não valem nada. E, depois, burro velho, capim novo, verdade inegável. Hoje, *sinto prazer em seduzir e treinar um jovem bonito*; é estimulante, revitalizador, faz bem ao ego (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 146, grifos nossos).

Conforme os estudos bakhtinianos (1987), o carnaval se realiza no tratamento irônico e subversivo dado a temas coletivamente cristalizados e, por isso, não discutidos. No trecho, é perceptível que a subversão da prática social está na iniciação ter sido a de um homem, o que é incomum, uma vez que, na grande maioria das vezes, são as meninas inexperientes que passam pela descoberta sexual feita por homens mais velhos, como é visto repetidamente no

cânone libertino. Dessa forma, há um traço carnavalesco na relação entre Paulo Henrique e CLB: em nossa sociedade, os homens estão acostumados a contratar prostitutas, eles “compram” mulheres para satisfazerem os seus desejos sexuais. CLB faz o inverso. Ela, por ser uma mulher rica, “compra” Paulo Henrique. Assim, carnaliza-se o jogo da compra por sexo. Ademais, há a objetificação do homem, que é diminuído mediante o valor que lhe é pago para a realização do serviço sexual: CLB paga e tem Paulo quando quiser, pois ela o comprou. Antes de Paulo, CLB já objetificava o corpo de Domingos. Após a primeira relação, eles sempre se reencontravam na fazenda e trocavam carícias: “Nunca mais nos falamos, mas continuamos a fazer as mesmas coisas e outras durante essas férias todas, uma relação meio animalesca, que aproveitava as oportunidades, [...] nós saíamos para pescar na canoa dele e trepávamos nus no meio do mar” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 30-31). A objetificação ocorre com um corpo masculino e negro, o que repete a dominação branca com relação aos africanos trazidos à força, para o Brasil, pelos invasores portugueses. Nos dois casos, há a inversão da objetificação das mulheres – pelas vias do dinheiro e da subjugação –, socialmente estabelecida pela prostituição, de onde nasce o pensamento do senso comum de que as mulheres gostam de dinheiro e, por isso, vendem-se. CLB inverte essa lógica.

Ainda a respeito da objetificação do corpo feminino, é imposto que as mulheres sejam bonitas. CLB é bela. Logo, ela se apropria deste dogma e usa a sedução como vingança, o que quebra o modelo de mulher recatada e “do lar”, aquela que espera. Os seus poderes de sedução e de dominação são utilizados como resposta aos homens que acham que estão dominando, contudo, na realidade, estão sendo dominados. Ela faz isso com todos os homens que desejou:

A grande sedução. Ele [Zé Luís] não era bonito, mas também não era feio. [...] Para mim ele era bonito porque preenchia as condições para ser meu deflorador, é uma coisa complexa, muito pessoal, é uma conjunção de tudo o que você acha que compõe uma pessoa e compõe você. E [...] O único problema mesmo era armar uma estratégia eficaz e eu enfrentei a situação com uma categoria digna de Norma Lúcia. [...] Quantas vezes eu sentei ali, toda pudica, antes de qualquer outro aluno chegar! Ele ficava sem-gracíssima, uma tesão, e eu não dava bandeira nenhuma, só perguntava como ele ia e dizia que estava esperando aquela aula, eu adorava Penal, e as aulas dele me abriam mundos. Foram meses, alguém acredita? Foram meses para ele compreender que eu estava querendo dar para ele e mais meses para ele aceitar me desvirginar. [...] Minhas fidadas depois da aula viraram costume, comigo conversando e usando todos os truques que já nasci sabendo, pegando no braço dele e tirando a mão depressa e maliciosamente, elogiando ele, chegando perto para olhar livros sobre o ombro dele, olhos nos olhos sempre que podia, uma campanha napoleônica, Norma Lúcia disse que eu era letal (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 62-63).

No caso de Zé Luís, a aproximação foi simplesmente por vontade: CLB queria realizar a sua fantasia de desvirginamento com ele, certamente porque Zé possuía todos os traços que determinavam o estereótipo de homem construído pela personagem. Além disso, Zé foi alvo da sedução da protagonista: ela quis fazer sexo com o professor e conseguiu mediante um trabalho diário de fascínio e encantamento, o que legitima o fato de que boa parte do seu depoimento é dedicada à exaltação de seus predicados e de seus grandes feitos, os quais – ainda que possam ser avaliados como questionáveis do ponto de visto ético e moral – são retratados como grandes realizações. Outrossim, conforme o catecismo católico, este é o papel canônico das mulheres: levar os homens à danação pelo pecado da carne, configuração esta presente no Antigo Testamento, no livro de Gênesis, segundo a qual todas as mulheres, depois de Eva, são pecadoras originalmente, daí a obra ser dedicada à luxúria.

Sobre o seu autorretrato de mulher irresistível, CLB nos diz:

Meus dentes mordendo lentamente o ar entre meus lábios carnudos, minha língua passando quase imperceptivelmente por entre eles, eu era mortífera. Meu cheiro, minhas curvas, minhas harmonias, meus trejeitos, eu sempre *enlouqueci os homens que quis enlouquecer*, decifro todos, sei dos que gostam de entrevistas indefinidas, dos que sucumbem a um porte erguido, de todos os arquétipos que podem surgir neles, eu sei, tenho talento e estudei, aprimorei esse talento. É por isso tudo que eu disse que tinha pena dele [Zé Luís], mas na verdade não tinha e não tive e não tenho, fico wistful (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 70-71, grifo nosso).

No exemplo, a hiperbolização de suas características físicas serve para reafirmar a sua “beleza fatal”. Partindo-se do princípio de que ser bela é essencial a uma mulher no contexto dado, CLB, inteligente e sedutora, usa esta “necessidade” feminina contra os homens, os mesmos que a colocaram nesse lugar. Por meio de seu olhar fixo e analítico, a personagem decifra os mistérios de suas vítimas e tem delas o que deseja, como ocorreu com Marina, tio Afonso, Padre Misael, Paulo Henrique, Maurício, Fernando, Zé Nuno, Pat Mulligan, Bill, Sister Grace, Chuck, Bob e Carl, dentre muitas outras conquistas. Logo, CLB é a encarnação do pecado da luxúria na sua essência de castigo da alma pela perversão do corpo.

Como foi mencionado, não é à toa que *A casa dos budas ditosos* (1999) mantém relações dialógicas explicitamente com o famoso romance epistolar francês, *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980), o qual estampa os jogos de poder e de sedução forjados por dois libertinos aristocratas. CLB pode ser vista como uma aprendiz dessas personagens devido à forma com que ela manipula e atrai as suas “presas”, levando-as a cometerem o pecado da luxúria:

Eu tinha todas as armas, ele só tinha obrigações, só podia reagir como estava no código, e eu joguei tudo em cima dele [Zé Luís]. *Bombardeio* de saturação,

*artilharia e infantaria blindada*. Eu já disse isso, mas posso repetir, para enfatizar, mesmo porque é verdade (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 70, grifos nossos).

Num prodígio de coordenação, uma autêntica operação de *guerra*, parecendo filme inglês de espionagem, finalmente chegou o dia. Quatro horas da tarde, eu daquele jeito que já contei, um maremoto de tesão latejante, ele [Zé Luís] atrasado, uma aflição (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 76, grifo nosso).

São percebidos, nos trechos dedicados ao processo de sedução, vocábulos relacionados ao campo semântico bélico, o que mostra o desejo da protagonista em subjugar os homens. Como foi mencionado por Dino Preti (1983), o campo semântico da batalha é empregado desde a Antiguidade pelos homens para fazerem menção ao flerte amoroso. A conquista, para ela, é uma guerra: em meio ao processo, invariavelmente, CLB se vê como a “soldada” mais capaz. Ainda sobre os jogos de fascinação e excitação, CLB demonstra uma satisfação incomparável em torturar o seu Tio Afonso:

Traumas de infância. Bem, eu não estava pensando nisso, quando tio Afonso me sentou no colo e ficou de pau duro, eu ainda devia ter uns doze ou treze anos e o filho da puta ficou de pau duro comigo no colo, mas eu deixei. Não sei o que deu em mim, mas deixei e me mexi bastante em cima do pau dele e, desse dia em diante, toda vez que ele aparecia, eu sentava no colo dele, já tínhamos até umas combinações tácitas (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 83).

E claro que ele [tio Afonso] não metia em mim, mas me esporrava toda e eu sempre dava um jeito de que ele se lembrasse de que alguma coisa sempre podia escorrer para dentro de mim, eu também já tinha lido isso num livro. Ele andava com milhares de lenços nos bolsos, que tinha de jogar fora depois, para ninguém em casa suspeitar. Lembrando assim, a vida dele se tornou um inferno, e eu Satanás. Ele virou uma espécie de farrapo humano gordote, em que eu mandava e desmandava. Sempre quis comer minha bunda, e eu nunca dei, mesmo depois que aprendi (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 85).

Diferentemente de Zé Luís, com Tio Afonso, o intuito da narradora foi o de vingança porque o tio tinha um caso com a cunhada, mãe da protagonista, e teve uma ereção ao colocar CLB no colo quando ela tinha 12 ou 13 anos<sup>93</sup>. No primeiro exemplo, CLB conta um dos

---

<sup>93</sup> Na relação entre tio Afonso e CLB, entrevê-se o mote de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, obra na qual um homem maduro se diz apaixonado por uma menina de doze anos: “Lolita, luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta” (NABOKOV, 2003, p. 11), ou ainda em: “Quero agora expor uma ideia. Entre os limites de idade de nove e catorze anos, virgens há que revelam a certos viajores enfeitados, bastante mais velhos do que elas, sua verdadeira natureza – que não é humana, mas nínfica (isto é, diabólica). A essas criaturas singulares proponho o nome de ‘ninfetas’” (NABOKOV, 2003, p. 18, grifo do autor). Além da temática da atração sexual de um homem por uma menina, há ainda a utilização de uma nota introdutória no romance russo, em cuja essência, nota-se a presença de um “transcritor”: “*Lolita*, ou *A confissão de um viúvo de cor branca*: era esse o duplo título das estranhas páginas recebidas pelo autor da presente nota. ‘Humbert Humbert’, que as escreveu, morrera na prisão de uma trombose coronária, em 16 de novembro de 1952, poucos dias da data marcada para o início de seu julgamento” (NABOKOV, 2003, p. 5, grifos do autor), tal qual ocorre em *A casa dos budas ditosos* (UBALDO RIBEIRO, 1999).

motivos que a levou a se vingar do tio. No segundo, ela narra como o caso entre eles se desenvolveu: Tio Afonso foi submisso às vontades dela por muito tempo. Pagou, inclusive, uma bolsa de estudos para que ela pudesse ir para Los Angeles em troca de sexo anal quando voltasse. O desconcerto pelo não cumprimento da aposta foi tão grande que levou o tio à morte logo após a chegada de CLB ao Brasil. A relação é questionável desde o início quando um homem maduro sente-se sexualmente atraído pela sobrinha de 12 anos. Superficialmente, podia-se pensar que o homem seria o dono da situação, contudo, os papéis foram invertidos pela protagonista: ela é a dominadora e o tio, o escravo. No relato, CLB não esconde a sua perversidade e o seu sadismo, ao contrário, são exibidos com orgulho por ela. Para arrematar, ela reivindica a responsabilidade pela morte do tio: “Tenho certeza de que contribuí substancialmente para o enfarte dele” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 82). A narradora é, literalmente, uma “mulher fatal”. Apesar de se relacionar também com mulheres, o desejo de subjugação de CLB se satisfaz somente com os homens. O ato de humilhar os homens torna-se um capricho, uma gratuidade, um exercício de poder que é uma arma contra a opressão sofrida por ela por ser mulher, desde as imposições familiares – primeiro núcleo de relacionamento – até as mais diversas formas de contato que manteve com todas as pessoas com quem conviveu no Brasil, em Portugal, nos Estados Unidos, etc., tal qual vimos em *As ligações perigosas* (LACLOS, 1980).

