

INTIMIDADES: SIGNOS DA MORTE COMO EXPRESSÃO DO EROTISMO E DA TRANSGRESSÃO EM CONTOS DE AUTORIA FEMININA

INTIMACIES: DEATH SIGNS AS AN EXPRESSION OF EROTICISM
AND TRANSGRESSION IN FEMALE-AUTHORED TALES

INTIMIDADES: SIGNOS DE MUERTE COMO UNA EXPRESIÓN DEL EROTISMO
Y DE LA TRANSGENERACIÓN EN CUENTOS DE AUTORÍA FEMININA

Kézia Viana da Silva¹
Luciana Borges²

Resumo

O presente artigo analisa contos da antologia *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas* (2005), organizada por Luisa Coelho. A coletânea de contos, composta apenas por textos de autoria feminina, apresenta ficção relacionada a temáticas sexuais em consonância com questões de investidura de gênero (*gender*), resultando em um projeto literário com objetivo de visibilizar o erotismo escrito por mulheres. Ao adentrar no universo das produções eróticas, que esteve em boa parte da história sob o domínio do universo masculino (Ria LEMAIRE, 1994), as mulheres operam o deslocamento da posição de objeto para a de sujeito da enunciação do erotismo e permitem-se a abordagem de aspectos transgressores ao controle da sexualidade feminina. Como especificidade de pesquisa, o foco deste estudo é analisar situações em que o erótico se constrói em situações fronteiriças com a morte, causando movimentos de transgressão, quebra de interditos, conflitos existenciais e amorosos em articulação com a díade descontinuidade e continuidade (Georges BATAILLE, 2017). Desse modo, considera-se que os contos constituem estratégias narrativas na representação do erotismo e sua experiência transformadora, apresentam ressonâncias com a unidade de vida (*Eros*) e a força da morte (*Thanatos*), bem como estabelecem rupturas nas performatividades de gênero (Judith BUTLER, 2003).

Palavras-chave: Antologia. Autoria feminina. Erotismo. Morte.

.....

1. Graduanda em Letras-Português pela Unidade Acadêmica de Letras e Linguística - UALL / UFCAT. E-mail: keziaviana231@gmail.com.
2. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás - UFG. Professora de Literatura na Universidade Federal de Catalão - UFCAT, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PPGEL - UFCAT. E-mail: borgeslucianab@ufcat.edu.com.

Abstract

This article analyses tales from the anthology: “*Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*” (2005), organized by Luisa Coelho. This collecting tales, composed only by female-authorship texts, presents fiction related to sexual themes in line with gender endowment issues (*gender*), resulting in a literary project that aims to show the eroticism written by women. When get into the universe of erotic productions, which were in a long time just on male’s command (Ria LEMAIRE, 1994), women changes the enunciation of eroticism position from object to subject and allow themselves to approach to transgressive aspects on their own control. The aim of this article is to analyze situations in which the erotic is built in situations bordering on death, consequently causing transgression actions, breaking interdicts, existential and loving conflicts relating with the discontinuity and continuity dyad (Georges BATAILLE, 2017). Thereby, it is considered that these tales constitute narrative strategies in representation of eroticism and its transforming experience, shows resonance with the unity of life (*Eros*) and the death’s force (*Thanatos*), as well as establish ruptures in gender performativities (BUTLER, 2003).

Key words: Anthology. Female authorship. Eroticism. Death.

Resumen

El presente artículo analiza cuentos de la antología *Intimidad: diez cuentos eróticos escritos por brasileñas y portuguesas* (2005), organizada por Luisa Coelho. La colección de cuentos, compuesta solamente por textos autorales femeninos, presenta ficción relacionada a temáticas sexuales en consonancia con cuestiones de investidura de género (*gender*), como consecuencia un resultado literario con objetivo de visibilizar el erotismo escrito por mujeres. Sumergiendo en el universo de las producciones eróticas, que estaba en una buena parte de la historia sobre el dominio del universo masculino (Ria LEMAIRE, 1994), las mujeres actúan el desplazamiento de la posición de objetos para la de un sujeto que llama al erotismo y permite un abordaje de aspectos transgéneros al control de la sexualidad femenina. Como especificación de busca, el foco de este estudio es analizar situaciones fronterizas con la muerte, despertando movimientos de transgresión, quebrando el preconceito, conflictos existenciales y amorosos en articulación con la discontinuidad y continuidad (Georges BATAILLE, 2017). De esa manera, considerando que los cuentos constituyen estrategias narrativas en la representación del erotismo y su experiencia transformadora, presentando resonancias con la unidad de vida (*Eros*) e las fuerzas de la muerte (*Thanatos*), bien como establecen rupturas en las performatividades de género (BUTLER, 2003).

Palabras llave : Antología. Autoría femenina. Erotismo. Muerte.

*Depois que um corpo
Comporta
Outro corpo*

*Nenhum coração
Suporta
O pouco.
(Alice Ruiz)*

Preliminares: cânone literário, autoria feminina e erotismo

Censura. Desqualificação de autores e autoras. Rejeição acadêmica. Interdições várias. Sanções sociais e jurídicas. O campo do erotismo na literatura apresenta complexidades que envolvem questões de produção autoral, circulação e valoração, as quais afetam os modos como textos eróticos são recebidos e avaliados, tanto pelo público quanto pela crítica. Poderíamos afirmar que, dentre os diversos temas aos quais a literatura pode eleger, os temas sexuais podem se constituir como dos mais arriscados para um escritor ou escritora. Desse modo, para o desenvolvimento da abordagem que nos propomos nesse artigo, partimos de alguns pressupostos teóricos e contextuais sobre a literatura, sobre a literatura escrita por mulheres e sobre a escrita do erótico na literatura, uma vez que compreendemos tais aspectos como fundamentais para o escrutínio da ficção erótica de autoria feminina.

No ambiente ocidental, fortemente marcado pela filosofia cartesiana e pela cultura cristã, é frequente a aplicação de critérios afetados pela racionalidade, pela moral religiosa, pelo pudor e pelas restrições à sexualidade que permeiam a sociedade na leitura e análise de material erótico, seja este literário ou não. Ainda que o fluxo histórico e as modificações nos comportamentos possam afetar os modos como a literatura circula, alternando épocas de maior ou menor aceitabilidade, os textos eróticos encontram-se entre os mais atingidos pelas restrições que partem do ambiente extraliterário³ e pelos julgamentos que não se baseiam em aspectos formais ou estéticos, mas em determinadas moralidades restritivas à prática ou a veiculação do discurso de tema sexual. Tal ocorrência advém de um dos aspectos

.....

