



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Jose Eider Madeiros

**UM GOZO EXPLOSIVO PARA A ANTIPOÉTICA PORNOTERRORISTA DE
DIANA J. TORRES**

João Pessoa-PB
2020

Jose Eider Madeiros

**UM GOZO EXPLOSIVO PARA A ANTIPOÉTICA PORNOTERRORISTA DE
DIANA J. TORRES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por Jose Eider Madeiros, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de pesquisa: Poéticas da Subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

João Pessoa-PB
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M181g Madeiros, Jose Eider.

Um gozo explosivo para a antipoética pornoterrorista de
Diana J. Torres / Jose Eider Madeiros. - João Pessoa,
2020.

198 f. : il.

Orientação: Hermano de França Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Diana J. Torres. 2. Literatura e psicanálise. 3.
Antipoética. 4. Gozo. 5. Feminino não-todo. I.
Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82+159.964.2

Jose Eider Madeiros

**UM GOZO EXPLOSIVO PARA A ANTIPOÉTICA PORNOTERRORISTA DE
DIANA J. TORRES**

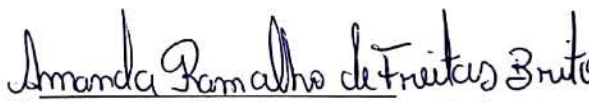
Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal da Paraíba, por Jose Eider Madeiros,
como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

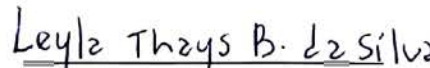
Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

Aprovado em 28 de fev. de 20 20.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
Orientador – PPGL/UFPB


Profa. Dra. Amanda Ramalho de Freitas Brito
Examinadora Externa – DLCV/UFPB


Profa. Dra. Leyla Thays Brito da Silva
Examinadora Externa – PPGCR/UFPB

Às minhas ancestrais

AGRADECIMENTOS

A palavra, para expressar a gratidão por cada pessoa que foi de ajuda e de inspiração para a realização desse trabalho, corre o risco de escapar por sua imensidão ou pelo esforço de lembrança, em virtude de ser tão extensa e incalculável.

Agradeço à minha família, avós, mãe, irmãs, esposo, por todo apoio, paciência e incentivo, e por cada momento com compreensão (ou sem) nos diversos percursos de estudos e, especialmente, no antes, durante e depois da elaboração desta pesquisa;

A meu orientador, de modo especial, Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues, pela acolhida e pela trajetória admirável;

Ao Prof. Dr. Giovanni da Silva Queiroz (*in memoriam*), que, com sua sensibilidade, me indicou o primeiro norte em direção à pós-graduação em Letras, em um momento crucial de minha vida, sempre tão repleta de ansiedades e peripeteia peripatética;

Às professoras: Prof. Dra. Liane Schneider, Prof. Dra. Nadilza Moreira, Prof. Dra. Sandra Luna, Prof. Dra. Geralda Medeiros, Prof. Dra. Ana Marinho, Prof. Dra. Carmen Sevilla, Prof. Dra. Fabiana Costa, com as quais tanto aprendi;

À Prof. Dra. Gabriella Dupim pela contribuição imensurável em sua participação na banca de qualificação;

Às Prof. Dra. Amanda Freitas, carinho e presença constantes, e Prof. Leyla Brito, sublime e única, pelo presente de aceitarem compor as bancas de qualificação e a banca examinadora final;

Aos confrades da famigerada Segunda Erótica, Francielly Pessoa, Nicole Lagazzi, Elis Sedlmaier, Janile Soares, Diego Cirne, Carlisson Oliveira, pela companhia, pela torcida e pela presença afetuosa, e Aline Andrade, pelos conhecimentos partilhados com humildade, modéstia e leveza, pelos abraços energizantes, pelo bem-querer e inspiração;

À minha jovem amiga, irmã, pupila e excepcional parceira de aventuras, Letícia Simões, por acreditar, por ouvir, por surpreender, por sempre rir de tudo, por tudo;

A tantos queridos colegas de sala, de corredores e de cursos, e amigos que encontrei no trajeto desse biênio: Aysha Adab, Tâmara Duarte, Renato Guimarães, Fabio Romero, Juliana Miranda, Suele Conde, Jéssica Torquato, Ana Raquel, Guilherme Delgado, Prisciane Ribeiro, Louis De Jongh, entre outras e outros que guardo com estima na memória;

A todos os amigos e todas as amigas do LIGEPSI, pelas alegrias, pelos desafios, e pelos aprendizados de uma convivência ímpar;

Aos amigos e às amigas do GEDIC por me recordarem sempre da nobreza de uma vida coletiva humanista e do desejo de transformá-la em direção ao que há de melhor no porvir;

A Érika, Igor e Nielisson, pela amizade sem fronteiras;

Aos meus colegas de trabalho, à UFPB e a todos os profissionais do Programa de Pós-Graduação em Letras, sobretudo a Rosilene Marafon por sua empatia e presteza;

A Dilma Vana Rousseff, coração valente, a Luiz Inácio Lula da Silva, grandioso estadista, nordestino e cidadão brasileiro, e a Marielle Franco (*in memoriam*), eterna força feminina e presente, por lutarem pela Educação, pelos Direitos Humanos e pela liberdade, sem os quais eu não teria conseguido me alçar ao lugar vivo que ocupo hoje como pessoa, na profissão, na academia e no próprio contexto da (r)existência bicha-transviada dos tempos recentes;

Ao amor e aos amores, longínquos, pretéritos, aconchegados, intempestivos, calmos e irascíveis, por sustentarem a jornada e por guiarem as curvas e as linhas do horizonte de todo desejo.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Agradeço especialmente, e com todo o relevo que lhe caiba em palavras, a meu orientador, Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues, por ter depositado em mim um voto de confiança árduo, mas definitivamente motivante e incomparável, desde as minhas escolhas teimosas até as singularidades de uma pesquisa ambiciosa, que só se tornou possível através das breves demonstrações de fé na minha capacidade de trilhar pé após pé, caminhos, articulações teóricas, *insights*, ensaios e abstrações.