Nesse ponto, chega-se à fase madura de CLB, que, no presente da narrativa, conta com 68 anos de idade:

Deve ser coisa da idade, certamente é a idade, embora, é claro, eu não me considere velha. Mas já vivi quase sete décadas, alguma coisa sucede nesse tempo. Confusão, estou fabricando uma tremenda mixórdia. Será que estou fazendo psicanálise? Pavor, ouvido de aluguel, pavor. Bem, de certa forma, você e esse gravador são ouvidos de aluguel. Sei lá. É, deve ser coisa da idade, eu abomino a expressão “terceira idade”, hipocrisia de americano, entre as muitas que já importamos, americano é o rei do eufemismo hipócrita (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 25, grifo do autor).

No trecho, verifica-se a indignação da protagonista quanto aos “rótulos” dados ao envelhecimento, o que é bastante comum entre as mulheres. A escolha pela narração em primeira pessoa aumenta o efeito de verossimilhança discursiva, o que torna os acontecimentos inacreditáveis aos olhos do leitor, o qual não espera que uma senhora sexagenária tenha coragem para falar sobre sexo como a protagonista fez. Nesse panorama, as balizas que determinam o ideal de mulher idosa são transgredidas por CLB, que nos diz: “Pois é, hoje eu sou uma das melhores *de quase setenta no Brasil*, uma das melhores do mundo, eu sei o que estou dizendo. Imagine como eu era entre os trinta e os quarenta e poucos, na minha



opinião a melhor idade para qualquer mulher” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 77, grifo nosso). No trecho, verifica-se a rejeição da personagem pelos julgamentos relativos à idade dados às mulheres.

Em toda a narrativa, CLB se diz libertina. No exemplo abaixo, são nítidos os atributos de libertinagem em sua autodescrição, ela é devassa, liberada e poligâmica:

Minha solução também dependeu um pouco de sorte, se bem que, se ela não tivesse aparecido, eu a encontraria por outro caminho. Equacione isto. Eu, bem de vida, morando bem, vestindo bem, tudo muito bem, [...] e vivendo na grande cidade do Rio de Janeiro, que é que eu faço, quando estou com vontade de uma transazinha expedita? Pegó o jornal, acho um anúncio qualquer, telefone, encomendo um rapaz, uma moça, um rapaz e uma moça, qualquer combinação, tudo especificado, pago até com cartão de crédito (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 145-146, grifo nosso).

O exemplo mostra a transgressão exagerada de CLB, que é uma mulher idosa sexualmente ativa. O excesso está no contraste entre a ideia que a sociedade tem de uma mulher sexagenária – aquela que rejeita a vida sexual para cuidar dos filhos e dos netos no ambiente doméstico – e a vida que CLB leva – ela é uma mulher livre, independente e sexualmente ativa: é o retrato invertido da mulher idosa. Assim, são suas características fundantes: agitação, inversão e liberação de pulsões e de desejos proibidos pelas normas, quaisquer que sejam elas. Ademais, CLB, “apesar” de sexagenária, demonstra estar sempre pronta para o ato sexual. Para ela, não há impedimentos: noite, dia, em casa, na rua, em casal, em grupo, com o irmão, o tio ou com amigos, atitudes estas que se colocam frontalmente em oposição ao padrão feminino de mulher idosa exposto por Simone de Beauvoir (1967).

O relato de memórias termina com CLB festejando as diversas possibilidades do sexo:

Interessante, acabo de fazer uma espécie de redução epistemológica, não vou dizer nenhuma novidade, mas posso garantir que cheguei a essa redução depois de seguir um caminho que leva ao convencimento de que se trata de verdade transparente, um caminho que não posso dividir, mas que qualquer um, se quiser, pode trilhar também. A redução é a seguinte, sabe o que é a vida? É foder. A vida é foder. Note bem: esta, partindo de mim, é, como eu já sugeri, uma afirmação refinadíssima, não tem nada a ver com enunciados idênticos, mas simplesmente grossos ou instintivos. O meu enunciado é fruto de muita vivência e processamento dessa vivência. A vida é foder, em última análise. É uma pena que a maioria nunca chegue nem de longe à plenitude que esta constatação oferece, uma grande pena mesmo (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 139-140).

As afirmações apresentadas no exemplo mostram a sua plenitude de vida: a conduta “imoral” de CLB denota atitudes de embate e de resistência ao patriarcado sobre negar a necessidade da virgindade como uma garantia de boa reputação e moralidade; praticar todas as modalidades de sexo, sem culpa e por desejo próprio; não aceitar a monogamia e a heteronormatividade como as únicas formas possíveis de relacionamento; não se sujeitar às

imposições sexuais dirigidas às mulheres; ser independente (financeira e emocionalmente); recusar a objetificação da mulher que sai da submissão ao pai rumo à submissão ao marido no casamento; e fazer sempre o que tem vontade, mesmo que isso inclua o enfrentamento de preconceitos e machismo. Nessa perspectiva, em toda a narrativa, a personagem ubaldiana gaba-se de suas qualidades sexuais e de sua inteligência. Em suas atitudes, percebe-se que ela não aceita o fato de que a mulher não pode escolher a sua própria existência, por isso, quebra os estereótipos de gênero como forma de enfrentamento das imposições sociais.

Após a análise apresentada, observa-se que CLB, na idade adulta, já independente, passa a negar veementemente os dogmas morais, essencialmente o casamento, a maternidade e a monogamia. Na velhice, totalmente liberada, é como se dissesse: “já passei por tanta coisa, nada mais me impede ou oprime”. Obviamente, faz-se necessário salientar que ser branca, escolarizada, aristocrata, rica e dona de uma boa herança facilita a sua vida: devido a isso, ela pôde ter atitudes de combate ao machismo institucionalizado, singularmente sobre a sua opção pela vida de solteira em um período histórico em que o casamento era uma imposição social e um refúgio financeiro para as mulheres de pouca escolaridade. Ademais, na velhice, o seu poder aquisitivo permite que ela mantenha uma boa vida. Portanto, muitos dos confrontos vividos por CLB, certamente, não foram possíveis a uma grande maioria de mulheres na época.

No contexto secular de preconceito ao gênero feminino, CLB é um protótipo de mulher emancipada sexualmente. A narradora centra-se na sua esperteza, nos seus dotes físicos e no seu dom no ofício de possuir e dominar o outro – haja vista a sua enorme lista de conquistas –, o que se materializa na inversão da norma coletivamente imposta do “quem come quem”, dessa forma, carnavaliza-se a figura do homem irresistível e charmoso quando se coloca uma mulher no cerne do jogo de sedução. Como acabamento, a protagonista é uma mulher sexagenária que conta a sua vida: a maturidade lhe permite fazer um balanço acerca de sua (r)existência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Colada à tua boca a minha desordem.  
O meu vasto querer.  
O impossível se fazendo ordem.  
Colada à tua boca, mas descomedida  
Árdua  
Construtor de ilusões examino-te sôfrega  
Como se fosses morrer colado à minha boca.  
Como se fosse nascer  
E tu fosses o dia magnânimo  
Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer.*

Hilda Hilst (2004, p. 19)

Segundo os estudos bakhtinianos, a apreensão do sentido de um enunciado é realizada quando se descobrem as relações dialógicas que ele trava com outros enunciados. Assim, o dialogismo é o grande tema de Bakhtin. Pode-se dizer que é a marca de sua filosofia. Quem buscar nele uma teoria centrada na essência da vida vai se surpreender com um conjunto de reflexões, nem sempre bem organizadas, sobre o ato de existir humano. Bakhtin nunca esteve preocupado em criar uma teoria sobre o que é a essência do ser, mas, sim, sobre o que é o existir da humanidade. Para ele, nós nascemos uma vez na natureza e outra vez na cultura, logo, viver é participar de um grande jogo de valores, conseqüentemente, vivemos em um universo axiológico.

Em vista de tais reflexões, neste trabalho, intencionou-se mostrar, quanto à constituição dialógica bakhtiniana, que a unidade textual acontece pelo amplo e complexo quadro de relações de valores humanos que presidem a atividade de produzi-lo. Desse modo, o discurso é sempre resultado de entrecruzamentos com outros textos, daí o aspecto coletivo do “eu”, marcado por outras vozes que se mesclam no discurso, o que foi discutido no primeiro capítulo da tese com vistas a amparar as análises feitas no decorrer das outras seções, sobretudo quanto aos conceitos de dialogismo, relações dialógicas, heteroglossia, pluriestilismo, gêneros discursivos, grande tempo e ato responsivo na obra que compõe o *corpus* deste estudo, *A casa dos budas ditosos* (1999).

Como foi explicitado, esse romance é apresentado por João Ubaldo Ribeiro (1999) como sendo a reprodução do depoimento gravado em fitas por uma mulher sexagenária, dita

libertina. As memórias são apresentadas de forma desordenada – por meio de delírios, digressões, incoerências, incertezas e repetições –, o que combina com a escolha do registro oral: o atrevimento, a espontaneidade e a vivência dionisíaca da personagem estão reproduzidos na forma como a autobiografia é contada e também na escolha das temáticas tratadas. Nessa conjuntura, surge a figura do autor-transcritor, a qual é assumida por João Ubaldo Ribeiro (1999) na “nota” introdutória do romance. Ao tomar para si a função de transcritor, o autor baiano, blindado por seu privilégio de gênero, dá espaço para a fala de uma idosa, duplamente silenciada por ser mulher e por ser anciã, além disso, repete duas características da literatura libertina: mulheres narradoras e uso das notas prefaciais. Na contemporaneidade, o espaço para que uma voz apagada secularmente possa ecoar tem sido bastante buscado pelas “minorias sociais” em suas demandas de combate às discriminações de gênero, etnia, orientação sexual, classe, etc. Ao longo de seu relato, CLB – a autora ficcional – procura conceituar uma imagem de si mesma, bastante narcisista, por meio da exposição de suas memórias, as quais imprimem ao texto uma elucidação de seus ideais, desejos e questionamentos, caracterizados por um forte apelo responsivo frente à realidade de seu tempo. Com a criação desse engendramento ficcional, o que se lê na epígrafe do livro: “tudo no mundo é secreto” (UBALDO RIBEIRO, 1999), Ubaldo Ribeiro (1999) tripudia a tradição literária e brinca com as fronteiras entre a ficção e a realidade, inclusive sobre a identidade dessa mulher misteriosa, CLB.

A respeito da autoria, de acordo com os estudos bakhtinianos, o autor de um texto é aquele que se responsabiliza pelo seu ato discursivo. Assim, tratar de “sua” verdade em uma sociedade patriarcal é responsabilizar-se pelo seu dizer, logo, o jogo de máscaras elaborado no romance permite que o autor “fale” o que tem vontade por meio do seu acobertamento sob os véus do autor-criador e da narradora. O autor-pessoa, ao mesmo tempo em que se resguarda por detrás de suas criações literárias, busca formas de criticar os dogmas sociais vigentes explicitamente. A máscara ajuda na compreensão do distanciamento entre o “eu” e o outro, o que se completa pela exotopia. É uma forma de separação entre o real e o virtual e, em termos bakhtinianos, entre o autor-pessoa e o autor-criador, entre os discursos monovocal e bivocal, embora não haja linhas que dividam tais instâncias, o que significa que devem ser entendidas em continuidade, não em oposição. Daí o jogo criado pela confusão proposital entre as instâncias autorais e, singularmente, através da utilização do recurso do autor-transcritor.

Portanto, na obra ubaldiana, no que se refere aos conceitos de autoria, o confronto de vozes se dá porque a palavra do “eu” empírico coexiste com a palavra do “eu” do discurso,

sem que haja uma fronteira definida entre as duas vozes. Ambos desestabilizam modelos com referência às características do gênero discursivo relato autobiográfico e em relação à criação de uma autora imaginária. Ao colocar uma autora inventada em cena, discute-se o caráter ficcional da obra literária: tanto o autor-pessoa quanto o autor-criador são transgressores. Assim, Ubaldo Ribeiro (1999) busca se afastar da cisão entre o mundo real e o mundo ficcional, compreendendo ambos em contiguidade, derivando daí uma das principais marcas artísticas de *A casa dos budas ditosos* (1999): a sobreposição de “eus”, sejam eles empíricos ou “de papel”.