3. Por ambiente extraliterário indicamos todos os elementos que usualmente não fazem parte da composição do texto, sendo, portanto, externos a ele: recepção do público leitor e da crítica, por exemplo, que podem partir de julgamentos morais e não apenas de avaliação formal do texto literário.

geralmente mencionados sobre a constituição da literatura, e tradicionalmente reconhecido: o elo intrínseco entre as expressões literárias, como todas as expressões artísticas, e seus desdobramentos em representar um dado momento sócio-histórico e cultural que reflita as ações do ser humano no mundo. Assim, acredita-se que a experiência literária prefigura o poder mimético de, em seu bojo, representar as relações humanas, como já diria Aristóteles em suas clássicas formulações na *Poética* (2008), podendo, portanto, causar estranhamento ou encantamento quando coloca essas relações frente a seus leitores. Erotismo, pornografia e seus correlatos, como parte do modo como as relações humanas são expressas na ficção e na poesia, não prescindirão de construir mundos imaginários na linguagem materializada em textos, relacionando-se tanto com a realidade factual quanto com os critérios de valoração da literatura.

É nesse cenário que o texto em estudo problematiza a representatividade da mulher na tradição literária, em específico, dentro da literatura erótica e questiona a forma como as mulheres são percebidas dentro e fora desse universo predominantemente masculino. Dessa forma, o presente trabalho analisa a antologia de contos intitulada *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*, composta por narrativas de autoria exclusivamente feminina e organizada por Luisa Coelho (2005), com o intuito de averiguar como o erotismo é expresso nos contos em análise. Considera-se que, como amostra de contos escritos por mulheres, a coletânea contribui para o tensionamento do campo literário em termos de autoria do erotismo e sistemas de leitura e escrita da literatura.

O chamado “cânone literário”, conjunto abstrato de obras consideradas como referência de qualidade estética nos diversos contextos culturais é um bom exemplo de como as relações de poder se expressam na literatura. Reconhecido historicamente, por meio de uma seleção valorizada e, conseqüentemente, elitista de textos (geralmente ancorados em temas nacionalistas, universalistas, moralistas) tal conjunto propicia, a partir do olhar hegemônico e predominantemente masculino, vislumbrar as representações das relações humanas como um todo, excluindo, nesse processo, diferentes narrativas/meios de representação que escapam desse sistema padronizado. Para Ria Lemaire (1994, p. 58) a “sucessão cronológica de guerreiros heróicos” e a “sucessão de escritores brilhantes” tem guiado a composição da história literária no ocidente, de modo que os códigos simbólicos externos a esses itens ficam à margem do “cânone” e dos livros teóricos de referência.

Levando-se em consideração tais reflexões, observa-se que a tradição literária ocidental, apoiada, no seu interior, nas estruturas falocêntricas e assimétricas de gênero, sustentada pela sua artificial universalidade, relegou a experiência das mulheres, no campo de atuação, ao papel de objeto de inspiração e/ou satisfação no universo literário.

Conforme argumenta Virgínia Woolf (2014), no ensaio intitulado *Um teto todo seu*, as mulheres são, surpreendentemente, o foco principal das pesquisas masculinas. A elas são destinadas volumes de pesquisas que se dispõem a analisá-las, descrevê-las e representá-las. Em face a tais percepções, a autora indaga: “Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos [por homens] por ano? [...] Têm ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido no universo?” (WOOLF, 2014, p. 43).

Com efeito, os discursos e produções literárias vigentes sobre o feminino são colocados em questão a partir das reivindicações feministas. As mulheres começam a questionar o *status quo* de suas representações literárias, como também as relações assimétricas de gênero em diferentes campos sociais.

Como projeto político e literário, a proposta da referida coletânea visa a circulação e, por conseguinte, a divulgação das publicações de narrativas de temática sexual de autoria feminina, pois, encontra-se neste âmbito, um frequente desconhecimento das narrativas eróticas, bem como da obra das suas respectivas autoras. Na medida em que a leitura avança, percebe-se que o conjunto de contos apresenta, como fio condutor de várias narrativas, a aproximação entre o erotismo e situações limítrofes de morte. Dessa forma, serão corriqueiros os acontecimentos que remontam situações envolvendo o interdito e transgressão, polos estes que são próprios do erotismo.

Sobre mulheres, erotismo e construções de gênero

Partindo dos pressupostos de Bataille (2017), o erotismo é entendido como uma experiência interior que, no domínio das atividades subjetivas, busca “atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece” (2017, p. 41). Assim, para além dos relatos de encontros sexuais, os contos são marcados, por meio da linguagem erótica, por conflitos existenciais e amorosos, desvios, momentos de criação e transformação, nos quais configuram-se a relação entre a díade da descontinuidade e continuidade, formuladas pelo autor supracitado, e sua aproximação com a morte.

Como se trata de uma coletânea que reúne dez contos contemporâneos, de dez autoras diferentes, optou-se por selecionar e analisar três contos da antologia, uma vez que, por questões de estrutura e dimensão, a análise completa da antologia tornar-se-ia inviável para o proposto trabalho. Portanto, serão tomados como *corpus* de análise os contos “Mônica”, “O revólver da paixão” e “Só sexo”, das respectivas autoras Maria Teresa Horta, Nélida Piñon e Inês Pedrosa.

Esses contos, para além de ativar retratos de relações heterossexuais, por isso só signatárias das relações de gênero, expressam também os modos como o sexo circula na autoria feminina. Conforme Jean Franco (2007) na dialética entre o público e o privado, a sexualidade feminina se constitui pelo confinamento, ao contrário da masculina constituída pela exposição. As restrições sobre a sexualidade apresentam como resultado a redução da existência das mulheres à função maternal, associada à moralidade e à pertença ao *pater familias*, para garantir a linhagem familiar. Tal feminino, apropriado pela patriarcalidade, dificilmente será concebido como capaz de expressão erótica que não seja confundida com a perda da boa moral exigida para uma futura boa esposa e boa mãe, estas, em última instância assexuadas, como deve ser nessa construção restritiva.