Minha gratidão também por inspirar coragem, talento e ousadia no fazer docente, e por me dar a oportunidade de delinear encontros com meu ser-aí, com meu saber-poder, diante das minhas próprias limitações, dos meus processos de amadurecimento, viabilizados somente através da leitura, da partilha e da defrontação de imagens e sentimentos de mundo, que jamais pensei ter a sorte de vivenciar e enxergar de maneira ainda mais instigante. As experiências, as portas abertas e a chance de esperar algo de bom no meu autorreconhecimento, na minha construção de um lugar de reflexões autorais, junto com a liberdade de pensar e revisar culturas, subjetividades, formas e estruturas estéticas e conceituais – enfim, de sempre considerar possibilidades –, são marcas que ganhei a partir de sua orientação e que terei a honra de carregá-las sempre.

Eu tinha catorze anos. Um dia, na casa dele, discutíamos – metralhávamos opiniões imaturas sobre livros que havíamos lido. Não lembro exatamente o teor da conversa. Mas eu estava no meio de uma argumentação quando Okoloma olhou para mim e disse: ‘Sabe de uma coisa? Você é feminista!’ Não era um elogio. Percebi pelo tom de voz dele – era como se dissesse: ‘Você apoia o terrorismo!’

(Chimamanda Ngozi Adichie)

*Debaixo da zagaia, ela escorrega, ciririca, forceja.
Onça é onça – feito cobra...
Revira pra todo o lado,
mecê pensa que ela é muitas,
tá virando outras*

(Guimarães Rosa)

*Se dividirmos o prazer em dez partes,
a mulher fica com nove
e o homem com uma*

(Tirésias)

*Eu espero que você entenda
Que o meu amor é amor de quenga
Eu não quero que você se prenda
No meu amor, amor de quenga*

(por Pabllo Vittar)

MADEIROS, Jose Eider. **Um gozo explosivo para a antipoética pornoterrorista de Diana J. Torres**. 2020. 198 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

RESUMO

A presente dissertação busca compreender na voz dissidente da linguagem pós-pornográfica de Diana J. Torres, a Diana Pornoterrorista, a manifestação de um gozo por meio da antipoética, a partir das relações dialógicas entre literatura e psicanálise. Os recortes literários se debruçam na análise de “Sin título”, “Animal”, “Mi vagina” e “Transfrontera”, poemas demonstrativos do que se alicerça em *Pornoterrorismo* (2011) e do que se mescla enquanto ruptura de estilo característico da paródia pós-pornográfica no pós-modernismo, de fenda no simbólico e na submissão à lei fálica decorrente do feminino não-todo, e de infamiliar recorrência à imagética do abjeto, do grotesco e do patológico como modo de ressignificação dos corpos inscritos sob a égide imprecisa e indeterminada do *queer*. Para tanto, apresentamos um histórico sumário da presença de personagens putas na literatura ocidental que foram nomeadas, de modo a aproximar a marca da subjetividade na representação ficcional desde os escritos clássicos até as produções de meados do século XIX, associando essa nomeação com certo reconhecimento da constituição de sujeito nestas personagens. Logo, enveredamos na discussão da teoria sobre temas relativos ao feminino como corpo pulsional, representação fantasmática no imaginário, e signo desestabilizador da ordem simbólica, a partir de variados escritos de Freud e de Lacan, e seus críticos e comentadores. De modo a ilustrar a antipoética pornoterrorista como sintoma do contemporâneo, ensaiamos aproximações em torno da intersemiose pornográfica e do gozo, através de um olhar psicanalítico, enquanto fissuras apropriadas pelo feminismo pró-sexo e pelas narrativas pós-pornográficas frente aos determinismos do império das imagens, mas criativamente vinculadas à ambivalência do feminino como indeterminável, bifurcado, fendido, terrífico.

Palavras-chave: Diana J. Torres. Feminino não-todo. Antipoética. Gozo. Psicanálise.

ABSTRACT

This dissertation seeks to understand, in the dissident voice of Diana J. Torres' post-pornographic language, aka Diana Pornoterrorista, the manifestation of a jouissance through antipoetics, based on the dialogical relations between literature and psychoanalysis. The literary selection focus on the analysis of “Sin título”, “Animal”, “Mi vagina” e “Transfrontera” as demonstration poems of what is based on *Pornoterrorismo* (2011) and what is mixed as a rupture of the characteristic style of the post- pornographic in postmodernism, a gap in the symbolic and in submission to the phallic law resulting from the not-all feminine, and uncanny recurrence to the imagery of the abject, the grotesque and the pathological as a way of re-signifying the bodies inscribed under the imprecise and indeterminate aegis of queer. To this end, we present a summary history of the presence of whores as characters in Western literature that have been named, in order to approximate the mark of subjectivity in fictional representation from classical writings to the productions of the mid-19th century, associating this nomination with a certain recognition of constitution of subject in these characters. Therefore, we engage in the discussion of theory on themes related to the feminine as a pulsating body, a phantasmatic representation in the imaginary, and a destabilizing sign of the symbolic order, based on the varied writings of Freud and Lacan, and their critics and commentators. In order to illustrate the pornoterrorist antipoetics as a symptom of the contemporary, we essay approximations around pornographic intersemiosis and jouissance, through a psychoanalytical look, as fissures appropriated by pro-sex feminism and post-pornographic narratives in face of the determinisms of the empire of images, but creatively linked to the ambivalence of the feminine as indeterminable, open, terrific.

Keywords: Diana J. Torres. Not-all feminine. Antipoetics. Jouissance. Psychoanalysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Brasão do pornoterrorismo.....	15
Figura 2 – The witches (1909).....	39
Figura 3 – Linda maestra! [Capricho n. 68] (1799).....	39
Figura 4 – Lou Andreas-Salomé, Paul Rée e Friedrich Nietzsche (1882)	66
Figura 5 – Phyllis riding Aristotle (1515)	66
Figura 6 – Baubo, deusa das piadas obscenas	115
Figura 7 – Priapo hermafrodita.....	115
Figura 8 – Falo em parede das ruínas de Pompeia	117
Figura 9 – A infame Sheela na Gig de Kilpeck.....	117
Figura 10 – Le monde paisible (1927)	124
Figura 11 – Untitled (Eros) (1993).....	124
Figura 12 – L’origine du monde (1866)	129
Figura 13 – La fin du monde (1998)	129
Figura 14 – A risonha Kwakwaka’kakw	131
Figura 15 – A public cervix announcement (1990).....	131