Com referência ao grande tempo, nos estudos bakhtinianos, nota-se a mesma valorização para a concordância e para a discordância de vozes. Isso ocorre porque a arte concilia ou contrapõe momentos históricos e as suas “verdades dadas”. A partir de tal concepção, na obra literária, há múltiplas temporalidades corporificadas na teia dialógica que integra o romance. Dessa maneira, há cronotopos abundantes em coexistência na realização da narrativa, os quais se materializam por meio de multifacetados encontros entre dois mundos, no mínimo, o próprio e o de outrem, cuja essência é exotópica. O veio artístico-dialógico, logo, tem como princípio a compenetração de temporalidades abarcadas pelo conceito de grande tempo, fato este confirmado na análise apresentada acerca das relações dialógicas que enlaçam o romance *corpus* da pesquisa e outros dois romances, conforme segue.

No segundo capítulo, verificou-se, após a leitura dialógica de *As ligações perigosas* (1980) e *A casa dos budas ditosos* (1999), que Laclos (1980) e Ubaldo Ribeiro (1999) tratam de pontos que ainda são tabus em nossa sociedade e, por isso, acobertaram-se, nos planos estético e discursivo, sob as suas personagens principais, marquesa de Merteuil e CLB respectivamente. No contexto dado, o emprego do recurso criativo do autor-transcritor se faz bastante relevante e inteligente porque, por meio dele, Laclos (1980) e Ubaldo Ribeiro (1999) têm espaço para serem eles mesmos e os outros simultaneamente. Na relação dialógica existente entre as obras, o grande tempo ecoa nos traços temáticos e composicionais das personagens e do próprio romance, bem como na utilização estilística da figura do autor-transcritor e das notas.

No terceiro capítulo, foi apresentada uma análise dos laços dialógicos que unem três obras: *As ligações perigosas* (1980), de Laclos, *A filosofia na alcova* (1988), de Sade, e *A casa dos budas ditosos* (1999), de Ubaldo Ribeiro. A respeito da primeira obra, há inúmeras relações dialógicas que associam as personagens femininas, especialmente quanto as suas

características de mulheres fortes e liberadas. Além disso, há muitos questionamentos retratados por Laclos (1980) que se repetem, no século XX, em Ubaldo Ribeiro (1999). Duelos com espadas não acontecem atualmente, contudo, ocorrem mortes por vingança: tio Afonso morre em decorrência da frustração sofrida pela recusa de CLB em fazer sexo com ele, por exemplo. A temática da violência sexual em uma relação desigual – um homem maduro com uma adolescente, ou entre um familiar e uma menina – está presente cotidianamente nos noticiários de televisão. O tema do triângulo amoroso também se repete em Laclos (1980) – Merteuil, Valmont e Tourvel – e em Ubaldo Ribeiro (1999) – CLB, Afonso e Regina ou CLB, Marina e Fernando. A emancipação das mulheres – aqui representadas por Merteuil, CLB e Norma Lúcia – também é motivo de debate sistemático no decorrer da história, com ênfase no final do século XIX, com o movimento sufragista. Mediante tantas transformações, a narradora de Ubaldo Ribeiro (1999) busca, a seu modo, a sua libertação social: apesar de poder votar, ter acesso à escola, poder trabalhar e transitar pelo ambiente público e pela universidade, as mulheres ainda têm a sua liberdade sexual cerceada. Enfim, os traços libertinos de exposição de armadilhas eróticas e de crítica à norma social vigente avizinham os dois romances, o que reforça a constituição dialógica da literatura e a axiologia que preside as obras.

Quanto ao romance sadiano, as relações dialógicas materializaram-se em *A casa dos budas ditosos* (1999) na criação da personagem central, CLB, cujos traços constitutivos aproximam-se bastante dos traços da personagem Mme. de Saint-Ange. O dialogismo está concretizado, majoritariamente, nas falas das duas personagens, com destaque para as temáticas abordadas por elas, tais como: aborto, liberdade e experimentação sexual, hipocrisia social, incesto, etc. Nesse processo, houve o aproveitamento da personagem central sadiana e das suas características básicas, as quais condizem com a narradora-protagonista ubaldiana, em relações dialógicas que expandem e recriam o texto-base. Portanto, *A casa dos budas ditosos* (1999) absorve, reflete e refrata os valores impressos em *A filosofia na alcova* (1988). Por outro lado, o romance ubaldiano rompe com Sade (1988) por meio da extrapolação e da saturação de suas características básicas com vistas à ressignificação. Ubaldo Ribeiro (1999) é catártico com relação a Sade (1988). Quanto à forma, no romance libertino e no romance baiano, logo após as descrições das cenas eróticas, são apresentadas ponderações acerca de assuntos abordados no sexo, constatação esta que explicita a dimensão filosófica inerente às práticas licenciosas da alcova libertina que ecoa na casa ubaldiana.

A respeito da distância temporal existente entre as obras analisadas, percebe-se que a literatura da contemporaneidade é outra, mais dúbia, fato este que a deixa distante do ideal de ensinamento dos romances setecentistas franceses. Destaca-se, aqui, que o tom panfletário, típico dos romances libertinos, não se repete em Ubaldo Ribeiro (1999). Em *Laclos* (1980), o visconde de Valmont e a marquesa de Merteuil têm os seus crimes descobertos e, por isso, são punidos exemplarmente. Já em *Sade* (1988), a mãe de Eugênia é duramente castigada pela sua intromissão na alcova licenciosa. No romance baiano, CLB não é castigada pelas suas peripécias sexuais, aliás, ela não nega ter sido pecadora, muito menos nega ter sido uma mulher luxuriosa, nascida para o sexo, logo, o pecado e as regras morais são as suas menores preocupações. Verifica-se, com essa constatação, que Ubaldo Ribeiro (1999) não denuncia a imoralidade, ao contrário, é libertário e libertino na construção da sua personagem protagonista.

É válido salientar que, nos dizeres bakhtinianos, o tempo é histórico e o espaço, social, o que se sintetiza na integração de ambos. Em resumo, os textos não seguem iguais a si mesmos no decorrer da história, isso ocorre porque se transformam e, conseqüentemente, crescem semanticamente. Por outro lado, simplesmente apresentar um passado remoto no romance, como um mero “pano de fundo”, não exemplifica o conceito de grande tempo porque descarta a noção de simultaneidade entre passado(s) e presente(s). A respeito do dialogismo que ata *A casa dos budas ditosos* (1999) às obras *As ligações perigosas* (1980) e *A filosofia na alcova* (1988), as relações dialógicas com a escrita libertina são indispensáveis na ressignificação proposta por Ubaldo Ribeiro (1999). As três narrativas se embrenham, porém, não se fundem, pois os seus traços estilísticos – de acabamento das personagens e das próprias obras, enfaticamente quanto ao uso das notas prefaciais –, estruturais – com destaque para o registro em primeira pessoa (cartas, em *Laclos*; diálogos face a face, em *Sade*; e depoimento, em Ubaldo Ribeiro) – e temáticos – emancipação feminina, certa liberdade erótica e questionamentos da norma sexista vigente – mantêm-se para que pudessem crescer e continuar ecoando. Logo, *Laclos* (1980) e *Sade* (1988) não são “tecidos decorativos” para Ubaldo Ribeiro (1999), mas, sim, são a matéria-prima do romance brasileiro. Portanto, há um aproveitamento do passado no presente, especialmente na responsividade proposta pela narradora ubaldiana, sendo este um dos fatores que determinam a textualidade literária do romance: refratar o passado para reacentuar o presente.

Sobre as marcas do cânone libertino no romance brasileiro, de forma geral, observou-se a repetição de alguns pilares apontados por Maingueneau (2010) na tríade: composição,

tema e estilo. O romance *A casa dos budas ditosos* (1999), resumidamente, 1) apresenta transparência referencial e afetos eufóricos de um sujeito focalizador (narrativa em primeira pessoa), característica esta que destaca a crueza da linguagem na criação do enquadramento por baixo das partes corporais essenciais ao sexo; 2) traz uma nota inicial que coloca em xeque a autoria do romance; 3) foi escrito por encomenda; 4) possui uma mulher como narradora (apesar de a obra ter sido escrita por um homem); 5) aproxima, ao máximo, quem narra e o que narra, marca esta que infla o efeito de verossimilhança discursiva; 6) é um romance estruturado em forma de relato; 7) é classificado como pornografia tolerada, além das práticas heterossexuais, traz incesto, pan, bi e homossexualidade, sexo em duplas, trios ou grupos; 8) tem iniciação sexual, aborto, incesto, liberação sexual, clero dissoluto, etc. como temáticas; 9) mostra que todos os envolvidos na cena gozam; 10) caracteriza as personagens apenas quanto a sua funcionalidade erótica; 11) não tem uma intenção puramente pornográfica, pois mescla conteúdo político e filosófico; 12) realiza-se na utilização de um vocabulário obsceno; 13) teve a sua circulação censurada em alguns meios; e 14) propaga a ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, composto de elementos que desconstroem as hierarquias sociais, fato este que demonstra a prerrogativa de que o sexo pode ser um meio de questionamento da norma coletivamente imposta.

Como foi mostrado no quarto capítulo, a visão carnavalesca advinda da arte literária de Rabelais representa um mundo em que não há separação entre atores e espectadores: não há ribalta. Tal ótica é projetada para a sociedade, na qual, durante o carnaval, não há hierarquia nem discurso oficial que o condene: vivem-se o carnaval e a vida carnavalesca, em que todos são participantes ativos. Esta é uma forma de ver o mundo desviado da sua ordem habitual, uma “vida às avessas”. Assim sendo, a estética do corpo grotesco – parte da carnavalização do mundo e da palavra – orienta a criação de um pensamento hierárquico invertido, que quer vencer o medo e a intimidação social pelo riso, para que se possa desmistificar e traduzir – na língua do “baixo” material e corporal, na sua acepção ambivalente –, as ideologias, as imagens e os símbolos cruciais das culturas oficiais. Tudo isso está em ebulição na vida e na narrativa de CLB, por exemplo, na subversão dos dogmas religiosos, no enfrentamento dos preconceitos sexistas, na negação do casamento e da maternidade, na experimentação de práticas sexuais não heteronormativas, etc.

Com referência à estética do corpo grotesco, concretiza-se na liga entre a cosmovisão criada e a obra como um todo. Em *A casa dos budas ditosos* (1999), o grotesco ocorre mediante a apresentação das mais variadas formas de violação das normas de condutas



vigentes em nossa coletividade. Ademais, Rabelais monta as suas cenas em close íntimo: a visão do corpo é carnavalizada, feita por baixo, resultando em um efeito metonímico, pois a parte (órgãos genitais) vale pelo todo (corpo) no sexo. Da mesma forma, CLB narra as suas aventuras sexuais com ênfase nos orifícios e nos fluidos corporais. Resumidamente, o grotesco é edificado na obra pelas relações dialógicas entre temas e linguagens considerados chulos e baixos com procedimentos literários sofisticados, como o mecanismo do autor-transcritor, do monólogo, da escolha por “escrever da maneira como se fala” e manter a oralidade das fitas na narrativa. Desse modo, o grotesco se dá na anomalia, na excentricidade, na inversão, no riso, na desarmonia, na bizarria e no absurdo: uma mulher de 68 anos que narra, abertamente e em detalhes, as suas aventuras sexuais de forma direta e em linguagem vulgar e obscena.

Acerca da carnavalização dos gêneros discursivos, prova-se, com as constatações feitas, que o romance é um gênero capaz de abarcar outros inúmeros gêneros, como ocorre em *A casa dos budas ditosos* (1999), em que há a coabitação de diversos gêneros discursivos: nota introdutória, bilhete, notícia, autobiografia, depoimento e prefácio, dentre outros, todos carnavalizados em seus conteúdos, estilos e formas composicionais, o que também caracteriza o pluriestilismo no romance. Assim, verifica-se que os gêneros são “relativamente estáveis”, conforme os estudos bakhtinianos, e que podem ser facilmente manipulados de acordo com a criação artística, inclusive quando se trata de gêneros pouco maleáveis, como o prefácio. É importante destacar que a escolha pela autobiografia revela que a personagem central usa o romance para prolongar o seu gozo erótico enquanto registra as suas reminiscências: CLB relembra e revive as suas peripécias sexuais no momento em que as narra, reafirmando o seu hedonismo e o seu desfrute libertino a cada página. Há, dessa forma, uma simultaneidade entre contar e gozar, pois, no depoimento, há um “eu” aqui e agora. Por certo, o prazer que ela tem em seu “jorro discursivo”, tal qual em um orgasmo, torna a narrativa intensa, dionisíaca e babélica.