Em nossa sociedade, as representações de traços do que poderia ser associado a uma feminilidade normativa se sustentam nas bases de um imaginário de base masculina, que projeta expectativas sobre o corpo e sobre as estruturas mentais que tornariam o sujeito mulher inteligível nesse contexto. Como um traço naturalizado, uma característica *a priori* das relações culturais e sociais, as mulheres são vistas, geralmente, como seres docilizados, cujos princípios abrigariam uma dedicação exclusiva ao lar, à família e aos cuidados dos filhos. Conforme Flávia Biroli (2014), na obra intitulada *O público e o privado*, destinadas a esfera privada, as mulheres são posicionadas em um espaço desvantajoso, uma vez que as possibilidades de ampliar o horizonte em suas trajetórias pessoais e profissionais são minimizadas diante dos estereótipos que permeiam as bases da esfera privada.

As bases que sustentam a subordinação das mulheres e seu confinamento à esfera doméstica são objeto de análise de algumas pesquisadoras feministas, as quais buscam entender como esse processo se desenvolveu e como se cristalizou na estrutura social a ideia de inferioridade feminina. Sherry B. Ortner (1979), em um texto fundador dos estudos feministas, ressalta que a posição inferior das mulheres é produto de sua colocação como intermediária entre

a natureza e a cultura. Considerando o conceito de cultura como a indicação de uma forma de controle sobre a natureza, Ortner ressalta processos que seriam responsáveis pela condição feminina. Um desses processos seria a constituição do corpo das mulheres e sua função reprodutiva, o qual aproximará as mulheres da natureza, pela fisiologia da gestação, parto e cuidado da prole, ao mesmo tempo em que esse cuidado é também responsável por confinar as mulheres no ambiente doméstico e reduzir sua mobilidade no espaço público. As consequências dessa socialização baseada nos ciclos reprodutivos serão percebidas também na constituição psíquica feminina, no entanto, não é uma determinação exclusivamente biológica e inata, mas parte de toda uma construção de ideias em torno do que significa ser mulher, aliada a condições hormonais próprias de sua fisiologia. Estabelecer o lugar das mulheres como mais próximas da natureza em uma sociedade em que a capacidade de transformar a natureza é vista como uma capacidade superior, faz com que as mulheres estejam, portanto, nesse lugar subalterno. No entanto, Ortner (1979, p. 114) aponta acertadamente que “a separação do binômio cultura/natureza é em si um produto da cultura”, o que nos levaria a pensar que se trata, portanto, das consequências mais diretas de um modo masculino de organização social.

As consequências da redução simbólica e, não raras vezes, material, das mulheres à função reprodutiva terão repercussão tanto no exercício da sexualidade quanto nas expressões do gênero das quais são investidas, de modo que se estabelece uma intrincada rede de relações entre a redução à reprodução, as limitações quanto ao prazer feminino (uma vez que o sexo se limita à produção de descendentes) e a compreensão do que efetivamente constituiria ser mulher nesse contexto.

Significativamente, as discussões de Judith Butler (2019) apontadas na obra *Problemas de gênero: feminismo, subversão da identidade* vão ao encontro de toda a problemática que fundamenta o binarismo de gênero e a representação das mulheres no campo da identidade. Para a autora, a categoria gênero, considerada como uma construção discursiva, social e cultural, atua como linha de força para a manutenção hierárquica entre sexo e gênero e entre masculino e feminino. O ponto crucial defendido por Butler (2019) é a necessidade de se pensar a identidade no plural, como algo representativo e performático, e não como uma categoria essencial, pronta, cuja base apoia-se em modelos biológicos, sociais e culturais. Assim, para a autora:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (Judith BUTLER, 2019, p. 69).

É exatamente a questão da repetitividade que atesta a eficácia da identidade de gênero, melhor dizendo, é a partir da possibilidade de sua repetição que se produz uma identidade, tornando-a assim, um ato performativo. Nessa repetição, a linguagem tem papel fundamental, uma vez que seus efeitos discursivos são a base das investidas de gênero que sustentam todo um sistema de crenças sobre o que significa ser homem ou ser mulher. É sobre a materialidade do corpo que as repetições de linguagem incidirão no sentido de uma aliança entre os modos como a sociedade estabelece suas expectativas de gênero e o modo como os sujeitos a internalizam.

Com efeito, sobre a mulher, desde a infância, é dedicado todo um processo de investimento sobre seu corpo e seus atos. A ela é ensinado agradecer, ser compreensiva, passiva; são delimitados os campos de circulação em que ela pode atuar, os discursos que ela pode proferir. Sua autonomia lhe é negada. Compreende-se, portanto, que, como parte da socialização feminina, “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (Simone de BEAUVOIR, 2016, p. 11). Dessa forma, para que haja uma libertação da mulher, das amarras que aprisionam seu modo de existir em consonância e subordinação à anatomia do seu sexo, é preciso ampliar os modos de percepção do que entende-se por ser mulher, e colocar em questão suas representações e as repetições de seus atos.

Ao refletir sobre as proposições supracitadas, os estudos de Susana B. Funck (2016) em sua obra intitulada *Crítica literária feminista: uma trajetória*, tornam-se pertinentes, uma vez que, ao problematizar a representatividade da mulher na tradição literária, a autora analisa – a partir de uma seleta produção de obras de escritoras romancistas e poetas – a forma como as mulheres são percebidas dentro e fora do universo literário. De acordo com a autora, se outrora tinha-se uma tradição literária marcada fortemente pela presença de textos misóginos, transbordando estereótipos femininos, em que as mulheres eram alocadas como anjos ou monstros, musas ou prostitutas, a crítica literária feminista surge a fim de estabelecer um território paralelo entre essas produções. Segundo a mesma autora, foi por meio de textos fundadores como *A política sexual*, de Kate Millet (1974), *The Female*

Imagination, de Patricia Meyer (1975) entre outras produções precursoras, que se pode analisar e (re)avaliar o lugar das mulheres, dentro e fora do campo textual e, assim, percebê-las como sujeitos que têm autonomia para falar sobre suas próprias representações, enquanto categoria material e discursiva de suas próprias histórias.