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tábua da sexuação.....	104
-----------------------------------	-----

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1 PUTA HISTÓRIA PUTA DE UM DEVIR EMPUTECIDO.....	24
1.1 PUTA SAGRADA: QUANDO A CIVILIZAÇÃO PEDE UM SEIO	26
1.2 PUTA NARRADA: NAS ANÁGUAS DO DISPOSITIVO SEXUAL	43
1.3 PUTA PUTA: CORPOS DE TERRITÓRIO SOMBRIO NO HORIZONTE SUBJETIVO DA MODERNIDADE.....	63
2 A PSICANÁLISE LIDA COM A IMAGEM DO CORPO KUIR αFEMINADO	79
2.1 <i>DAS UNHEIMLICHE</i> SERIA DO <i>PATHOS</i> NO REAL SEXUAL PÓS-MODERNO? ...	81
2.2 CAMPO LACANIANO E AS FENDAS POR SOBRE A FEMININA NÃO-TODA PROTO-ABJETA.....	97
2.3 O REVIDE DA INFAMILIAR VULVA ESCANCARADA EM TRANSGRESSÃO ...	110
3 FEMININO TERRIFÍCO E A DESTRUIÇÃO CRIATIVA (ANTI)POÉTICA	127
3.1 <i>AROUSING CONSCIOUSNESS</i> E A VOZ PÓS-PORNOGRÁFICA	129
3.2 O PORNOTERRORISMO E A INDETERMINAÇÃO DE UMA PORNOPOÉTICA ..	142
3.3 DIANA NO CORPO A CORPO ENTRE PORNOPOÉTICAS DO FEMININO, <i>KUIR</i> E EMPUTECIDO NO PÓS-MODERNISMO.....	150
4 GOZO PORNOPOÉTICO NOS GEMIDOS DE DIANA J. TORRES.....	156
4.1 “SIN TÍTULO”, HÁ DE TER QUE SE EMPUTECEM	157
4.2 “ANIMAL”, SELVAGEM TERRITÓRIO SOMBRIO.....	162
4.3 “MI VAGINA”, VELHA FENDA, INFAMILIAR VULVA	167
4.4 “TRANSFRONTERA”, UMA IMAGEM DE INDETERMINAÇÃO.....	171
CONSIDERAÇÕES FENDIDAS.....	176
REFERÊNCIAS	183

APRESENTAÇÃO

Nossa dissertação tem como objeto de estudo o pornoterrorismo em suas implicações artísticas e poéticas a partir do trabalho de sua precursora Diana J. Torres, a Diana Pornoterrorista. Por se tratar de um fenômeno ou manifesto artístico atualíssimo, lançamos alguns esforços nessa apresentação que farão dela um pouco diferente das habituais, mas isso se explica pelo intuito de deixarmos mais ou menos elucidado quais significados rondam o pornoterrorismo. A própria autora nos lança uma provocação em sua obra seminal *Pornoterrorismo* (2017a, p. 61, tradução nossa, grifos nossos) ao perguntar: “Por acaso há fusão *mais linda* que a das palavras “porno” e “terrorismo”? A erótica do terror, um terreno sem investigações que se abre como um cadáver pronto para a autópsia.”¹

Dar de cara com uma pergunta como essa nos inquietou, ao mesmo tempo que nos fisionomizou, justamente por partir de uma voz feminina ou, se não feminina, ao menos distinta de vozes literárias como as de Sade, Georges Bataille, Henry Miller e Pierre Louÿs, com as quais já havíamos tido contato e descreviam uma erótica do terror, mas sem pretensas fusões “*mais lindas*”, ou irônicas em seus imbricados seguintes teores: não se apresentaria na estética do feio uma certa beleza? o pornô como terrorismo não abalaria duplamente justamente a moralidade que rege o que seria do belo? uma antiestética, ou antipoética, não carregaria uma fusão em vias ao belo diante de sua própria ironia?

Cabe indicar, a partir disso, qual trajeto nos levou ao encontro do pornoterrorismo, que, por sinal, não se iniciou em campos da literatura. Inicialmente, o descobrimos durante um projeto de motivações antropológicas que versava sobre as subculturas e os movimentos clandestinos de resistência à ordem dominante androcêntrica, que fossem usuários do corpo como palimpsesto, como espaço de inscrição, interdição e reinscrição sociocultural e política, envolvidos pela arte performática. Desses esforços investigativos, encontramos uma série de iniciativas de arte corporal, que passavam pelo corpo passional e esotérico de Marina Abramović², às escarificações eróticas-animais ou modificações na pele para as práticas de

¹ No original: “¿Acaso hay fusión más hermosa que la de las palabras ‘porno’ y ‘terrorismo’? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia.” Todas as traduções nossas seguintes contarão com a nota de rodapé correspondente ao texto no original.

² Marina Abramović é uma artista sérvio-americana considerada um dos maiores nomes – a quem chame-a de sacerdotisa, ou de avó – da arte performática e conceitual contemporâneas, em atividade e significativa influência internacionais desde os anos 1970. É possível destacar algumas obras de performance que envolvem a semântica corpórea e a intersemiótica do feminino as quais nos orienta neste presente trabalho: *Rhythm 0* (1974), *Art Must Be Beautiful / Artist Must Be Beautiful* (1975) e *Lips of Thomas* (1975).

suspensão corporal, indo até o corpo-lixo inspirado no antropoceno³ e o corpo no limite da escultura-teste no conceitualismo de Cassils⁴. Elas se orientavam tanto ao ativismo quanto ao pastiche e se expunham, em algumas propostas internas, através da pele, marcando-a, moldando-a, cobrindo-a ou desnudando-a, com níveis de plasticidade típicos da performance e do *body art*, que tanto denunciavam como representam as inquietações controversas da vida humana atual.

Foi pesquisando sobre o que recobre essa pele, dotando-a do mistério do fetiche, que esbarramos no símbolo da balaclava, acessório que cobre o rosto e tornou-se recentemente emblemático ao ser usado pelas meninas da banda russa de punk-rock Pussy Riot⁵, pelas mulheres do Exército Zapatista pela Libertação Nacional⁶, como também pelos *black bloc*⁷ nos protestos de rua dessas duas primeiras décadas do século XXI e, por fim, de modo paródico e *camp*, nos *facekinis* do gênero *tranimal* da arte drag⁸.