Em relação à carnavalização do papel social de mulher, a imagem feminina não é edificada por meio dos parâmetros já enraizados, conforme Simone de Beauvoir (1967) – virgindade, casamento, maternidade, obediência ao marido, monogamia, negação da sexualidade na velhice –, mas, sim, pela sua inversão: CLB nega o celibato antes do casamento; escolhe o homem com quem irá ter a primeira relação sexual; recusa-se a fazer uma cirurgia de reconstituição de hímen; por opção, nunca se casa; evita engravidar de todas as formas possíveis e recomendadas às mulheres na época em que era jovem; tem consciência

de que, caso engravide, o aborto é a solução; não se identifica com o papel social que é imposto às mulheres que se tornam mães; durante anos, em um convívio estável com Fernando, teve uma relação poligâmica e aberta; e, como arremate, CLB mantém relações sexuais casuais, pagas ou não, até a idade em que fez o relato, 68 anos, o que confronta violentamente o comportamento esperado de uma mulher sexagenária na coletividade em que vivemos. Com base nisso, nota-se que houve, no romance, a profanação da posição de mulher em relação ao modelo da década de 50 ou 60 do século XX. A partir de tais vivências, CLB segue na esteira de outras “mulheres literárias”, revolucionárias e igualmente inquiridoras, tais como a marquesa de Merteuil (LACLOS, 1980) e a Mme. de Saint-Ange (SADE, 1988). Num contexto mais amplo, somente uma mulher livre, liberada, dona de si e independente poderia ter vivido tal como ela viveu. As suas atitudes denotam um desejo por equidade entre os gêneros. O que é certo e errado na conduta de uma mulher? – reflete a autora-fictícia em todo o seu relato.

Sobre a velhice, a separação de “tipos” de educação entre meninos e meninas, a censura às relações sexuais e à masturbação, a exigência da virgindade, a imposição social do casamento e da maternidade, a limitação ao espaço doméstico e a restrição das opções de formação e de trabalho são fatores que cerceiam a liberdade feminina da infância à idade madura. Portanto, por meio do questionamento e do enfrentamento dos dogmas patriarcais, com ênfase na religião, é preciso que as mulheres, assim como fez CLB, compreendam as fases da vida, principalmente o processo de envelhecimento, para que sejam, parafraseando Simone de Beauvoir (1967), capazes de aproveitar realmente a maturidade, inclusive no âmbito sexual. Além disso, a velhice, aqui representada de forma invertida, também faz uma referência a outra inversão: historicamente, os velhos são vistos essencialmente como figuras sábias, detentoras de conhecimento, por isso, contam as suas vivências, as quais ecoam de geração em geração; atualmente, os idosos, pela sua “improdutividade capitalista”, estão condenados ao esquecimento e ao isolamento em casas de repouso, não podendo difundir a sua sabedoria. Nesse panorama, emerge CLB, a qual, mesmo idosa, não se rende à exclusão social e, ainda por cima, busca um caminho – “enviando o seu material para João Ubaldo Ribeiro” – para propagar todo o seu conhecimento para a coletividade..

A respeito do hiato temporal entre o carnaval da Idade Média e a aplicação do conceito em um romance do século XX, percebe-se que, na época de Rabelais, o mundo medieval era oficialmente dividido entre nobres e plebeus e a cosmovisão de mundo era estritamente unilateral e vertical, conseqüentemente, monológica e alicerçada em um ideal

binário que alimentava o abismo entre o alto e o baixo absolutos. Tal ideário caía para que um mundo renovado pudesse surgir no Século das Luzes: a “criatura” deixava de ser punida pelo criador onipresente, onipotente e onisciente. Para isso, discutiam-se as paixões, as formas de amor e as representações da libido, em síntese, o desejo passou a ser o assunto e o combustível da literatura. É nesse cenário que Rabelais escreveu a sua obra, a qual é embasada na subversão de dogmas antigos para a gênese de novas combinações, muitas delas violentamente contrárias à norma vigente no recorte histórico dado.

Séculos depois, o mundo hodierno mostra-se mais matizado e complexo, uma vez que a organização hierárquica incondicional deixou de ser dominante, pois o poder passou a ser distribuído em linhas horizontais, o que permitiu que relações dialógicas – em sobreposição às relações monológicas – passassem a existir para pautar o pensamento filosófico, o conhecimento científico, a prática humana, a arte e a literatura na criação desse novo modelo. Nessa esteira, no contexto atual, surge a figura de CLB, a qual debocha, ri de forma questionadora e cria um mundo às avessas na busca pela manutenção e pelo avanço do novo em contraposição ao antigo, especialmente com relação aos papéis de gênero, uma vez que, apesar de estarmos em um mundo bem mais aberto e dialógico do que aquele em que Rabelais esteve, ainda há muitos preconceitos sexistas que impedem as mulheres de realizarem as suas vontades, com destaque para a sexualidade, o que justifica o emprego da carnavalização, pela personagem, no intuito de enfrentar as regras morais na sua vivência de mulher idosa e libertina.

A importância da temporalidade na arte literária também está no fato de que a experiência e a criação são questões essencialmente marcadas pelo tempo. Em vista disso, CLB apresenta uma multiplicidade de referências históricas de sua vida por meio da materialização das relações dialógicas em seu depoimento. Ela vai do seu primeiro contato com a literatura, ainda criança na biblioteca do avô, até o presente da narrativa, já aos 68 anos. Devido à simultaneidade das lembranças, elas não são apresentadas de forma apolínea, mas, sim, dionisíaca, uma vez que dependem da memória da anciã e da hierarquização que ela faz de suas reminiscências. Certamente, deriva desta característica a não divisão da obra em capítulos “oficialmente” marcados. Ela apenas “salta” de uma recordação para outra, fazendo, inclusive, menções a muitas outras histórias, as quais vão sendo rememoradas no decorrer do romance. Nessa passarela, surgem, embrenhadas às lembranças, as relações dialógicas que o discurso da narradora estabelece com o discurso da sua coletividade, do popular ao erudito e do coloquial ao formal, tudo isso permeado pelo conceito de grande tempo.

Sobre isso, vale destacar que, na teia discursiva do romance, o autor-criador demonstra maestria no arranjo de um repertório “vastíssimo” de conhecimentos históricos, sociais, filosóficos, científicos e literários e pelas inúmeras referências que faz a mitos e símbolos culturais, do erudito ao *pop*. Devido a essa teia discursiva, marcada por uma grande variedade de temáticas e vozes, a rede de referências usada na narrativa é inesgotável. Por exemplo, há múltiplas menções a outros textos anteriormente escritos, verídicos ou fictícios, referentes à mitologia grega e romana (Priapo, Narciso, Apolo, Diana, Pitonisa de Delfos, Juno, Júpiter, Afrodite, Helena de Troia e Electra), à bíblia (Deus, Diabo, Velho Testamento, Levítico, Onan, Noé, Sodoma e Gomorra), a santos católicos (São Gonçalo, Santo Antônio, Santa Luzia e Santa Cecília), aos escritos de autores da literatura mundial (Voltaire, Byron, Miguel de Cervantes, Sade, Laclos, Casanova, Shakespeare, Liev Tolstói, Goethe, Voltaire, Henry James, Bernard Shaw, Bataille, Joyce, Lawrence, Dante, Robert Von Ranke Graves, Nabokov, Sartre, Pauline Réage e Saramago) e brasileira (Castro Alves, José de Alencar, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Carlos Zéfiro e Eduardo Prado), a figuras reais do cinema, da televisão, da história e da política (Nostradamus, Lutero, Godard, Rosana Schiaffino, Ana Bolena, Mae West, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Ava Gardner, Sophia Loren, Douglas Fairbanks, Allain Robbe-Grillet, Luis Buñuel, Vittorio Gassman, Woody Allen, Pieter Bruegel, George Berkeley, Hitler, Dalai Lama, Lênin e Fidel Castro) e também a personagens fictícias (Dom Quixote, Tarzan, corcunda de Nôtre Dame e Long John Silver), à música (Mozart, Maria Callas e Inezita Barroso), à obra de filósofos (Platão, Sócrates, Ovídio e Spinoza), a estudiosos da psicanálise (Freud e Lacan), dentre outros. O autor-criador, quando elege tais fontes para embasar e criar uma nova trama, segue aproveitando os papéis já desempenhados em outros enredos e constrói uma nova narrativa, daí a convergência de vozes na direção de um único sentido: caracterizar CLB. Essas alusões, no que condiz à pornografia e à libertinagem, vão do nível mais brando até o mais subversivo. Por meio deste estratagema, o romance flerta com todos os tipos de leitores.

Em vista disso, na tessitura do romance, evidencia-se um contorno típico da escrita ubaldiana: o hibridismo, dado pelo plurilinguismo e pelo pluriestilismo. Esse traço se revela no entrecruzamento proposital de superfícies textuais das mais díspares dentro da tradição literária e da cultura como um todo. Ao optar pela mistura, pela miscigenação e pela heterogeneidade discursiva, o autor baiano toma para a si a palavra alheia e a transforma na sua própria palavra, a qual se desnuda no e pelo diálogo que rompe as fronteiras da estratificação das linguagens, ao mesmo tempo em que extrapola as balizas que determinam

uma ou outra classe social, etnia, gênero, orientação sexual, enfim, o hibridismo ubaldiano é resistente a um discurso monológico que teima em existir no Brasil desde a invasão portuguesa. Em outras palavras, houve, na arquitetura da autobiografia, uma mistura de gêneros discursivos, os quais foram propositadamente desestabilizados, e cujas linguagens – do erudito ao popular, do formal ao coloquial – e estilos – de referências ao cânone literário e às obras marginalizadas por este mesmo cânone – mesclaram-se na busca por novos efeitos de sentido, acima de tudo quanto à criação do clima de erotismo que é inerente à narrativa. Observou-se que essas relações dialógicas com outras obras mostram a grande capacidade da literatura de se resignificar.

Ainda acerca da teia ubaldiana, com ênfase no estilo barroco, ou no “barroquismo baiano” de Ubaldo Ribeiro (1999), o hibridismo, a profusão vocabular e a capacidade de invenção – em analogia com o detalhamento das esculturas do período – são marcas do seu barroquismo elegante, herança da escola do século XVII. Por conseguinte, em meio a tantas ambivalências, João Ubaldo Ribeiro (1999) junta tempos distantes e estilos contrastantes – outro traço barroco – para consolidar um sujeito singular e coletivo ao mesmo tempo. Além das marcas linguísticas e estilísticas, a religiosidade “falha” de CLB remonta ao barroco quanto à constituição do ser humano nesse período: pecador e temente. Na obra, a narradora repete veementemente a palavra “Deus”, mais nitidamente no final da narrativa, momento em que conta ao leitor sobre a sua doença terminal. Destaca, em outras partes do depoimento, a sua fé em Deus, independentemente de seguir uma ou outra religião, fato este que confirma a miscelânea de referências religiosas que ela faz no decorrer do depoimento, conforme foi mostrado. A partir de tal ótica, CLB peca, de acordo com os dogmas da religião, mas se sente perdoada porque acredita que Deus existe para perdoar, o que a conforta e a leva a pecar novamente, seguindo a esteira de Gregório de Matos, o nosso “Boca do inferno”. Em resumo, peca porque é perdoada. Em vista disso, CLB é barroca porque vive titubeando entre realizar os desejos do corpo e manter a reputação na sociedade, obviamente, o apelo carnal vence. Contudo, para ela, o que faz não é pecado, uma vez que o seu corpo foi feito para o sexo, acreditando, assim, que não desrespeita a natureza como criação divina quando transa com os seus mais inúmeros parceiros e nas mais variadas configurações eróticas. Não é sem propósito que a obra versa sobre a luxúria. Em suma, a estética barroca é entendida e utilizada na obra ubaldiana sob o viés do dialogismo, da refração de muitas vozes – temporais, sociais, sagradas, heréticas, etc. –, da carnavalização, do grotesco e do interdiscurso. Por tudo isso, a sua configuração não é plana nem linear, é volumosa, dinâmica e verborrágica.