Embora a atmosfera dessas últimas décadas tenha propiciado uma maior abertura e, conseqüentemente, uma maior proliferação de obras de autoria feminina, ainda existe uma sobreposição de temas considerados lícitos ou ilícitos sobre os quais as mulheres, estariam ou não autorizadas a falar. Em sua maioria, as narrativas que retratam temáticas sexuais, nas quais são expressas momentos de intimidade, prazer, excitação, enfim, sentimentos voltados à vida sexual, ainda são considerados objetos de tabus, de interdição em relação às produções de autoria feminina.

Nos estudos sobre os desdobramentos da sexualidade no Ocidente, Michel Foucault (2019), aponta as ambigüidades que norteiam as produções discursivas desse campo, e como a sexualidade tornou-se alvo de disputas públicas entre o Estado e o indivíduo. Segundo o autor, sob uma linguagem científica, o discurso da sexualidade constituiu-se no domínio dos interditos, não se podendo mencioná-la diretamente, mas somente através de discursos reguladores de caráter “útil e público”, a fim de promover uma manutenção nas práticas discursivas (discursos religiosos, moralistas, científicos) que envolvem a sexualidade.

Constitui-se, assim, um dispositivo da sexualidade. Nesse viés, a sexualidade é invocada na medida em que, sendo reduzida a linguagem, torna-se possível classificá-la, atribuir valores positivos ou negativos, regular suas instâncias de produção e funcionamento, isto é, qual discurso pode ou não ser proferido e qual sujeito tem o direito de dizê-lo. Em regra geral, a sexualidade, o sexo são compreendidos, essencialmente, sob uma forma de segredo que, num movimento inverso, é alvo de análise, de multiplicação por diferentes discursos e campos de saberes e poderes. Assim, conforme observa Michel Foucault (2019, p. 30) “não se fala menos do sexo, pelo contrário. Fala-se dele de outra maneira; são outras pessoas que falam, a partir de outros pontos de vista e para obter outros efeitos”. Considera-se, dessa forma, que se trata de uma divisão sistemática (e binária) do discurso sobre o sexo, isto é, da forma como são distribuídos os sujeitos que têm autorização a falar do sexo, e conseqüentemente, a terem seus os discursos aceitos e validados socialmente.

Na esteira dessa discussão, Luciana Borges (2013, p. 109) discorre que “culturalmente as mulheres não estão autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar sobre o sexo; elas *são o sexo* e, portanto, não falam, elas são faladas” (grifo da autora). Constata-se, dessa forma, que não há uma total emancipação discursiva sobre o sexo no que tange as produções de autoria feminina: as escritoras que “ousam” direcionar suas produções literárias para a temática da sexualidade, geralmente têm suas obras alocadas ao campo da marginalização, do valor menor, em comparação às produções masculinas.

Tal problemática estende-se e intensifica quando consideramos que a literatura de autoria feminina não é homogênea, assim, escritoras negras, transexuais, lésbicas entre outras, ainda permanecem no campo da invisibilidade das produções literárias em relação às produções das escritoras brancas, heterossexuais e de classe média. Tem-se, portanto, uma complexa rede assimétrica de produções literárias que envolvem questões de gênero, raça e classe social a serem (re)visitadas e problematizadas. Além disso, a própria natureza multiforme da literatura de temática sexual, seus modos de realização e níveis de explicitude ajudam a tensionar mais ainda o campo.

Erotismo e pornografia: códigos estéticos, códigos políticos

Ao se debruçar sobre as inúmeras possibilidades de representação da literatura pornográfica, Dominique Maingueneau (2010), em sua obra *O discurso pornográfico*, concebe definições relevantes a respeito do campo semiótico pornográfico e suas restrições. Sem a pretensão de conceituar o que se entende por erótico e pornográfico, dado que tais concepções são apreendidas de formas diferentes ao longo dos tempos, sendo ressignificadas através do contexto social, Maingueneau (2010) apresenta as tensões constitutivas do discurso pornográfico e suas restrições em relação a receptividade da sociedade e leitores. O autor analisa o vocabulário, a estrutura narrativa, as zonas de proibição, enfim, todo o corpo do discurso pornográfico e seu funcionamento no campo literário. Para além das comparações valorativas entre o discurso pornográfico e o erótico, – e respectivamente sua alusão entre alta e baixa literatura – Maingueneau (2010) nos orienta a compreender seus respectivos processos de articulação e considerar que cada termo configura-se em uma ordem de funcionamento que lhes são próprios.

Dessa forma, a natureza do discurso pornográfico mante-se em um campo de significação radicalmente oposto de outros gêneros textuais por evidenciar as práticas sexuais sem o véu pudico da linguagem, isto é, descreve o sexo de modo preciso e objetivo, renunciando ao esteticismo da linguagem e seus “artifícios”. Para o autor, a pornografia e o erotismo partilham do mesmo objeto de apreensão, a prática sexual, porém eles se diferem pelos modos de articulação, suas relações com o destinatário, seus códigos verbais (vocabulário); enfim, o modo como as personagens são alocadas e percebidas no texto em relação ao sexo. Nesse contexto, a composição de cenas, por meio de descrições que são “afetivas” é fundamental para o erotismo, se tomamos afeto como esse modo de afetar o outro, no caso, leitores e leitoras, que são envoltos na ação que se desdobra.

A título de exemplificação, no discurso pornográfico, usualmente, o nome da personagem é uma informação suficiente para a narrativa, não sendo necessário aprofundar sobre seus aspectos subjetivos; mas, sim, na descrição do ato sexual. Em contraponto, o erotismo é apreendido, comumente, no campo da imaginação, da subjetividade; cujo código verbal possibilita transformar ou ampliar o sentido da palavra. Como delimitado por Luisa Coelho (2005) na apresentação da antologia *Intimidades*:

No discurso erótico, a sexualidade é linguagem, não apenas de palavras próprias que a dizem e que a fazem, mas também de palavras que atravessam as palavras comuns, de utilização diária, para voltar a determiná-las eroticamente. Isto quer dizer que no texto erótico a sexualidade se fixa, se experimenta e se atinge na descrição verbal da relação do eu com ele próprio e com o outro – mesmo se for um outro ausente –, no reencontro, na espera, na sedução, no consentimento ou na recusa (COELHO, 2005, p. 13).