Logo, acidentalmente, tropeçamos pelos corredores escuros dos jogos *leather* do BDSM⁹ e suas *hood-masks*, e retornamos, um pouco extasiados pelo efeito reluzente do látex e fascinante do obsceno, a se cobrir por tantos adornos. Na presença desse símbolo da balaclava

³ O antropoceno é considerado, a partir das elaborações do premiado químico Paul Crutzen, a era geológica contemporânea em que o impacto da humanidade, sobretudo em suas transformações do meio e dos resíduos decorrentes desta civilização, é de tal modo substancial e irremediável que alterou, e permanece em processo de intensa alteração, os períodos cíclicos da própria natureza terrestre.

⁴ Cassils é uma artista performática canadense que atua na cena estadunidense desde o início dos anos 2000. Integra em seu trabalho a performance corporal, a escultura, a moda, a estética *butch* (“mulheres machudas”), das transmasculinidades e, muito notoriamente, a expressão não-binária da androginia. Boa parte de sua atuação encontra-se disponível em: <http://www.cassils.net>.

⁵ Pussy Riot é uma banda de punk rock feminista da Rússia que está em atividade desde 2011. Além da produção musical, o grupo é ativista em defesa dos direitos das mulheres e da população LGBTIQANP+ e sofreu represálias governamentais após um concerto de protesto na Catedral de Cristo Salvador de Moscou, em fevereiro de 2012, que foi acusado de sacrilégio. Três componentes do grupo foram detidas e condenadas à prisão. O gênero *riot grrrl* e o próprio nome da banda são emblemáticos exemplos da cena punk e de cunho político feminista que se atrela, para mais ou para menos, com o contexto de Diana Pornoterrorista, pois eles visam reunir, de forma representacional, o tumulto (*riot*) que a xoxota (*pussy*) é capaz de fazer enfiar-se, na relação homofônica entre a onomatopeia do rosnado, da raiva, da ira (*grrrr*) com o feminino referenciado na “menina” (do inglês, *girl*).

⁶ O Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) é uma liga nativa do movimento de resistência mexicano e que possui uma colaboração expressiva das mulheres nas lutas de cunho revolucionário que enfrentam na conjuntura latino-americana.

⁷ Ressaltamos, como exemplo, a polêmica presença desses manifestantes nas Jornadas de Junho de 2013, no contexto brasileiro.

⁸ Os *facekinis*, algo como “biquínis de face”, são uma espécie de balaclava estampada e bastante estilizada que vem sendo incorporada em várias produções da arte *drag* mais marginal – em comparação às montagens mais em evidência das transformistas hiperfemininas. Revitalizando a subcultura da cena *club kids* da Nova York dos anos 1980 e 1990, o *tranimal* retoma as inspirações mais grotescas, e com o toque *trash*, *camp* e urbano daqueles, para recriar de maneira bastante pós-modernista a interpretação *drag queen* de uma forma mais animalesca e trans. Daí a hibridização de seu nome *tranimal*.

⁹ O *bondage*, disciplina, dominação, submissão e sadomasoquismo (BDSM) se apropria, em seu conjunto de práticas e fetiche sexuais, de alguns arranjos da fantasia erótico-pornográfica que envolvem a obrigatoriedade do couro em seus acessórios, vestimentas e, em alguns casos, máscaras, sendo estas últimas para o propósito tanto do anonimato, como da performance e da caracterização.

por tantos atalhos efusivos entre arte, protesto e fetichismo, terminamos por nos recordar que ele já havia sido visto em uma ocasião bem distante, na montagem de Paulo Belzebitchy e Pêdra Costa em um concerto do duo de *queer* funk formado por elas, chamado Solange, Tô Aberta!

Esse detalhe *queer* nos levou a pesquisar o que havia de possibilidades no acervo do periódico acadêmico Bagoas, no qual colaborávamos e guardávamos a memória de ter lido diversas coisas sobre a (obs)cena *queer*. Foi dessa busca que encontramos Diana Pornoterrorista e sua bandeira artística, de protesto, perversa, *queer* e pornográfica, na qual flamulavam algumas balaclavas.

Figura 1 – Brasão do pornoterrorismo



Fonte: Fac-símile adaptado de Torres (2017a).

As imagens das balaclavas que compõem o brasão são alternadas por dildos, ou algum equivalente fálico. Há uma alusão à pirataria, em sua marginalidade de saquear a ordem, mas também é possível enxergar a formação de um crucifixo a partir dos falos. O que podemos esperar desse icônico brasão não seria menos que uma tentativa de representar um movimento de resistência ao patriarcado, à moral cristã e ao falocentrismo, tudo em torno de uma mascarada acobertada pelo anonimato, ou pelo assalto ao que essas instituições buscam determinar pela parte de um coletivo que não tem rosto nem gênero definidos, visto eles estarem encobertos pelas balaclavas.

O que é fato, é que o surgimento do pornoterrorismo é relativamente recente se situarmos sua disposição dentro dos fractais genealógicos que dão conta dos movimentos feministas. Ainda que tenha se iniciado anarquista e não agrupado por linhas ideológicas, o próprio feminismo em sua vertente pró-sexo, pós-pornô, *queer* e trans, abraçou os contributos de Diana como substanciais às necessidades do curso presente da história feminina.

Em nossas idas e vindas histórico-psicanalíticas, aludimos recorrentemente às feridas narcísicas delineadas por Freud ([1917] 1996b, [1917] 1996f, p. 292) em torno do descentramento do ser humano em três etapas de perturbação “da paz deste mundo”, que ocorreram tal como se fossem golpes desferidos pela ciência, contra o narcisismo do humano que se enxergava o centro de tudo. Ao lado disso, se ousarmos perceber que as mulheres nunca foram o centro de coisa alguma no Ocidente patriarcal, podemos, na esteira do que a psicanalista Joan Riviere ([1929] 2005) chamou de “mascarada feminina”, incluir uma quarta etapa de perturbação descentralizadora, naquilo que os feminismos, como próprio do que advém do feminino, vem desmascarando em seus percursos. Assim, o “homem” no contemporâneo – abalado que já esteve com o que descortinaram o heliocentrismo de Copérnico, a evolução das espécies de Darwin e o inconsciente de Freud –, estaria ainda tendo que lidar com a desconcertante face de sua incompletude devido aos movimentos de resistência de cada uma das feministas que se unem contra essa dita centralidade universal.