Com relação ao estatuto pornográfico, conforme os estudos dos autores utilizados, o clima de desejo preso à excitação física que vem das descrições hiper-realistas estampadas no romance – por meio do artifício de “mostrar pela escrita” – caracteriza a pornografia, a qual enfrenta os obstáculos do corpo, do coração, do pecado e da moral para acontecer horas a fio, até a exaustão, com vistas a satisfazer o imediatismo do desejo. Ainda sobre a excitação, verifica-se que o enfrentamento da heteronormatividade pela via da prática de “desvios” sexuais – bi, homo e pansesualidade, sexo grupal, zoofilia, incesto, etc. – também favorece o alcance do gozo. Para isso, enfaticamente, constata-se que o léxico da luxúria pode partir de qualquer lugar – até mesmo de uma narrativa motivada pela morte –, uma vez que a palavra pode erotizar-se e ser erotizada, perdendo, assim, a sua inocência e aparente neutralidade. Dessa forma, a palavra erótica enriquece o sexo e tudo o que o rodeia, operando pelas hipérboles e pelas metonímias, pois consiste em “enquadrar para fotografar” o ato por meio do jogo da sedução para alcançar o prazer do sexo, sem interrupção e sem fins reprodutivos, aludindo a uma dimensão artística oriunda de uma aptidão para subentender, brincar com ambiguidades e inventar polissemias eróticas, como em “cavalgar” e “comer”. Tem-se, como resultado, a criação de uma atmosfera excitante, o que define, de forma acentuada, a pornografia apresentada por Ubaldo Ribeiro (1999) na obra em questão. O discurso do gozo habita o romance, singularmente no jorro linguístico da protagonista em alusão ao jorro fálico.

Em vista do que foi discutido, a pornografia é uma transfiguração excessiva, feita pela linguagem, da sexualidade animal, o que se materializa por meio de construções textuais. Para isso, a transparência referencial é essencial para mover o ato carnal “no papel”. Como consequência, o texto pornográfico monta o espetáculo sexual de inúmeras maneiras – corpos oferecidos, desejos espontâneos e volúpias imediatas – juntamente com as relações significativas que o constituem, sobretudo as relações humanas que nos fazem refletir sobre o sexo e o erotismo: a busca pela metade perdida, a (não) necessidade do outro, a consciência de integridade do ser humano, a efemeridade das relações, a satisfação do desejo, a busca pela abertura de uma fresta, a quebra de tabus, a disponibilidade sexual e casual, a avidez latente, a exibição do corpo, a experimentação e o desassossego humano frente ao espetáculo erótico, à sexualidade e as suas formas de representação. Infelizmente, como foi explicitado, os temas relativos a Eros estão, mesmo na contemporaneidade, na condição de tabu.

Após a análise feita, verifica-se que todas as vivências narradas pela personagem convergem no sentido de levar o leitor à reflexão sobre os limites humanos: a vida é sempre recomeçada a cada fronteira quebrada. Pôde-se perceber que a axiologia escolhida pelo autor-

criador, aqui entendida como o estudo de valores, quanto aos sentidos éticos e morais aceitos e seguidos por determinada sociedade, torna-se patente principalmente quanto a uma grande preocupação com os papéis sociais e sexuais dos gêneros feminino e masculino. A mulher, vista como coadjuvante no ato sexual, no romance, é colocada no centro da busca pelo prazer, o que denota uma inquietação relacionada à liberdade feminina. Com referência ao homem, sempre protagonista no sexo, é defendida a ideia de que ele também é passível de falhas e de opções no campo sexual, fatos estes socialmente estabelecidos como fraquezas masculinas, como dizia um amigo de CLB: “com pau ou com pó?” (UBALDO RIBEIRO, 1999, p. 106). Para a narradora, que viveu no século XX, ainda é preciso que haja a quebra de regras e de paradigmas sociais com relação ao papel feminino, ou melhor, àquilo que a sociedade machista espera de uma mulher. A esse respeito, a misoginia enfrentada pela personagem tem raízes, singularmente, no discurso religioso produzido por uma coletividade essencialmente patriarcal. A partir disso, observa-se que as mulheres submissas representam o lado bom da feminilidade, como Eva e a Virgem Maria, já as mulheres emancipadas, o lado mau, como Jezabel e Dalila, as ditas mulheres fatais, ardilosas e diabólicas.

Em outras palavras, o gênero feminino, para responder às imposições coletivas, mantém a sua sexualidade cambaleando na corda-bamba entre os lados do binarismo que ainda teima em existir em nosso meio: exercer a sua liberdade individual e ser tachada como vadia ou se anular e ser vista como exemplo de retidão moral? Tal definição maniqueísta realiza-se como uma forma potente de controle das vontades femininas. Quanto a essa castração, CLB, responsivamente, repele o matrimônio e a maternidade. Com essa conduta, a personagem explicita o seu questionamento. Por ser consciente a respeito da existência dessas “armadilhas” misóginas, a personagem usa a hipocrisia para inverter este mesmo dogma. Para isso, apropria-se da lógica de dominação masculina com relação às mulheres e subverte os jogos. Nesses jogos, ela vence, o que se opõe aos valores machistas. Ademais, ela não apresenta apenas a força feminina, mas também confronta posições sociais díspares por ser uma mulher com *status* social privilegiado, o que colabora para que ela possa subjugar os homens, abalando o padrão. Em toda a narrativa, ela afirma, com responsabilidade, o seu direito de fazer exatamente aquilo que quer: ela busca o sexo livre, independentemente de elos sociais ou religiosos, sem casamento e filhos, o prazer pelo prazer.

Assim, no romance, a orientação axiológica da superexposição do corpo e das descrições sexuais é usada como forma de resposta ativa e de enfrentamento dos padrões impostos às mulheres na ruptura de regras sociais sexistas, as quais ainda são notadamente

duplicadas e recriadas com o passar do tempo. A força responsiva de CLB vem do caráter iluminista da sua negação aos modelos sociais, aos quais muitas mulheres, mesmo na contemporaneidade, são forçadas a obedecer em troca de aceitação, fato este que se torna evidente no seu desejo de analisar, por si própria, a vida, sem estar sob a sombra de um homem, uma vez que ela opta por viver sozinha, de forma autônoma e independente, tanto financeira como emocionalmente, o que justifica as suas múltiplas relações sexuais. Em outras palavras, o ato sexual possui o único objetivo do prazer, o que também é contrário à ideologia repassada às mulheres de geração em geração. Isso significa que ter uma vida sexual ativa sem se casar, como no caso da narradora, é uma forma de afrontar tais imposições.

É importante ressaltar que a protagonista ubaldiana leu e estudou filósofos, romancistas e pensadores do passado e de seu tempo, hábito este que começou quando ela ainda era menina, na biblioteca do avô. Munida de uma boa educação, de inteligência, de dinheiro e de beleza, a libertina baiana é uma exceção em seu contexto histórico. Obviamente, ser aristocrata e herdeira de uma boa fortuna lhe renderam esses frutos. Como arremate, a narradora é uma mulher sexagenária – símbolo da decadência em oposição à juventude, esta última, representante da beleza e da pureza – e pornógrafa, o que contraria o modelo de idosa construído pela coletividade, conforme o qual as anciãs só têm existência no âmbito privado, uma vez que perderam a fecundidade, a beleza e o viço da juventude. Além disso, o livro traz a dedicatória “para as mulheres” (UBALDO RIBEIRO, 1999), a qual reafirma e resume a axiologia que preside o romance: o principal ato responsivo de CLB, enquanto indivíduo único, é contar a sua vida sexual para incentivar outras mulheres a buscarem formas de exercer a sua liberdade sexual até a velhice no âmbito social, desse modo, a personagem afirma o seu lugar ao mesmo tempo em que ecoa o seu discurso coletivamente, difundindo o seu conhecimento para pôr fim aos preconceitos e abrir espaço para o nascimento de uma nova ética. Sem alibi. Por isso, a sua ação trata-se de um ato político e responsável de convocatória, uma vez que as mulheres, na ótica da narradora, deverão combater e questionar velhos dogmas socioculturais sexistas em busca da reforma e do ajuste do acesso aos direitos da mulher pelas mulheres, com ênfase no seu livre exercício sexual, temática esta trabalhada no romance.

Em vista do que foi discutido, verifica-se que Ubaldo Ribeiro (1999) – autor de uma obra “vastíssima”, conhecedor de quase todos os gêneros literários, criador de um hibridismo estilístico magistral, detentor de um humor ácido e zombeteiro e artífice de uma oratória muito bem “esculpida” – mostrou-se resistente ao discurso monológico da coletividade no que



condiz ao sexo e à exposição do corpo: o escritor brasileiro trata da condição de opressão feminina em uma sociedade de cultura patriarcal e religiosa em sua fase de criação que enfoca as temáticas do sagrado *versus* o profano, do grotesco e do pornográfico. Em seu romance, o autor driblou a marginalidade à qual a escrita pornográfica está condenada e criou uma narrativa dialógica e impulsionadora de debate sem preconceito, singularmente devido à proibição da qual foi vítima, sendo este o seu principal ato responsivo.

Outrossim, devido à temática desta pesquisa, é importante enfatizar a necessidade de ampliação do olhar da ciência para a pornografia na literatura brasileira. Lamentavelmente, como foi discutido, os temas concernentes à luxúria se mantêm, ainda no século XXI, na marginalidade. Pensando nisso, a tese buscou tratar das questões do corpo, de gênero e da sexualidade por meio da arte literária, o que é importante para o avanço da sociedade no que tange à diversidade sexual e à abertura para debates sobre estes temas. Assim, o estudo poderá ser aproveitado para a melhoria do ensino e das práticas pedagógicas na área das Humanidades.

Ademais, a partir das reflexões de Bakhtin, numa perspectiva mais abrangente, podemos ampliar as suas discussões acerca da constituição dialógica do ser humano para pensarmos a educação. Infelizmente, na atual conjuntura política de nosso país, a educação democrática está em risco, o que ocorre pelo medo e pela imposição da força. O resultado são atos educativos de assujeitamento e alienação, de padronização e injeção de significados únicos, obrigatórios e arbitrários, de proibição e silenciamento, de atentados à diversidade e à arte, de diminuição do pensamento livre e de repetição de velhos dogmas dominantes, colonialistas, conservadores e monológicos. A tudo isso, a concepção bakhtiniana de mundo está em oposição, uma vez que, para o filósofo, um ato educativo deve abrir espaço para escolhas, reflexão crítica, ventilação de sentidos e abertura para múltiplas vozes em conflito ou em acordo, criando-se, assim, um todo polifônico e polissêmico, num processo real de construção do conhecimento, de negociação de sentidos e de significados partilhados em dialogia ao que é individual e coletivo. Por certo, um ato educativo deve ser democrático e multivocal, como é a concepção bakhtiniana sobre a constituição dialógica do ser humano.

Enfim, o discurso da narradora constrói a imagem idealizada de uma idosa libertina: um autorretrato de mulher livre, que não hesita em contrariar os princípios da moral para desmistificar a singularidade de seu “eu”, o que demonstra que CLB é bastante narcisista, fato este impresso ao depoimento, que é um monumento feito por ela em homenagem a ela própria. Com relação ao narcisismo, o relato é um espelho para a narradora, diante do qual ela

se admira e pinta uma imagem que também poderá ser admirada por outrem. A partir disso, o depoimento é um veículo de exibicionismo. CLB é encantadora, galante, sedutora e, no registro das memórias, procura fascinar o leitor, assim como fez com os homens e as mulheres (e os demais seres vivos) que entraram na sua vida. A finalidade é a autoanálise, resultado da escolha do gênero autobiográfico, pressuposto de que a personagem principal concedeu ao leitor as suas confissões mais íntimas. A diferença é que, agora, a sua arma não é mais o corpo, mas, sim, a forma como utiliza a arte da palavra para expressar os deleites da luxúria.