Com efeito, o texto erótico, diferentemente do discurso pornográfico, suspende o compromisso com a descrição do ato sexual no seu interior; no erotismo, a alteridade, a relação com o outro é indispensável para a construção da narrativa. A escrita erótica também funciona, por outro lado, fundamentalmente, por meio de artifícios de contraposição como prazer e dor, amor e morte, sedução e recusa e outros, entre o eu e o outro.

Segundo Bataille (2017), o erotismo é uma experiência interior, de caráter subjetivo e, manifestado no plano psicológico, nesse aspecto, apenas os seres

humanos o realizam de forma plena, isto é, sabe-se que a atividade sexual é comum a todos os animais, porém, os seres humanos são a única espécie que a realiza sem fins reprodutivos. Ao mapear o conjunto de atividades que determinaram a passagem da suposta condição de simples animal à condição de homem civilizado, Bataille (2017) considera que o trabalho, a consciência da morte e os interditos sexuais são os movimentos decisivos para tal transformação. Com efeito, o trabalho possibilitou ao homem (neandertal) organizar e administrar o mundo na medida em que suprimia a violência; conjuntamente, o homem teve a consciência de sua morte (somos a única espécie que, desde tempos remotos, sepulta seus os mortos); e passamos da sexualidade livre para a sexualidade contida, da qual configurou-se o erotismo.

Ao formular tais proposições, o autor considera a transgressão e o interdito polos essenciais do erotismo na atividade humana, dado que, “a transgressão do humano – do interdito, da lógica do trabalho (que também é linguagem) – é o ápice do humano” (BATAILLE, 2017, p. 17). A colocação do interdito e da transgressão como atividades inerentes ao erotismo coloca em jogo outros fatores: a díade da descontinuidade e continuidade. Para o teórico, somos seres descontínuos uma vez que temos nossas experiências isoladas, isto é, mesmo inseridos em sociedade, vivendo no coletivo, nossas experiências se realizam de maneira individual: nascemos sozinhos, amamos, sofremos, e morremos em momentos diferentes de outros indivíduos. Paralelamente, somos seres contínuos, seres que almejam uma existência, *a posteriori* do mundo empírico, temos o desejo de dar continuidade a nossas experiências descontínuas:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade precívica que somos (BATAILLE, 2017, p. 39).

Dessa forma, o erotismo é compreendido como uma experiência interior, que estabelece a ligação entre o ser descontínuo, em seu momento erótico de extrema intensidade, com o outro, vislumbrando, assim, uma continuidade (momentânea ou não) para além do universo empírico.

Consideram-se, portanto, estes pressupostos apresentados até o momento, quais sejam: a natureza complexa da literatura de temática sexual, sob os diversos modos de sua realização entre erotismo e pornografia, por exemplo, as questões de gênero e as concepções filosóficas do erotismo

como experiência interior de busca de continuidade com o outro, como fundamentais para a leitura do erotismo. Conforme foi mencionado na introdução do presente artigo, tomaremos, como *modus operandi* da análise, o erotismo e sua aproximação com a morte, como elemento basilar para a leitura dos contos da antologia em estudo, a partir desses pressupostos.

“Porque há desejo em mim, é tudo cintilância”⁴: as interfaces do erotismo sob o signo da morte

A antologia de contos *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*, apresenta, a partir de seu título, o propósito que configura seu projeto de criação. Adentrando na intimidade das personagens, vemos de perto suas angústias, seus desejos, os conflitos que permeiam suas relações amorosas, em paralelo com as relações existenciais, isto é, ao caráter subjetivo do seu “ser” que, por sua vez, é fragmentado, multifacetado, heterogêneo, e que almeja organizar o que é naturalmente caos, muitas vezes sem sucesso. São contos que nascem do desejo de personagens em confrontar os interditos e as transgressões, para assim, vivenciar de modo pleno o erotismo.

Como a proposta do livro é possibilitar uma maior visibilidade e ampliação de narrativas de lavra feminina, torna-se necessário apresentar, mesmo que seus contos não tenham sido selecionados para análise, os nomes de todas as autoras, e seus respectivos contos, presentes na antologia. Assim, temos de nacionalidade brasileira as autoras: Ana Miranda (Animal), Branca Maria de Paula (Cobertor engomado), Guiomar de Grammont (Sudário); Lygia Fagundes Telles (Apenas um saxofone) e Nélida Piñon (O revólver da paixão). Os contos de escritoras portuguesas compreendem: Inês Pedrosa (Só sexo), Lídia Jorge (O conto do nadador), Maria Tereza Horta (Mónica); Rita Ferro (O segredo de chiffon) e Teolinda Gersão (Noctário). O processo de seleção das autoras e textos é demarcado pela organizadora do conjunto, Luisa Coelho, na extensa apresentação em que, não apenas anuncia o propósito da coletânea, mas apresenta aspectos teóricos do campo do erotismo:

.....

4. Verso retirado da obra *Do desejo* (1992) da escritora Hilda Hilst: “Porque há desejo em mim, é tudo cintilância. Antes, o cotidiano era um pensar alturas/ Buscando Aquele Outro decantado/Surdo à minha humana ladradora. /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, 2017, p. 480).

O tema sugerido como fio condutor para agrupar esses contos, alguns inéditos, outros não, foi o erotismo. Este tema foi escolhido por se achar que ele se encontra no centro de toda a problemática da arte – de todas as formas de arte – e se apresenta como um campo de reflexão que permite tecer muitas considerações, quer de natureza estética, quer social e política, que possibilitam apontar semelhanças e dessemelhanças dos textos entre si e entre o que os aproxima ou afasta enquanto produtos de diferentes culturas (COELHO, 2005, p. 8).