A nosso ver, o pornoterrorismo surge também no retrato da sociedade pós-moderna como um sintoma social, diante do que inferimos a partir das próprias palavras da sua criadora.

O pornoterrorismo surge como uma reação a um sistema que se mete entre as nossas pernas para instalar dispositivos de controle em nossos sexos; é um terrorismo cuja base é a auto defesa, uma forma de não ficar de braços cruzados diante da injustiça. Reconheço que minha forma de o fazer não é nem sutil, nem discreta, nem necessariamente respeitosa. De fato, é bastante feroz, eu sei. Mas sou uma vadia bastante furiosa para ter que fazer as coisas de outra forma, talvez se não me tivessem testado tanto a paciência me limitaria a escrever poemas de amor. (TORRES, 2017a, p. 67, tradução nossa).¹⁰

Neste sentido, já anunciamos uma dificuldade de prover ao pornoterrorismo um sincronismo daquilo que o seu próprio nome carregaria de um “ismo” modo de organização, para com o “terror” irrefreável junto à puta da qual se deriva o “pornô”. Alguns obstáculos comuns a todo e qualquer fenômeno que se derive contemporâneo está no modo com o qual ele se vincularia à modernidade, ao lugar do sujeito e, notoriamente, ao estatuto da linguagem, posto que dela o Iluminismo desenhou todo um projeto segmentado daquilo mesmo que entendemos por racionalmente histórico e humanista.

¹⁰ “El pornoterrorismo surge como reacción a un sistema que nos mete entre las piernas para instalar en nuestros sexos dispositivos de control; es un terrorismo cuya base es la defensa propia, una forma de no quedarse de brazos cruzados ante la injusticia. Reconozco que mi forma de hacerlo no es ni sutil, ni discreta, ni necesariamente respetuosa. De hecho es bastante bestia, lo sé. Pero soy una perra demasiado rabiosa como para hacer las cosas de otra forma, quizás si no me hubieran tocado tanto las pelotas me limitaría a escribir poemas de amor.”

Por não haver essas indicações no pornoterrorismo, nos foi exigido os mais variados recortes, da margem e das fissuras, comprometendo quaisquer esforços na direção de conceber a História rigidamente, ou de incluir nela, o movimento enquanto um aglomerado sequenciado e herdado de acontecimentos coerentes entre si. Uma vez que se orienta por uma desestruturação, um des-vínculo, uma desconstrução e resignificação dos conceitos, que abraçam a lógica da diferença e dos fragmentos da realidade, o pornoterrorismo se torna assim parte dos elementos da dita *pós*-modernidade.

Ainda que entre a *pós*-modernidade, espaço-tempo donde se atrela e se deriva a *pós*-moderna estética do *pós*-modernismo, resida uma diferença conceitual dela para com a contemporaneidade, em seu dialogismo eufórico e frenético com o entre-lugar do *in progress* contemporâneo, podemos notar nesta última uma certa semelhança em se tratando de estatuto visionário ou vanguardista de quebra de ditames, diante do que nos afirma Agamben (2009) sobre o papel do poeta, enquanto um esteta, nesse referido espírito *cum-tempore*.

Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. [...] O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. [...] O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 59-63).

Mais adiante, nas tessituras das próprias disposições entre história, literatura e psicanálise, essa caracterização agambeniana se mostrará bastante vizinha do que possa ser apercebido nos contornos dialógicos, que a estética do pornoterrorismo engendra, ao esbarrar no *pós*-modernismo, em direção ao que se faria contemporâneo.

No que diz respeito ao lugar do sujeito, o pornoterrorismo empreende-se como um manifesto-arte que questiona a verdade sobre a chamada “tradição pornográfica”, ao romper com a modalidade de sujeição feminina, típica à pornografia *mainstream*, e ao lançar uma subjetividade que mira além, tendo por meta o *pós*-pornô, e se filiando à estética do *pós*-modernismo. O pornoterrorismo é aberto, busca ser vingativo, se pretende ubíquo contra toda forma de constrição das liberdades femininas de, principalmente, salgarem suas bucetas e seus orifícios com seus fluidos, suas potências e suas diversidades opostas ao que impedem as

normas. Por este fator, também considera a entrada de outros discursos em sua *práxis* pós-pornográfica, visto que se organizou na Barcelona da década de 2000 junto com artistas *queer*, não-binários, trans, anormalizados, não-normativizados, deficientes, bizarros, marginais, BDSM etc., que encontraram no questionamento dos padrões de ser homem ou mulher ou qualquer rótulo de identidade – e também do reconhecimento de suas sexualidades, de uma vida psicosexossocial não-estigmatizada, por mais que vista como “monstruosa” – um aliado pela visibilidade e celebração no terreno do pornoterrorismo.

De volta ao estatuto da linguagem, o pornoterrorismo se vê enredado em inúmeros aspectos. Primeiro, em sua própria constituição vocabular fortemente alegórica. Nessa junção de “pornográfico” com “terrorismo” não poderíamos desconsiderar que ela surge em contexto histórico não menos problemático que este do contemporâneo. Segundo, no âmbito do discurso, que se engendra nas mencionadas fronteiras que caracterizam o pornoterrorismo, se reúnem outras terminologias daquilo que parece se firmar no *a posteriori* do tempo presente – além da *pós*-modernidade, *pós*-modernismo e do *pós*-pornô supracitados, teríamos o *pós*-estruturalismo e o *pós*-feminismo, como outros conceitos que esbarram nesse terreno fronteiro. Terceiro, pela literatura e a individualidade da escrita que se debruça sempre e mais para a interioridade, o pornoterrorismo evoca narrativas, representações e efabulações que são próprias da linguagem em seu gênero literário e no estado de espírito vigente na atualidade. Estado este que poderíamos anunciar como o do *pós*-cogito¹¹, do esgotamento das apropriações linguístico-intuitivas de identidade, para um de alteridade do pensamento, de abraçar o impensado. Se penso, o que penso, não é mais somente o que faz com o que eu exista, tampouco que somente a mim.