Em suma, sobre o romance objeto da pesquisa, espera-se ter analisado profundamente CLB, uma mulher senhora do seu corpo e dos seus atos, em cuja axiologia sobressai uma orgulhosa legitimação do prazer em oposição ao caráter maldito que o discurso religioso atribuiu historicamente ao corpo e à sexualidade. A sua gênese, portanto, refrata e reacentua vozes do grande tempo. Sob o arcabouço teórico proposto, intenciona-se ter demonstrado a sua tendência singular de anarquizar o discurso e ver, com olhar crítico, os usos e os costumes da sociedade: subversão e carnavalização são elementos constitutivos da personagem, que vive e propõe a vida saturada por uma liberdade sexual plena até a velhice, tendo registrado tudo isso em seu “depoimento sócio-histórico-lítero-pornô”.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, S. **História da literatura erótica**. 2. ed. Tradução de Ana Maria Scherere e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALMEIDA, H. de. **Dicionário erótico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1980.

ALMEIDA, M. C. F. de. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Amablume, 2002.

AMADO, J. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

\_\_\_\_\_. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

\_\_\_\_\_. **Tieta do agreste**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

\_\_\_\_\_. Viva João Ubaldo e o povo de Itaparica. **Folha de São Paulo**, 5 de junho de 1994. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1994060501.html>. Acesso em: 5 ago. 2017.

A MINHA VIDA SECRETA – autobiografia erótica. Tradução de Luce Vassalo. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [s.d.]. Vol. I.

\_\_\_\_\_. Tradução de Luce Vassalo. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [s.d.]. Vol. II.

AMORIM, M. C. de.; SOUSA, D. P. de. Pessoa em devir: a escrita no grande tempo, o sujeito num múltiplo e único espaço. **Revista Leitura**, v. 2, n. 57, jul./dez. 2016, p. 83-106. Disponível em: [www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/download/2640/3137](http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/download/2640/3137). Acesso em: 15 jul. 2019.

AQUATI, C. O grotesco no Satíricon, de Petrônio. **Classica (Brasil)**, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, v. 19, n. 2, p. 245-256, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/35674>. Acesso em: 4 jun. 2017.

AQUINO, S. T. de. Sobre o ensino. *In*: \_\_\_\_\_. **Os sete pecados capitais**. Tradução de Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 63-133.

ARARIPE, M. **Linguagem sobre sexo no Brasil**. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

ARAÚJO, J. de S. **Do penhor à pena: estudos do mito de Don Juan, desdobramentos e equivalências**. Ilhéus: Editus, 2005. Disponível em: [http://www.uesc.br/editora/livrosdigitais2016/do\\_penhor\\_a\\_pena.pdf](http://www.uesc.br/editora/livrosdigitais2016/do_penhor_a_pena.pdf). Acesso em: 5 ago. 2017.

ARAÚJO, V. Elas falam sobre sexo: a temática erótica em *O caderno rosa de Lori Lamby* e *A casa dos budas ditosos*. **Revista Garrafa**, Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 15, p. 1-16, 2007. Disponível em: [http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa15/vivianesoares\\_elasfalam.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa15/vivianesoares_elasfalam.pdf). Acesso em: 18 jul. 2016.

ASHBEE, H. S. **Índex de livros proibidos**. Tradução de H. Dobal e Aurélio de Lacerda. São Cristóvão: Artenova, 1970. (Coleção Erotika Lexicon, v. 3).

ATWOOD, M. [1985]. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Iara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 4. ed. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1998.

\_\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato responsável**. 2. ed. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BALDAN, M. de L. O. G. Prefácio. In: MIYAZAKI, T. Y. **Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego**. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1996.

BARBOSA, M. H. S. A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin. **Vidya**, n. 35, jan./jun. 2001. Disponível em: <http://sites.unifra.br/Portals/35/Artigos/2001/35/parodia.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2013.

BARRETO, J. A. A fortuna crítica de “A casa dos budas ditosos”: um olhar liberto de amarras. **Revista Memento**, v. 5, n. 2. Três Corações, jul./dez. 2014. Anais do IV Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura. Universidade Vale do Rio Verde: Unincor, p. 174-182.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. **O prazer o texto**. Tradução de Duda Machado. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Tradução de Antônio Borges Coelho. Lisboa: Ulisseia, 1957.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. Tradução de José Bernard da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

\_\_\_\_\_. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATELLA DE OLIVEIRA, J. **Este lado para dentro** – ficção, confissão e disfarce em João Ubaldo Ribeiro. 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. **Ubaldo**: ficção, confissão, disfarce e retrato. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2016.

BEAUVOIR, S. de. “Deve-se queimar Sade?” *In*: SADE, M. de. **Novelas do marquês de Sade**. Tradução de Augusto de Sousa. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961. p. 7-63.

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo** – fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1961. Vol. I.

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo** – a experiência vivia. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967. Vol. II.

\_\_\_\_\_. **A velhice**. Tradução de Maria Helena F. Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BEIGEL, H. G. **Dicionário de sexologia**. Tradução de Alice Nicolau. Lisboa: Círculo de leitores, 1982.

BERGREEN, L. **Casanova**: a vida de um gênio sedutor. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro, 2019.

BERNARDI, R. M. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.

BERND, Z.; UTÉZA, F. **O caminho do meio**: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2001.

BERND, Z. Um certo sargento Getúlio. *In*: BERND, Z.; UTÉZA, F. **O caminho do meio**: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_. (org.). **João Ubaldo Ribeiro** – obra seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005a.

\_\_\_\_\_. (org.). A escritura mestiça de João Ubaldo Ribeiro. *In*: \_\_\_\_\_. **João Ubaldo Ribeiro** – obra seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005b.

\_\_\_\_\_. A invencível memória do povo brasileiro: João Ubaldo Ribeiro. *In*: \_\_\_\_\_. **Literatura e identidade nacional**. 3.ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2011. p. 81-101.

BEZERRA, P. V.; JUSTO, J. S. E se Don Juan fosse mulher? Um estudo acerca das transformações do mito. **IX Fazendo Gênero**: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos,

Universidade Federal de Santa Catarina, Anais, 23 a 26 agosto de 2010. Disponível em: [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278271822\\_ARQUIVO\\_Esedonjuanfossemulher.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278271822_ARQUIVO_Esedonjuanfossemulher.pdf). Acesso em: 24 ago. 2017.

**BÍBLIA. A Bíblia Sagrada:** Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

**BOCCACCIO, G. Novelas do Decameron.** Tradução de Raul de Pollo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.

**BOURNEUF, R.; OUELLET, R. O universo do romance.** Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

**BRAIT, B. (org.). Bakhtin: conceitos-chave.** 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Bakhtin: outros conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Bakhtin, dialogismo e polifonia.** São Paulo: Contexto, 2009.

**BRUNEL, P. (org.). Dicionário de mitos literários.** Tradução de Carlos Sussekind et al. Brasília: UnB, 1997.

**BUBNOVA, T. Fondamenta degli incurabili: (sobre o grande tempo) / Fondamenta degli incurabili: (On Great Time) / Fondamenta degli incurabili: (sobre el gran tiempo). Bakhtiniana,** São Paulo, n. 12, p. 65-75, jan./abril 2017. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/viewFile/29673/20949>. Acesso em: 31 maio 2019.

**BULHÕES, M. Les liaisons dangereuses na tela: ligações “perigosas” entre cinema e literatura. ALCEU,** v. 12, n. 24, p. 80-93, jan./jun. 2012.

**CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Ubaldo Ribeiro.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

**CALLIGARIS, C. Conversas para mestres inseguros. Folha de São Paulo, Ilustrada,** São Paulo, 13 set. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/65964-conversas-para-mestres-inseguros.shtml>. Acesso em: 21 fev. 2014.

**CÂMARA CASCUDO, L. Locuções tradicionais do Brasil.** 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

**CAÑIZAL, E. P. Realismo grotesco. In: BRAIT, B. (org.). Bakhtin: outros conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2006.

**CANTINHO, M. J. Eliane Moraes: “O erotismo é uma dimensão fundante da nossa humanidade”. Revista Caliban,** 19 mar. 2018. Disponível em: <https://revistacaliban.net/eliane-moraes-o-erotismo-%C3%A9-uma-dimens%C3%A3o-fundante-da-nossa-humanidade-e41b7ed97c6b>. Acesso em: 25 jan. 2020.

CAPEGIANI, S. Entrevista: Eliane Robert Moraes. **Suplemento Pernambuco**, [s.d.]. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/2115-entrevista-eliane-robert-moraes.html>. Acesso em: 22 jan. 2020.

CARMO, P. S. do. **Prazeres e pecados do sexo na história do Brasil**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

CARPEAUX, O. M. Atualidades sádicas. **Argumento** – uma livraria em revista, Rio de Janeiro, p. 10-11, dez./jan. 2001.

CARVALHO, B. Ubaldo, finalmente, solta novo romance. **Folha de São Paulo**, 22 de novembro de 1997. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1997112201.html>. Acesso em: 5 ago. 2017.

CASTELLO BRANCO, L. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos).

CECCANTINI, J. L. C. T. **Vida e paixão de Pandonar, o cruel, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo de produção e recepção**. 1993. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1993.

CERVANTES, M. de. [1605]. **D. Quixote de la Mancha**. Versão de Aquilino Ribeiro. Lisboa: Livraria Bertrand, 1958.

CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 158).

CHORIER, N. **Os segredos do amor e de vênus de Luisa Sigea**. Tradução de J. M. Bertolote. São Paulo: Degustas, 2007.

CLAVER, R. (org.). **69/2 contos eróticos**. Belo Horizonte: Leitura, 2006.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CONTADOR BORGES, L. A. Apresentação. As mortes de Justine. In: SADE, M. de. **Os infortúnios da virtude**. Tradução de Mauro Parcionik. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 9-15. (Coleção Pérolas Furiosas).

CONTINENTE. João Ubaldo Ribeiro, o mal com sotaque baiano. **Revista Continente**, ano II, n. 18, jun. 2002, p. 40-47.

CORREIA, N. (org.) [1975]. **Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica**. Lisboa: Antígona Frenesi, 2000.

COUTINHO, E. (org.). **Erotismo no conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

COUTINHO, W. **João Ubaldo Ribeiro**: um estilo da sedução. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. (Coleção Perfis do Rio).

DABHOIWALA, F. **As origens do sexo**: uma história da primeira revolução sexual. Tradução de Rafael Mantovani. São Paulo: Globo, 2013.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis** – para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D'ARGENS, M. de. **Teresa filósofa**. Porto Alegre: LP&M, 2015.

DARNTON, R. **Edição e sedição**: o universo da literatura clandestina no século XVIII. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DÁVILA, S. Músico e escritor falam sobre "ismos". **Folha de São Paulo**, 29 de agosto de 1996. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1996082901.html>. Acesso em: 5 ago. 2017.

DEJEAN, J. A politização da pornografia: *L'École des files*. In: HUNT, L. (org.). **A invenção da pornografia**: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

DEL PRIORE, M. Apresentação. In: MUCHEMBLED, R. **O orgasmo e o Ocidente**: uma história do prazer do século XVI a nossos dias. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 2011.

DISCINI, N. Carnavalização. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

DORFMAN, A. **Terapia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Coleção Plenos Pecados).

DOTTIN-ORSINI, M. **A mulher que eles chamavam fatal** – textos e imagens da misoginia *fin-de-siècle*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DRUMMOND, A. As constituintes da moral medieval católica: como os vícios humanos se tornaram os sete pecados capitais. **Revista Mundo Antigo**, ano III, v. 3, n. 5, jul. 2014. Disponível em: <http://www.nehmaat.uff.br/revista/2014-1/artigo02-2014-1.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2019.



DUME, P. João Ubaldo Ribeiro desmistifica seus personagens. **Folha de São Paulo**, Ressaca literária, 1 dez. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u660104.shtml>. Acesso em: 5 abr. 2017.