Recuos, gozos, interditos, volúpias, transgressões, prazeres, desejo de aniquilamento, enfim; a vida e morte são elementos essenciais que movimentam o erotismo nos contos selecionados como índices da condição humana. Estando no centro da problemática da arte, as questões do erotismo, estão, portanto, no centro da vida humana, o que envolve também as relações de gênero, posto que vivemos em uma sociedade *genderificada*, ou seja, cuja organização e estrutura é atribuída de gênero. Para a organizadora, a reunião de um conjunto de textos em que as mulheres se expressam como autoras, move-se em termos de que

A mulher viveu durante anos aprisionada na castidade matrimonial, e só há poucos anos começou a usufruir da liberdade de criar e tornar públicas estórias para entender a vida, para pôr ordem na desordem da vida e poder, através de um discurso ficcional mais livre sobre a sexualidade, desenhar o seu desejo, questioná-lo e compartilhá-lo (COELHO, 2005, p. 15).

Isto posto, os contos escolhidos realizam um entrecruzamento entre as questões do desejo e da perda de referência que a entrada no erotismo pode estabelecer, ao mesmo tempo em que expressam esse movimento de expressão das mulheres via autoria de ficção. No primeiro conto em análise, “Mónica”, de Maria Tereza Horta, a narrativa é construída em uma sobreposição de acontecimentos que envolvem Mónica e Pedro, e a sua paixão pela música. Imersa em um desejo impaciente, pulsante, febril, quase sufocante, Mónica requisita o corpo de Pedro desde o primeiro momento em que o conhece. Em um jogo de equilíbrio periclitante, no qual Mónica é o excesso, o corpo desejante que reivindica seu prazer, Pedro apresenta-se no lado oposto, é o corpo desejado, comedido, de ações moderadas. É essa polaridade que nos possibilita direcionar um olhar enviesado para representações de gênero presentes no texto.

Um dos acontecimentos que nos reconduz para as questões de gênero dá-se na seguinte passagem: “Fora Mónica que conquistara Pedro, que o levara

para a cama; que o desejara logo” (Maria Teresa HORTA, 2005, p. 115). Como observa-se no trecho acima, ao ser alocada como sujeito de seus desejos, que seduz, que conquista, que toma para si suas vontades e, na medida do possível as realiza, a personagem rompe com os valores estabelecidos pela sociedade ocidental (homem/ conquistador, mulher/ conquistada). Tornando-se, sobretudo, transgressiva ao quebrar tais barreiras culturais, reconcilia suas ações de acordo com seus desejos. Dessa forma, ao mesmo tempo em que goza de uma plena autonomia de suas vontades, a personagem conduz seu parceiro a experienciar a atividade sexual de modo pleno, levando-o ao gozo absoluto, e não o contrário. A música torna-se, também, um objeto de constate prazer para a personagem, há um êxtase contínuo entre o desejo de desnudar seu amado, em consonância ao movimento de suspensão que a música provoca em seu corpo e em seu espírito. Assim, ao escutar Mahler, Mónica se antegoza prazeres sexuais:

Mahler. Mónica tentava isolar-se, quando ouvia Mahler: o rosto escondido pelos punhos cerrados, a testa apoiada nas palmas das mãos. Quase gemia, mas ainda calava a suspeita daquilo que o coração se açoitava. Mahler.

Os arcanjos sobrevoavam, perto: escutava-lhes o ruído impreciso das asas, a misturar-se, breve, leve, cumprido destinos. O de Mahler e o seu próprio, ligados apenas por instantes. (HORTA, 2005, p. 117)

Como *modus operandi*, a música e Pedro atuam como paroxismo do prazer, impulsionando o erotismo ao seu ápice, conduzindo Mónica ao deslizamento da sua própria descontinuidade, ao seu aniquilamento total. Dessa forma, indo ao encontro com as postulações de Bataille (2017, p. 42), em que afirma “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas”, Mónica oscila, desfalece, abandona-se: “Não parou de se mover em cima dele, quase voando no orgasmo veloz que se construía solto, no centro do gozo, rasgando resistência, iludindo medos, recusas de fusionamentos destruidores. Aniquilamento último. Depois tombou exausta, como se desmaiasse, cega e sem ouvir” (HORTA, 2005, p. 124). Ela alcança, num momento de lucidez, uma continuidade momentânea, um estado de devir, que reenvia seu “ser” para além da existência descontínua. Nesse momento, ela se viu no espelho com um par de asas, como a indicar essa suspensão do tempo presente, possibilitada por uma fusão tão intensa como o amante que se aproxima da morte, pelos sentidos da exaustão extrema que lhe acomete no pós-orgasmo.

Considerando a construção do conto e os elementos de sua narrativa, observa-se que os acontecimentos do conto são narrados via narração onisciente, sabe-se de todas as ações ocorridas no conto. Além disso, o conto é estruturado em uma linha temporal cuja organização é indefinível, isto é, não há uma ordem cronológica dos fatos. A sobreposição de acontecimentos (ora fala-se de músicas, arte etc.; ora fala-se da relação entre Mónica e Pedro) atua como um intensificador dessa não-linearidade. O narrador ou narradora (por saber de tudo o que se passa entre os personagens, inclusive seus pensamentos e desejos) torna-se uma peça fundamental da narrativa, uma vez que elementos como o espaço e o tempo são organizados a partir de sua perspectiva, que se constrói colada à personagem feminina, sendo responsável pela intensa intimidade entre Pedro e Mónica em sua jornada erótica conflituosa e extrema.

O segundo conto, *O revólver da paixão*, de Nélida Piñon, apresenta pontos de contato com o conto *Mónica*, no que tange o objeto de desejo, isto é, ambos os contos apresentam personagens femininas como ponto de perspectiva, que lutam, exigem, reivindicam do seu amado, o amor que lhes creem por direito. Entretanto, em *O revólver da paixão*, o núcleo dramático orbita em torno de uma relação que poderia ser considerada doentia, que consiste nas ações impulsivas e, até mesmo agressivas, da personagem em relação aos ciúmes que nutre pelo seu ex-companheiro.

Constituído em forma de um monólogo, as situações narradas no conto são ambientadas a partir da memória da personagem. Ao endereçar uma carta ao seu ex-companheiro, expressando nela sua frustração, raiva, desespero, enfim, sentimentos tempestuosos voltados aos términos da relação, adentramos na psique da personagem e, por estar tão íntimo dela, observamos de perto o desfêcho de uma relação possessiva, de constante ameaça, na qual há uma fúria revolvida de paixão.