Ainda no campo dessa mesma linguagem, temos o léxico e a etimologia para elevar as questões anteriores e para nos reforçar as peculiaridades que giram em torno da história da terrífica sujeita *pórnê*. Ora, se há algo que a história oficial moderna, sujeitada e languageira, não poupa em referências e escritos, que a antecede em seu próprio marco temporal, isso se

¹¹ Inspirado na arqueologia do pensamento e no capítulo “O cogito e o impensado” da obra foucaultiana *As palavras e as coisas*, Canguilhem (2012) ensaia breves desdobramentos de uma revisão da episteme filosófica assumindo que “pensar o impensado não é apenas [...] pensar no sentido teórico ou especulativo deste termo, é produzir-se correndo o risco de espantar-se e até de aterrorizar-se consigo mesmo.” (p. 29). Essa proposição visa extrapolar a analítica cartesiana e kantiana de modo a se justapor, à ciência do homem de pensamento e de consciência, outra que lhe seja operante como produto limitado, representativo e inventado pelas cadeias da própria ciência, como conjunto de ideias resultantes da atividade desse homem. Arriscamos apontar uma certa aproximação dessas reflexões ao retorno do inconsciente psicanalítico à luz da ribalta, posto que o próprio Freud ([1933] 2010a) lançou, em um de seus aforismos mais complexos: “Onde era Id, há de ser Eu” {*Wo es war, soll ich werden*} (p. 223), ou seja, lá no impensável preterido do Id, será onde se fará pensante o Eu.

dá relativamente a uma das “mais antigas profissionais” do mundo, a trabalhadora do sexo, a prostituta.

Já trazemos de antemão que mesmo vindo a ganhar futuramente um caráter tautológico entre o pornográfico e o erótico – além de tantos outros hipônimos¹² no vernáculo dos prazeres da carne –, os escritos ou a literatura *sobre* putas tardariam mais de um milênio para se tornarem escritos ou literatura *de* putas, haja vista a relevância ou as condições mesmas dessas sujeitas, não serem de todo suficientes para lhes garantir a posse e a voz da subjetividade nas narrativas. Isto é, o ponto de partida, inclusive do erótico, ainda que representativo, virá negar o baixo e originário escalão da *pórnê*, mas fará uso dela por meio da presença de interlocutores que a buscam traduzir.

Todavia, para que consigamos alcançar o tempo presente do pornoterrorismo no contemporâneo, enquanto tracejamos um breve histórico da temática maior que vem a ser a pornografia, optamos por um plano mais particular em detrimento de outro mais amplo, sobretudo por termos o objetivo de privilegiar a subjetividade em seus níveis particulares à puta. Assim, todas essas correlações apontadas se farão necessárias de ter em mente para prosseguirmos a leitura do pornoterrorismo, ainda que não nos seja possível dedicar-se inteiramente a cada uma delas, pois entendemos que a promoção desta puta vilipendiada, mas recentralizada por parte do pornoterrorismo, se mostra como um projeto que trafega entre fronteiras, sem deixar de conter traços característicos de cada um dos territórios do percurso que marginaliza, nem também de tensionar estes territórios ao margeá-los dialeticamente.

Não podemos deixar de levar em conta que ao trabalharmos com o objeto literário e, mais especificamente, com a linguagem poética, aspectos sobre forma e estética também exigem melhor espaço e servem de exemplo nas ponderações que ensejamos adiante.

Ao lado disso, como é inevitável aos prazeres da carne, às suas representações e a todas e todos aqueles que deles cuidam, passamos a considerar a abordagem dessa contextualização a partir da visada revoltosa, contrariada e, por que não dizer, puta – visto que nossa latinidade permite expressar que a mulher da vida, em toda a sua putaria, também pode se sentir puta da vida e reclamar de seu lugar uma outra perspectiva sobre si mesma, especialmente na resistência ao conservadorismo hipócrita dos costumes.

Deste modo, apesar de ser ideológica e historicamente localizado, o pornoterrorismo possui dois radicais na puta e no terror que nós não forçamos em nivelar para antes de sua inauguração neste século XXI, mas que apresentam inúmeras proximidades que

¹² Podemos citar alguns dos principais hipônimos, especialmente presentes na teoria literária, como: obsceno, fescenino, de adultos, licencioso, libertino etc.

acreditamos ser mais eficientes se detectadas a partir de cada olhar, pelos possíveis leitores deste presente trabalho. A puta e o terror podem ser entendidos de diferentes maneiras, a cada tempo e lugar, e acreditamos ser mais viável concebê-los assim mesmo, como termos fendidos, dadivosos, usurpadores, indeterminados e sapientes do medo ou da demanda que podem provocar. Como a própria Diana nos diz:

Pornoterrorismo não é uma invenção, nem um conceito, nem uma tendência, nem um estilo, nem uma máscara, nem uma criação. É um substantivo simples comum abstrato contável, e pornoterrorista é um adjetivo qualificativo substantivável. Não são propriedade de ninguém, é linguagem. Por isso creio que ainda que tenha sido eu a pessoa que tenha se apropriado conscientemente do termo para dar nome ao que faço, não se trata de algo meu, mas, felizmente, o mundo pode estar cheio de pornoterroristas. (TORRES, 2017a, p. 187, tradução nossa).¹³

Somos levados a acreditar que o mundo e o submundo devem estar plenos de pornoterroristas, e são delus a tarefa de dar este nome, ou manter sob sigilo, a seus atos revolucionários. No que engendramos de mapeamento ao passado na história dessas possíveis presenças ou aproximações pornoterroristas, para não cometer equívocos historiográficos, de associação com o que poderia ser inversamente proporcional ao que se substantiva e se adjetiva nas buscas por liberdade que movem o pornoterror, abrimos mão de localizá-los, nominativamente, para mantê-los pelos campos do imaginário que se evoca pelo olhar de cada um ao ler sobre o passado.

Diante disso, a presente pesquisa foi dividida em quatro capítulos, de modo segmentado que buscasse privilegiar sinais nos caminhos da transgressão que a puta e a subjetividade, lida pelas lentes clandestinas da psicanálise, podem fazer eco e centralizar a pornografia do corpo no imaginário, abrindo horizontes do olhar para as bifurcações, clivagens, do feminino junto ao que este pode triangular em contato com o *queer/kuir*¹⁴. Enveredamos nesta tarefa cientes de que estamos sempre, em alguma medida, margeando conceitos em torno de práticas que são e estão sempre escapando de normativas, mas que não cessam em desejar uma representação, política, estética ou minimamente simbólica, de suas formas de gozo.