DURIGAN, J. A. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

ECO, U. (org.). **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FABRINO, A. M. J. Primeiros diálogos no grande tempo. **Linha D'Água** (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, p. 129-147, out. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/139553/135337>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 37-60.

\_\_\_\_\_. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 95-111.

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 4. ed. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

FEDERICI, S. **Mulheres e caça às bruxas**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FERNANDES, A. Choderlos de Laclos e a educação das raparigas. **Máthesis**, n. 15, 2006. p. 29-35.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FINDLEN, P. Humanismo, política e pornografia no Renascimento italiano. In: HUNT, Lynn (org.). **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

FIORATTI, G. Nem só de sexo viviam os libertinos. **Pesquisa Fapesp**, n. 196, jun. 2012.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006a. p. 161-193.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006b.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Sou barroco por natureza, nenhum baiano está imune”, escreveu Ubaldo. **Folha de São Paulo**, 18 jul. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1487902-deus-nao-tem-prensa-nenhuma-para-ele-tudo-e-ontem-escreveu-ubaldo.shtml>. Acesso em: 5 abr. 2017.

FOSTER, B.; FOSTER, M.; HADADY, L. **Amor a três**: dos tempos antigos aos dias de hoje. Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FRAPPIER-MAZUR, L. Verdade e palavra obscena na pornografia francesa do século XVIII. *In*: HUNT, L. (org.). **A invenção da pornografia**: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 217-238.

FRIEDAN, B. **A mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

GALVÃO, W. N. Tendências da prosa literária. *In*: \_\_\_\_\_. **As musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Ed. Senac, 2005. (Série Livre pensar, 8).

GARCIA, J. M. Dois mil anos depois. *In*: MELLO, F. R. (org.). **Antologia de poesia erótica e latina**. Lisboa: Edições Afrodite, 1975.

GIACON, E. M. de O. **Acervo capiroba**: um estudo (da) e (sobre) a obra ubaldiana (1968-2008). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Acervo Capiroba (1968-2008)**: um estudo da fortuna crítica de João Ubaldo Ribeiro. 2011. 317 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103640>. Acesso em: 18 jan. 2020.

GODOY, O. A lei do desejo. **Cândido** – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, 14 jan. 2020. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Literatura-Erotica>. Acesso em: 20 fev. 2020.

GOLDENSON, R. M.; ANDERSON, K. N. **Dicionário de sexo**. Tradução de Cláudia R. Aratangy e Milla Ragusa. São Paulo: Ática, 1989.

GOMES, K. “Estou meio zozzo”. **Público**, Cultura Y, 20 jan. 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/estou-meio-zozzo-138872>. Acesso em: 5 abr. 2017.

GOMES, J. C. João Ubaldo e a saga do talento triunfante. *In*: BERND, Z. (org.). **João Ubaldo Ribeiro** – obra seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

GONÇALO, J. **Maria Erótica e o clamor do sexo**: imprensa, pornografia, comunismo e censura na ditadura militar – 1964/1985. São Paulo: Editoractiva, 2010.

GOULEMOT, J. M. **Esses livros que se leem com uma só mão** – leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GREGORI, M. F. Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e S/M. **Ide** – psicanálise e cultura – erotismo. São Paulo, n. 41, jul. 2005.

GUALBERTO, A. C. F. Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: a luxúria transcrita sob um olhar de gênero. **Revista Ártemis**, n. 3, p. 1-8, dez. 2005.

GUEDES, D. Eliane Robert Moraes: “Erotismo atrai e gera repulsa”. **JC**, 12 ago. 2018. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2018/08/12/eliane-robert-moraes-erotismo-atr-ai-e-gera-repulsa-350513.php>. Acesso em: 20 fev. 2020.

HAWTHORNE, N. [1850]. **A letra escarlate**. Tradução de Isaac Mielnik. São Paulo: Clube do Livro, 1949.

HILST, H. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, H. B. de. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOMERO. [XIII a.C.]. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2008.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUNT, L. (org.). **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999a.

\_\_\_\_\_. Introdução. *In*: \_\_\_\_\_ (org.). **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999b. p. 9-46.

\_\_\_\_\_. A pornografia e a revolução francesa. *In*: \_\_\_\_\_ (org.). **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999c. p. 329-370.

ITURRA, R. **A religião como teoria da reprodução social: ensaios de antropologia social sobre religião, pecado, celibato e casamento**. Lisboa: Escher, 1991. (Coleção O saber da antropologia).

JAFFE, N. Biografia 'des-soleniza' escritor João Ubaldo e o próprio gênero. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 18 mar. de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1867419-biografia-des-soleniza-escritor-joao-ubaldo-e-o-proprio-genero.shtml>. Acesso em: 6 jun. 2018.

JAMES, E. L. **50 tons de cinza**. Tradução de Maria Carmelita Dias. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012a. Vol. 1.

\_\_\_\_\_. **50 tons mais escuros**. Tradução de Maria Carmelita Dias. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012b. Vol. 2.

\_\_\_\_\_. **50 tons de liberdade**. Tradução de Maria Carmelita Dias. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012c. Vol. 3.

KNOLL, L.; JAECKEL, G. **Léxico do erótico**. Sem tradução. Lisboa: Círculo de leitores, 1976.

KODIC, M. Bruxa em três atos. **Quatro cinco um, a revista dos livros**, 2 set. 2019. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/noticias/t/bruxa-em-tres-atos>. Acesso em: 26 set. 2019.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O martelo das feitiçeras** (*Malleus Maleficarum*). Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

KRAUSE, R. S. **Erotismo** – a cultura libertina. Tradução de José Carlos Teixeira. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

LACLOS, P. A. F. C. de. [1782]. **As ligações perigosas**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

\_\_\_\_\_. **Da educação das mulheres**. Tradução de Luís Leitão. Prefácio de Teresa Sousa de Almeida. Lisboa: Antígona, 2002.

LACOWICZ, S. D.; ESTEVES, A. R. Don Juan na ilha do pavão: uma leitura de João Ubaldo Ribeiro. **II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem: Diversidade, Ensino e Linguagem**, UNIOESTE, Cascavel, 6 a 8 de outubro de 2010. [não paginado].

LASTÓRIA, L. A. C. N. Pornografia além da mídia. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, v. 12, n. 2, p. 1117-1129, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/9940/6586>. Acesso em: 20 jan. 2020.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Tradução de Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2002, p. 337-351.

LEIRIA, M. H.; OBIOL, S. (orgs.). **Clássicos do erotismo**. Belo Horizonte: Samambaia, [s.d.].

LIMA, L. C. Do amor como xadrez. In: \_\_\_\_\_. **O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUCCHESI, M. João Ubaldo Ribeiro. **Academia Brasileira de Letras**, 31 de agosto de 2014. Disponível em: <http://www.academia.org.br/artigos/joao-ubaldo-ribeiro>. Acesso em: 5 ago. 2017.

MACHADO, C. E. Ubaldo crava sandálias em SP para autografar mapeamento de si. **Folha de São Paulo**, 29 abr. 1999. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1999042901.html>. Acesso em: 5 ago. 2017.

MACHADO DE ASSIS, J. M. [1904]. **Esau e Jacó**. São Paulo: Ática, 1996.

MACHADO, I. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. **Itinerários**, n. 12, 1998, Universidade Estadual Paulista, FCLAr, Araraquara. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2910/2671>. Acesso em: 31 maio 2019.

\_\_\_\_\_. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (orgs.). **O círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas: Mercado das Letras, 2010. p. 203-234.

MACHADO, L. G. **A construção do herói em viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro**. 2005. 265 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/106338>. Acesso em: 18 jan. 2020.

MACIEL, M. E. Eliane Robert Moraes e a descoberta do nosso corpo. **Suplemento Pernambuco**, [s.d.]. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/72-resenha/2423-eliane.html>. Acesso em: 22 jan. 2020.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

\_\_\_\_\_. **O discurso pornográfico**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (Lingua[gem]; 42).

MALUF, M.; MOTT, M. L. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, N. (org.). **História da vida privada no Brasil** – República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-131.

\_\_\_\_\_. Sobre o pensamento bakhtiniano: uma recepção de recepções. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 82-94, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/15064/11695>. Acesso em: 10 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 186-204, set./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/22365>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MARINHO, I.; LUCAS, E. CLB: o perfil da mulher velada em *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro. **Revista Alpha**, Patos de Minas, n. 17, p. 45-57, ago./dez. 2016.

MARQUES, J. E. A literatura erótica ainda é possível no século XXI?. **Observador**, 27 ag. 2017. Disponível em: [https://observador.pt/2017/08/27/a-literatura-erotica-ainda-e-possivel-no-seculo-xxi/?fbclid=IwAR3UI\\_tWGEWWCF7EU6D8sO-zNUZBF8Uei5i5X-undD-XgVnAKZeuUbTXg9U](https://observador.pt/2017/08/27/a-literatura-erotica-ainda-e-possivel-no-seculo-xxi/?fbclid=IwAR3UI_tWGEWWCF7EU6D8sO-zNUZBF8Uei5i5X-undD-XgVnAKZeuUbTXg9U). Acesso em: 20 jan. 2020.

MARQUES, M. T. **Fanny e Margot, libertinas**: o aprendizado do corpo em dois romances eróticos setecentistas. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.

MARTÍNEZ, T. E. **O voo da rainha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. (Coleção Plenos Pecados).

MARTINS, F. de B. Introdução. In: BOCCACCIO, G. **Novelas do Decameron**. Tradução de Raul de Pollo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971. p. 5-7.

MATOS, G. de. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1992.

\_\_\_\_\_. **Poemas escolhidos de Gregório de Matos**. Seleção e organização de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MATTOSO, G. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do palavrão & correlatos**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

\_\_\_\_\_. **As mil e uma línguas**. São Paulo: Annablume, 2008.

MEDEIROS, G. M. A diferença entre pornografia e erotismo. **Cabine cultural**, 19 out. 2019. Disponível em: <http://cabinecultural.com/2019/10/12/a-diferenca-entre-pornografia-e-erotismo-para-o-filosofo-byung-chul-han/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MELLO, F. R. de. Advertência cultural aos portugueses e não só ou o que algumas pessoas civilizadas pensam sobre o sadismo. In: SADE, M. de. [1795]. **A filosofia na alcova**. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: Edições Afrodite, 1974.

MENEZES, C. "Luxúria" é desaconselhável para a família cristã. **Folha de São Paulo**, 29 abr. 1999. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1999042902.html>. Acesso em: 5 ag. 2017.

MILLET, K. **Política sexual**. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 2003.

\_\_\_\_\_. **As origens do mal**. Tradução de Carlos Correia M. de Oliveira. Lisboa: Teorema, 2004.

MIYAZAKI, T. Y. *Sargento Getúlio*: o um e o outro. In: \_\_\_\_\_. **Um tema em três tempos**: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1996.

MOLINA, T. de. [1630]. **Don Juan**: o burlador de Sevilha e o convidado de pedra. Edição, tradução, apresentação e notas Alex Cojorian. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.

MONTEIRO LOBATO, J. B. R. **Negrinha**. São Paulo: Globo, 2012.

MORAES, A. O corpo no tempo: velhos e envelhecimento. *In*: DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 2011.

MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. M. **O que é pornografia**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 128).

MORAES, E. R. **Sade**: a felicidade libertina. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. As ambiguidades de Laclos. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 6 jul. 1997a. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs060714.htm>. Acesso em: 11 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. Eros bem-comportado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno Mais, 24 ago. 1997b. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/24/mais!/31.html>. Acesso em: 2 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Erotismo e literatura: efeito obsceno. **Cult** – Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, ano 3, n. 30, jan. 2000a. p. 49-53.

\_\_\_\_\_. Apresentação. *In*: GIANNATTASIO, G. **Sade**: um anjo negro da modernidade. São Paulo: Imaginário, 2000b. p. 11-23.

\_\_\_\_\_. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, n. 20, p.121-130, jul./dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Essa sacanagem. **Ide** – psicanálise e cultura – erotismo. São Paulo, n. 41, jul. 2005. p. 75-79.