A violência, ou melhor, seu desejo violento torna-se um chamamento para a morte. O erotismo, no conto, é revelado na forma de uma paixão nociva. Na esteira dessa discussão, Bataille (2017, p. 43) salienta que “[...] a paixão pode ter um sentido mais violento do que o desejo dos corpos. Jamais devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz, antes de mais nada, a perturbação e a desordem”. Com efeito, trata-se de uma perturbação, uma desordem incitada pela vontade angustiante que a personagem alimenta em poder, mais uma vez, gozar dessa paixão, dos prazeres que o corpo do amado suscita no seu.

Para a personagem, sua felicidade só é realizável, só pode ser completa, ao lado de seu amado, mesmo advindo de uma relação sombria e desequilibrada. A personagem, ao sentir-se acuada diante da perda preeminente, revela:

E então não medirei palavras, não controlarei a violência do meu corpo quando ameaçado. A verdade é que a tua perda é uma sentença de morte. Morte que não suporto, não permito. Teu dever é amar-me, é continuar na minha cama, na minha vida, na minha memória (Nélida PIÑON, 2005, p. 132).

Esse desejo que a personagem possui de uma continuidade sublime, maravilhosa, e que só pode ser alcançada ao lado do ser amado remonta às noções de Bataille (2017) ao refletir que a paixão, a fúria da paixão exerce, sobretudo, uma angústia, um sofrimento, uma sensação de impotência no amante ao perceber que seu amado é inalcançável, ilusório, inacessível. E assim, a morte, o desejo de morte se faz necessário para suprimir o sentimento de perda, a angústia da descontinuidade solitária.

Dessa forma, o autor ainda reflete, a respeito das perdas, que “se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos a própria morte” (BATAILLE, 2017, p. 43). Nessa perspectiva, para a personagem, a ideia de uma existência individual, descontínua e solitária, só é possível mediante a intervenção da morte, da morte dela, dele, ou de ambos, mas, sempre tendo a expectativa de que em outro plano poderá vivenciar essa paixão que lhe causa sofrimento com a promessa de felicidade.

A personagem torna-se transgressiva na medida em que extrapola os interditos estabelecidos socialmente no que diz respeito ao comportamento feminino dentro de uma relação amorosa. Ao apoderar-se da linguagem, como instrumento de poder, que outrora era de uso exclusivo do universo masculino, a personagem a usa como arma para reivindicar, exigir o amor que lhe considera seu por direito.

E assim, (re)atualizando-a a seu favor, a personagem contesta o imaginário preestabelecido que seu amado – e alguns segmentos da sociedade – têm sobre as representações feministas, como pode-se perceber na seguinte constatação: “Não venhas cobrar-me teorias feministas. Tenho-as prontas para a vida, recém-começo a dominar um vocabulário que antes era só de tua lavra” (PIÑON, 2005, p. 132). Com efeito, a personagem não apenas começa a dominar um vocabulário que outrora lhe fora alheio, como também,

através de seus atos, desejos e excessos, evidencia que, independentemente do gênero, qualquer indivíduo pode manifestar, em suas vivências, sentimentos de natureza diversas que, naturalmente, correspondam às ações/relações humanas não sendo uma característica específica do âmbito masculino. Culturalmente, a violência motivada por rompimento amoroso é um traço masculino nos relacionamentos afetivos, o que reflete, por exemplo, nas altas taxas de feminicídio no Brasil e no mundo como um todo. Ao inverter as ações no conto, a autora desconforma o modo usual de representação, ainda que a inversão não possa indicar autonomia, mas reprodução de padrões afeto masculinos na relação.

Sob o cenário da Revolução Política (1974), o último conto analisado, *Só sexo*, de Inês Pedrosa, apresenta em sua narrativa uma constante entre a díade continuidade e descontinuidade. A personagem, por meio de lembranças do passado que se misturam com os devaneios do presente, rememora seus tempos de militância e de volúpia ao lado de seu antigo parceiro. A linguagem lírica do conto apresenta uma personagem autodiegética, isto é, trata-se de uma personagem que é também narradora de suas próprias situações. Além disso, os acontecimentos da narrativa ocorrem, majoritariamente, a partir da memória da personagem, portanto, há mistura entre os tempos das ações narradas. O passado e presente atuam no mesmo espaço em que ocorrem as ações do conto, além disso, um possível futuro também se faz vigente, pois a personagem suscita-o na medida em que cria expectativas de um possível reencontro com seu amado.

Assim, tendo a memória e a imaginação como mediadoras do desejo pelo corpo do companheiro e os prazeres que lhe acompanham, a personagem projeta em si as carícias, os toques, que eventualmente seriam consumados pelas mãos, pele e corpo desse parceiro, conforme o exemplo:

Todas as noites me acaricio com seu dedo [...] Todas as noites reboamos da cama para o chão e do chão para cima da cômoda [...] Todas as noites tu entras em mim por todas as portas [...] Todas as noites volto a subir a esse monte dos vendavais só nosso. *Só sexo*, seja. (PEDROSA, 2005, p. 60).

Aqui, a autora utiliza-se da repetição e progressão textual para intensificar os momentos de devaneios da personagem, dessa forma, significativamente, tal repetição revela o desejo de uma continuidade que a personagem possui

em relação aos momentos de volúpia de outrora, e que é acentuado quando ela se apercebe diante de uma doença fatal.

Considerando os sentidos que envolvem o título e a figura da personagem, a autora utiliza-se de estratégias sintáticas em que a temática do conto exerce uma função fundamental na construção da personagem como também colabora na construção estilística do texto. Dessa forma, valendo-se dos recursos que a linguagem oferece, a autora, ao estender o sentido da expressão “só sexo” amplia seu significado e lhe atribui uma duplicidade de sentido que perpassa desde o título narrativa até o seu desfecho final. Ao ampliar seu significado faz com que o sentido soe ao contrário do que a literalidade indica.

Dessa forma, ao pensar nessa duplicidade que o termo invoca, pode-se conceber dois modos de interpretação para o conto. Em sentido lato, o relacionamento da personagem é considerado como sendo apenas sexual, na medida em que ela narra os pormenores de sua atividade sexual, afirmando (de forma irônica) no final de cada relato, ser apenas só sexo. A partir de tais constatações, pode-se inferir que a transgressão presente no conto se vale da libertação feminina em termos de uma exaltação sexual (que, por natureza, é interdita) uma vez que a personagem expressa seu desejo sexual a outrem, independentemente de uma relação matrimonial, e porventura do amor.