¹³ “Pornoterrorismo no es una invención, ni un concepto, ni una tendencia, ni un estilo, ni una máscara, ni una creación. Es un sustantivo simple común abstracto contable, y pornoterrorista es un adjetivo calificativo sustantivable. No son propiedad de nadie, es lenguaje. Por ello creo que aunque haya sido yo la persona que se haya apropiado conscientemente del término para darle nombre a lo que hago, no se trata de algo mío sino que, afortunadamente, el mundo podría estar lleno de pornoterroristas.”

¹⁴ Abraçaremos uma grafia *queer* para se referir ao legado estadunidense dessa terminologia, variando com o *kuir*, desde uma perspectiva local, onde a presente pesquisa ganhou forma, em terra ancestral tapuia, potiguara-tabajara, nordestina, brasileira, latino-americana e cônica de que essa apropriação faz falar algo intraduzível ou coincidente que se foi estabelecendo durante nosso próprio percurso e lugar.

Assim, no primeiro capítulo intitulado *Putas história puta de um devir emputecido*, nos dedicamos a uma cartografia breve das putas em suas imbricações com o feminino, partindo da Antiguidade até meados do século XX no pós-Segunda Guerra, e delineando algumas divisões e limitações nesta empreitada. No item 1.1 *Putas sagrada: quando a civilização pede um seio*, o foco se deu com a iniciativa de selecionar personagens da literatura ocidental que fossem putas e que carregassem um nome, de modo que se indicasse o mínimo de personalidade na constituição do sujeito ficcional que ela pudesse alegorizar. O item seguinte 1.2 *Putas narradas: nas águas do dispositivo sexual*, a mesma seleção persiste, a partir dos escritos da Antiguidade tardia até meados do fim do século XIX, quando finalizamos com indicativos da mescla entre a literatura de mulheres, os primeiros indícios do feminismo e o advento da psicanálise dentro da conjuntura estética e político-social. Para o item 1.3 *Putas putas: corpos de territórios sombrios no horizonte da modernidade*, deixamos de lado o trabalho de cartografia de nomes para atrelar o feminino prostituído às implicações das guerras na era dos extremos que foi o século novecentista.

O segundo capítulo, de pretensões ensaísticas teóricas, lança um fio condutor a partir de como *A psicanálise lida com a imagem do corpo kuir afeminado*, de forma a aproximar conceitos entre as teorias freudianas e lacanianas sobre o feminino e sobre o olhar dedicado a este feminino ou aos corpos que carregam suas insígnias. No item 2.1 *Das Unheimliche seria do pathos no real pós-moderno?* concebemos uma série de fatores comuns entre o conceito de infamiliar em Freud, com as propriedades do *pathos* das paixões, dos sofrimentos, e do mal-estares, em sua proximidade conceitual ao que Lacan chama de real. O pós-moderno é brevemente abordado de modo a situar seu lema contemporâneo das imprecisões e da crise da linguagem nos contextos da atualidade pós-guerra e do capitalismo tardio. Em 2.2 *Campo laciano e as fendas por sobre a feminina não-toda proto-abjeta*, tracejamos a compreensão de feminino não-todo em Lacan. A partir dos elementos da tábua da sexuação, buscamos entrever, nessa concepção, a abertura que se estabelece nas disposições do gozo não-fálico feminino, como fissura suplementar e dissimétrica, para dar vazão às subversões de gênero e de sexo nas dissidências *kuir* afeminadas em suas inquietantes fugas do simbólico. Por observarmos que a estética mais se associa aos desvios que se promovem entre o imaginário e o real, em complemento oposto ao que se ressalta no simbólico, propomos em 2.3 *O revide da infamiliar vulva escancarada em transgressão*, uma leitura da exibição vulvária como um ato relativo ao que se caracteriza no falo imaginário a partir de Lacan. Nos dedicamos a um resgate quase-psicanalítico e quase-semiótico para ler como falo e vulva podem partilhar de formas de sentido comuns a partir de seus desvelamentos imaginários.

No capítulo terceiro, *Feminino terrífico e a destruição criativa (anti)poética*, continuamos a construir leituras teórico-estéticas de modo a começar a situar a pós-pornografia, o pós-pornô e o pornoterrorismo em espaços dialógicos com o que se experiencia na manutenção ou na dissolução de normas e estatutos sobre a arte, a literatura e a poética junto ao que emana do feminino. O item 3.1 *Arousing consciousness e a voz pós-pornográfica* busca discutir os posicionamentos semipolíticos de um “tesão à consciência” como modo de fazer o protagonismo feminino se empoderar de seu reconhecimento e reivindicar os direitos ao autoerotismo, ao sexo e à voz de suas próprias corporeidades pulsionais. Para o 3.2 *O pornoterrorismo e a indeterminação de uma pornopoética*, trazemos contribuições de Diana J. Torres sobre seu propósito pós-pornô em conjunto com uma reflexão em torno dos estatutos do cânone sobre o que é mais valioso esteticamente entre éros e pórnê. E encerrando as discussões teórico-conceituais, trazemos no item 3.3 *Diana no corpo a corpo entre pornopoéticas do feminino, kuir e emputecido no pós-modernismo*, uma breve caracterização da autora em seu contexto singular junto a outras vozes que se unem nesta inscrição subjetiva e pós-pornô.

O último capítulo, de análise, em *Gozo pornopoético nos gemidos de Diana J. Torres* elencamos quatro recortes ilustrativos do que a autora apresenta em seus escritos de poemas para trazer, de modo livre e sem pretensão de esgotá-las, algumas relações do que havíamos exposto anteriormente com uma interpretação dos poemas como ato pornoterrorista para nós mesmos. As subseções relativas a cada um dos poemas são intituladas de 4.1 “*Sin título*”, *há de ter que se emputecer*; 4.2 “*Animal*”, *selvagem território sombrio*; 4.3 “*Mi vagina*”, *velha fenda, infamiliar vulva*; e 4.4 “*Transfrontera*”, *uma imagem de indeterminação*.