\_\_\_\_\_. **Lições de Sade**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. Topografia do risco – o erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, n. 31, p. 399-418, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n31/n31a17.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Erotismo é criação. **Revista Geni**, Entrevista, n. 2, jul. 2013a. Disponível em: <http://revistageni.org/08/erotismo-e-criacao/>. Acesso em: 2 dez 2013.

\_\_\_\_\_. Puta, putus, putida: devaneios etimológicos em torno da prostituta. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. no 2013, p. 38-49, 2013b.

\_\_\_\_\_. A prosa degenerada. *In*: HILST, H. **Pornô chic**. São Paulo: Globo, 2014. p. 264-268.

\_\_\_\_\_. (org.). **Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia: Ateliê Editorial, 2015a. p. 18-48.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (org.). **Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia: Ateliê Editorial, 2015b. p. 18-48.

\_\_\_\_\_. Vertigem, excesso, desmedida é o que distingue o texto licencioso. **Revista Continente**. [S.l.: s.n.], 2015c.

\_\_\_\_\_. Lori sexagenária. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, São Paulo, v. 1 no 2014. p. 7, 2015d.

\_\_\_\_\_. As faces espelhadas de Eros. **Revista Cult**, 6 abr. 2018a. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/hilda-hilst-as-faces-espelhadas-de-eros/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

\_\_\_\_\_. (org. e prefácio). **O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (de 1852 a 1922)**. Recife: Cepe Editora, 2018b.

\_\_\_\_\_. Batalha contra Eros é pilar de novo governo. **Folha de São Paulo**, Ilustríssima, São Paulo, n. 2, jun. 2019, p. 5. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/06/batalha-contra-erotismo-e-pilar-da-era-bolsonaro-diz-professora.shtml>. Acesso em: 17 jan. 2020.

MORAES, R.; MORAES, E. R. **A estética da sacanagem na literatura brasileira**. 16 jun. 2013. Disponível em: <http://www.ovale.com.br/viver/a-estetica-da-sacanagem-na-literatura-brasileira-1.414478>. Acesso em: 2 dez. 2013.

MORENO, C. F. (coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008.

MUCHEMBLED, R. **O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias**. Tradução de Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

MURARO, R. M. Breve introdução histórica. In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O martelo das feiticeiras (*Malleus Maleficarum*)**. 27. ed. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2015, p. 5-17.

NABOKOV, V. **Lolita**. Tradução de Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

NOLL, J. G. **Canoas e marolas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Coleção Plenos Pecados).

NOVAES, A. (org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

\_\_\_\_\_. Por que tanta libertinagem? In: \_\_\_\_\_. **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.



NOVAES, J. de V. Beleza e feiura: corpo feminino e regulação social. *In*: DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2011.

OLINTO, A. João Ubaldo Ribeiro, o inventor de palavras e sons. **Folha de São Paulo**, 12 abr. 1999. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1999041201.html>. Acesso em: 5 ag. 2017.

OLIVA NETO, J. A. **Falo no jardim** – priapeia grega, priapeia latina. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

OLIVEIRA, F. R. O deus das pequenas coisas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Caderno+, 17 set. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1709200615.htm>. Acesso em: 12 jul. 2018.

OLIVIERI-GODET, R. Sujeito totalitário e violência em Viva o povo brasileiro e Diário do farol. *In*: BERND, Z. (org.). **João Ubaldo Ribeiro** – obra seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro**. Tradução de Rita Olivieri-Godet e Regina Salgado Campos. São Paulo: HUCITEC, 2009.

\_\_\_\_\_. João Ubaldo Ribeiro: um percurso de sedução pela palavra. **Litterata**, Ilhéus, v. 5, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/viewFile/1100/989>. Acesso em: 5 ag. 2017.

OPINIÃES. **Opiniões, Revista dos alunos de literatura brasileira**, Dossiê literatura e sexo: questões estéticas e/ou morais, ano 4, vol. 6/7, Universidade de São Paulo, 2015.

ORTEGA, R. Um discreto barroquismo baiano. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 23 de maio de 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs23059919.htm>. Acesso em: 5 ago. 2017.

PACHECO, L. O Sade entre nós. *In*: \_\_\_\_\_. **Textos malditos**. Lisboa: Edições Afrodite, 1977.

PAES, J. P. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PASSOS, G. P. **Capitu e a mulher fatal** – análise da presença francesa em *Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

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

PEN, M. João Ubaldo Ribeiro investiga equivalência entre o bem e o mal. **Folha de São Paulo**, 30 de março de 2002. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/2002033001.html>. Acesso em: 5 ag. 2017.

PEREIRA, R.; CARDOSO, F. S. Maluco inteligente. **Jornal Rascunho**, ano 9, out. 2008, p. 5-7. Disponível em: <http://rascunho.com.br/maluco-inteligente/>. Acesso: 5 abr. 2017.

PETRÔNIO. [60 d.C.]. **Satyricon**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PILOSU, M. **A mulher, a luxúria e a igreja na Idade Média**. Tradução de Maria Dolores Figueira. Lisboa: Estampa, 1995.

PIRES, V. F. **Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade**. São Paulo: Summus, 2008.

PLATÃO. [385-380 a.C.]. **O banquete ou Do amor**. Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand, 1995.

PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. 2. ed. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João editores, 2010. p. 9- 38.

PRADO, A. **Reunião de Poesia** – 150 poemas selecionados. São Paulo: Best Bolso Record, 2013. p. 138.

PRADO, R. de A. Ética e libertinagem nas *Ligações perigosas*. In: NOVAES, A. (org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 255-267.

PRADO JÚNIOR, B. A filosofia das luzes e as metamorfoses do espírito libertino. In: NOVAES, A. (org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 43-57.

PRETI, D. **A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

RABELAIS, F. [1532]. **Gargântua e Pantagruel**. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

REÁGE, P. **A história de O**. Tradução de Maria de Lourdes Nogueira Porto. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Circo de Letras, 48).

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REVISTA DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. **Obscena**, n. 69, Imprensa Oficial, São Paulo, 2013.

RIBEIRO, R. J. Literatura e erotismo no século XVIII francês: o caso de *Teresa filósofa*. In: NOVAES, A. (org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017. (Coleção Feminismos plurais).

RICHARDSON, S. [1742]. **Clarissa ou The History of a young lady**. London: J. M. Dent, 1959.

\_\_\_\_\_. [1742]. **Pamela**. London: J. M. Dent, 1959.

RODA VIVA. Entrevista com João Ubaldo Ribeiro. **Roda viva**. 19 fev. 2001. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/524/entrevistados/joaoubaldoribeiro2001.htm>. Acesso em: 21 ago. 2017.

ROUSSEAU, J. J. [1760]. **Júlia ou a nova Heloísa**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

ROUSSEAU, G. S.; PORTER, R. (orgs.). **Submundos do sexo no iluminismo**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SÁ, X. João Ubaldo relança seu "manual para novatos". **Folha de São Paulo**, 13 de junho de 1998. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/29/1998061301.html>. Acesso em: 5 ag. 2017.

SADE, M. de. [1795]. **A filosofia na alcova**. Tradução de Manuel João Gomes. Lisboa: Edições Afrodite, 1974.

\_\_\_\_\_. **A filosofia na alcova**. [1795]. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem** [1795]. Tradução de Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SAFFIOTI, H. I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987. (Coleção Polêmica).

SANCHES, E. F.; CARDOSO, R. A textualidade do sexo. **Opiniões, revista dos alunos de literatura brasileira**, ano 4, vol. 6/7, Universidade de São Paulo, 2015.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase e companhia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 1).

SARDUY, S. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, C. F. (coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.161-178.

SARTRE, J. P. [1938]. **A náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SEBASTIÃO, W. Para escritores e críticos, obra de João Ubaldo é referência importante para a literatura brasileira. **UAI Emais**, 19 de julho de 2014. Disponível em: <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/07/19/noticia-e-mais,157437/um-classico-irreverente.shtml>. Acesso em: 5 ago. 2017.

SEVCENKO, N. (org.). **História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3.

SILVA, D. da. **Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, A. Da maldição como opção fundamental. **Ler**, n. 31, verão de 1995. (Entrevista).

SILVA, L. A. do C. A construção do ethos em *A casa dos budas ditosos*. **Interdisciplinar** – Revista de Estudos em Língua e Literatura. São Cristóvão: UFS, v. 25, p. 183-196, maio/ago. 2016.

SILVEIRA, E. (org.). **Os sete pecados capitais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (Coleção Vera Cruz, 61).

SOARES, A. **Gêneros literários**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios, 166).

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. *In*: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 11-36.

SONTAG, S. A imaginação pornográfica. *In*: \_\_\_\_\_. **A vontade radical**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SORIANO, E. **Dom-juanismo feminino**. Tradução de Maria José Cardoso. Braga: Secretaria Nacional do Apostolado da oração, 1971. (Coleção Outra mulher, 2).

SOUZA, G. R. Resenha da *Antologia da poesia erótica brasileira*. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 257-262, 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/301717574\\_MORAES\\_Eliane\\_Robert\\_org\\_Antologia\\_da\\_poesia\\_erotica\\_brasileira\\_Cotia\\_SPAtelieEditorial2015504p](https://www.researchgate.net/publication/301717574_MORAES_Eliane_Robert_org_Antologia_da_poesia_erotica_brasileira_Cotia_SPAtelieEditorial2015504p). Acesso em: 22 jan. 2020.

SPINA, S. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: EdUSP, 1995.

STARR, T. **A voz do dono**: cinco mil anos de machismo e misoginia. Tradução de José Rubens Siqueira, Cláudia Sant'Anna Martins e Thereza Monteiro Deutsch. São Paulo: Ática, 1993.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TEZZA, C. Sobre *O autor e o herói* – um roteiro de leitura. *In*: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 4. ed. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. *In*: BARTHES, R. *et al.* **Análise estrutural da narrativa** – pesquisas semiológicas. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 211-256. (Coleção Novas perspectivas de comunicação, 1).

TORERO, J. R. **Xadrez, truco e outras guerras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. (Coleção Plenos Pecados).

TROUSSON, R. Romance e libertinagem no século XVIII na França. Trad. Paulo Neves. *In*: NOVAES, A. (org.). **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 165-182.

UBALDO RIBEIRO, J. **Sargento Getúlio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

- \_\_\_\_\_. **Vila Real**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Livro de histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Vida e paixão de Pandonar, o Cruel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. [1974] **Vencecavalo e o outro povo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. [1963] **Setembro não tem sentido**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Sempre aos domingos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- \_\_\_\_\_. [1989] **O sorriso do lagarto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Já podeis da pátria filhos e outras histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- \_\_\_\_\_. [1982] **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- \_\_\_\_\_. [1995] **Um brasileiro em Berlim: crônicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- \_\_\_\_\_. **O feitiço da ilha do Pavão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Arte e ciência de roubar galinha: crônicas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- \_\_\_\_\_. [1981] **Política: quem manda, por que manda, como manda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A casa dos budas ditosos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Coleção Plenos Pecados).
- \_\_\_\_\_. **Miséria e grandeza do amor de Benedita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O conselheiro Come**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Diário do farol**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A gente se acostuma a tudo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O rei da noite**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Dez bons conselhos de meu pai**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Noites lebloninas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O albatroz azul**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- \_\_\_\_\_. [1990] **A vingança de Charles Tiburone**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.
- VALENSIN, G. **Dicionário sexual**. Tradução de J. L. César. São Paulo: IBRASA, 1976.

VALENTE, L. F. João Ubaldo Ribeiro: a ficção como história. *In*: BERND, Z. (org.). **João Ubaldo Ribeiro** – obra seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

VATSYAYANA. M. [século III d. C.]. **Kama Sutra**. Tradução de Joaquim Duarte Peixoto. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

VENTURA, Z. **Mal secreto**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. (Coleção Plenos Pecados).

VENTURELLI, P. Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura: diálogos. *In*: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 4. ed. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007.

VERISSIMO, L. F. **O clube dos anjos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. (Coleção Plenos Pecados).

WYLY, J. **A busca fálica**: Príapo e a inflação masculina. Tradução de Araceli Martins. São Paulo: Paulus, 1994.