Em sentido estrito, não é apenas “só sexo”, pois sua presença manifesta-se particularmente no desejo de uma complementaridade: “Queria ser a mesma nesse encontro. A mesma, com a luz das rugas que me faltavam no tempo em que nos metíamos por dentro um do corpo do outro como se sozinhos fôssemos apenas pedaços de um corpo mutilado” (PEDROSA, 2005, p. 58). Mistura de passado e presente na tentativa de recuperar a “mesma” em uma outra, a mulher mais velha que busca a vida na eminência da morte. A personagem imerge em uma existência onde cada ação sua só tem significado diante do objeto de seu desejo, seu companheiro, conforme o seguinte trecho: “E tive-te, atrás do espelho, todas as manhãs da minha vida. Porque foi sempre pra ti que me quis bonita, mesmos nos dias escuros” (PEDROSA, 2005, p. 60). Assim, pode-se constatar, diante dessa ambiguidade, que duas coisas são certas: é só sexo, mas é também amor.

As considerações acima apresentadas remetem não apenas a situação em que se encontra a personagem, mas vai diretamente em direção à díade descontinuidade e continuidade batailliana: em específico, no momento final da narrativa, quando a personagem, ciente da chegada da morte, declara

que “talvez para morrer eu precise do amor e da família. Mas para acabar de viver, só preciso de ti, desta febre azul a que os outros chamam só sexo” (PEDROSA, 2005, p. 66). Parafraseando Bataille (2017), ao discorrer que somos seres descontínuos, e que vivemos nossas experiências isoladas de outros indivíduos, mas temos o desejo de uma continuidade que possa nos religar ao ser, a personagem, de modo lírico, expressa seu desejo de uma continuidade final, no instante em que busca incessantemente, em seu interior, a possibilidade de poder compartilhar seus últimos suspiros ao lado do seu companheiro, e assim, (re)viver seus momentos de prazer, êxtase, e quiçá um amor, que, comumente, entende-se, no conto, com sendo “apenas” sexo.

Considerações finais

A partir das discussões mobilizadas pelos estudos de Georges Bataille (2017), no campo do erotismo, em consonância com os estudos de gênero, sobretudo, os estudos de Judith Butler (2005), sobre identidade e gênero, pôde-se observar que o movimento em direção à escrita do erotismo obedece a uma demanda por expressão e representação do erotismo em uma perspectiva que contemple a vivência das mulheres. A vivência afetiva do erotismo e a vivência da escrita do erotismo se percebem no projeto literário da antologia ao apresentar contos que tanto pretendem o enfrentamento dos interditos sociais quanto materializam a transgressão (COELHO, 2005). Nesse sentido as rupturas com as expectativas de gênero se dão tanto no campo da autoria quanto na construção de personagens femininas que não correspondem diretamente ao imaginário feminino patriarcal.

Quanto aos três contos analisados, mantêm em sua fabulação uma relação intrínseca entre os polos da vida e da morte, no qual a presença de Eros e Thanatos se faz amplamente marcada na produção e no desenvolvimento dos contos. Eros, compreendido como potência de vida e propulsor do sentido das ligações eróticas entre os sujeitos, aparece como imagem simbólica intimamente ligada ao seu duplo oposto, Thanatos, o impulso de morte, de modo que os polos, por vezes, parecem reversíveis e indistintos. Outra ocorrência relevante é que as narrativas trazem a lume personagens femininas que subvertem as práticas hegemônicas de gênero ao potencializar suas representações no campo da sexualidade. Tem-se, portanto, personagens femininas que expressam seus desejos,

prazeres, angústias e receios, na mediada em que derrubam as barreiras dos interditos e das transgressões, não apenas por “gostarem de sexo”, mas por expressarem seu desejo de modo diverso às expectativas de gênero em relação à sexualidade feminina. Ao recusar o confinamento à esfera reprodutiva, as personagens subvertem certa subalternidade sexual atribuída às mulheres em seu conjunto. As personagens vivenciam, dessa forma, o erotismo de forma intensa e, por vezes, extrema, na divisa com a possibilidade de aniquilação total e até mesmo flerte com morte dos amantes.

Ainda não se pode afirmar que existe uma emancipação total, em termos de autoria e circulação de textos eróticos escritos por mulheres, e assim, uma visibilidade maior de tais produções. Ao contrário, há todo um processo de resgate e disseminação das narrativas de autoria feminina que ainda se faz muito necessário. No entanto, as discussões mobilizadas pela crítica literária feminista demonstraram que é possível resistir e se reinventar diante da tradição literária ao apresentar escritoras que, enquanto sujeitos de si, participam ativamente de suas produções ao reestruturar, no campo literário e fora dele, suas narrativas, suas histórias, e seus discursos.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. 1. ed.; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*, vol. 2. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BIROLI, Flávia. O público e o privado. In: MIGUEL, Luis Felipe. *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 31-46.
- BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo sobre Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.
- BRANDÃO, Izabel et al. (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 17 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019.
- COELHO, Luisa. (Org.). *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 9 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.

FUNK, Susana Bórneo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Ed. Insular, 2016.

HILST, Hilda. Do desejo. In: HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 477-484.

HORTA, Maria Teresa. Mónica. In: COELHO, Luisa. (Org.). *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 11-125.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

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

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michelle Z.; LAMPHERE, Louise (Org.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução Cila Ankier e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

PEDROSA, Inês. Só sexo. In: COELHO, Luisa (Org.). *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 55-66.

1 PENSAMENTO LÍQUIDO. Eros e Thanatos: “Instintos” de vida e morte de Freud

Disponível em: <https://pensamentoliquido.com.br/eros-e-thanatos-instintos-de-vida-e-morte-de-freud/>. Acesso em 20 set. 2020.

PIÑON, Néida. O revólver da paixão. In: COELHO, Luisa. (Org.). *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.127-139.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em 20 de agosto de 2021.

Aprovado em 24 de setembro de 2021.