Metodologicamente, a leitura do texto poético, buscou considerar uma junção entre o que já havia se ensaiado na leitura semiótica das imagens, transpondo aos versos uma liberdade hermenêutica de efeito e interrelações temático-parafrásicas, visto que, inevitavelmente, a voz poética de Diana se mostrou um pequeno objeto *a* para nossas primeiras inquietações (des)prazerosas, e fundamentais para a problemática e delimitação da estrutura da pesquisa. Nosso percurso, sem dúvida, foi permeado por escolhas das mais diversas e abstrusas, sobretudo porque o pornoterrorismo é novidade nos meios acadêmicos, e certa angústia, por querer introduzi-lo a contento e dignamente nesse ambiente, sempre fez questão de surgir.

Entretanto, não é com menos coragem que aquela necessária para escolher e persistir, desde o início, um tema com tantos receios implícitos, com certos entraves de aceitação como *corpus* válido por alguns colegas de academia, com tantos riscos de censura, e com incontáveis vetores de exploração por ser, de nome e fato, terrorista, que acreditamos ter feito o máximo possível, sem, especialmente, usar de preciosismo intelectualista, e sem a

pretensão de sufocar as possibilidades futuras de retomada nossa e de inspiração a outres pesquisadores das ideias aqui sublinhadas.

Por pornografar, vez ou outra, um estilo de escrita que pode parecer insuficiente às vistas de uma retórica profunda e complexa, com base epistemológica unilateral e de discurso pronto para postular ideias definitivas, em uma ou outra leitura, assumimos com certa postura já pornoterrorista, que algumas discussões só servem de algum modo, se entre uma leveza e uma dureza, exista parcialmente um meio de subverter e gozar um pouco com isso.

1 PUTA HISTÓRIA PUTA DE UM DEVIR EMPUTECIDO

Situar a historicidade do pornoterrorismo é um desafio que requer escolhas. Primeiro, por se tratar de um fenômeno que se situa no contemporâneo, acepção esta que nos impele a uma cronologia histórico-temporal exigente das demarcações sobre o início e o fim das ações humanas – embora o contemporâneo, também torne os acontecimentos opacos em suas gêneses e desconhecidos em seus destinos, tendo em vista a sua proximidade em curso. Segundo, por se posicionar como um movimento artístico que, apesar de propor um manifesto, não é corolário de um projeto estético estritamente herdado, revisitado ou desconstruído. De certo modo, o pornoterrorismo se apresenta como um aglomerado de influências que lhe dão imprecisão política, social, cultural e ideológica.

Apesar disso, a subjetividade permeia o pornoterrorismo como elemento complexo, sobretudo naquilo que intentamos nos debruçar sobre: a sua vertente poética. Assim, pensamos a escolha de uma demarcação histórica pelas vias da Literatura, que pudesse contemplar um recorte mais específico dessa subjetividade: a amostra de personagens prostituídas devidamente nomeadas, que nos foi possível alcançar e que nos alcançaram, em algumas obras de nossa tradição ocidental até o desfecho do século XIX.

Uma proposta como essa se configura, por mais que recortada, como sumária, apesar de preconizarmos um tratamento minimamente materialista e dialético das representações ficcionais selecionadas. Isto é, entendemos as suas limitações, mas não a reduziremos apenas a um levantamento quantitativo, senão a uma abordagem dialógica que possa nos dar uma razoável dimensão de como, hermeneuticamente, o signo da “puta” diz muito sobre os tempos aos quais ela se mostrou presente.

Cabe ressaltar que a especificidade dessas escolhas não nos isenta de estabelecer outras relações, ainda que parciais, com outros temas não necessariamente “personalizados” na puta, mas inter-relacionados por suas indissociabilidades. Isso significa dizer que, vez ou outra, se fará necessário compreender que no diálogo entre ficção e realidade concreta, alguns apontamentos sobre o coletivo, em detrimento do individual, precisam surgir; que a prostituição – categoria de trabalho que analiticamente suspende a trabalhadora em sua subjetividade, por vezes –, enquanto sistema paralelo de valores, de pedagogia, de moralidade – e por que não, de estética –, tem uma função que beira tanto o inominável quanto o que se é incapaz de dar nome.

Para melhor delimitar as fronteiras dessa função, o inominável estaria, para nós, avizinjado pela dimensão do interdito, daquilo que não pode ter o nome revelado mediante uma grandeza do que é do campo do sagrado, antiga conjuração do mais mortífero e mais vital de

nossa rudimentariedade humana, expresso também no que é interdito ao olhar de nossa origem mais primordial, “o poder gerador/criador do sexo feminino –, o limite entre o humano e o bestial.” (MARQUETTI, 2013, p. 130).

No que se abate ao que se é incapaz de dar nome, antecipamos uma visada sobre o feminino como aquele que pode se direcionar à incompletude do simbólico (LE GAUFÉY, 2018), ao excesso que se derrama sobre os manejos de seus semblantes e objetos discursivos (LACAN, [1971-1972] 2012, [1972-1973] 1985b), e como também àquilo que nos leva ao que se liberta dos nomes sagrados, em percurso no jogo da linguagem, *profana ação*. Como nos indica Agamben (2007):

A profanação implica [...] uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-a a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Profana e feminina como se dá a puta, a elegemos para auxiliar-nos no desvelamento do que pode ter persistido, de sua marginal indisponibilidade aos ditames da cultura, como formalidade usada na linguagem central que anuncie seus próprios e constantes fracassos. A puta, sagrada ou profana, narrada ou invisibilizada, vilipendiada ou empoderada, há de nos guiar pelo devir histórico, este sempre tão prenhe de inúmeras dessacralizações e cíclicos e irremediáveis retornos ao todo descontente e revolucionário emputecimento.

1.1 PUTA SAGRADA: QUANDO A CIVILIZAÇÃO PEDE UM SEIO

Uma das mais antigas narrativas da literatura universal, conhecida como a “Epopéia de Gilgámesh”, nos apresenta um retrato peculiar, e muito caro à nossa pesquisa, da função da puta na Antiguidade. Referimo-nos a Shámhat, prostituta do templo da deusa Ishtar, que exerce um papel substancial entre os dois protagonistas da trama: o gigante Gilgámesh e seu rival companheiro Enkídu.

O poema épico, atribuído a Sin-léqi-unnínni, narra como Gilgámesh, o rei de Úruk, aqu’*Ele que o abismo viu*, semi-deus e grande herói mítico da Mesopotâmia de cerca de 2.600 a.C., faz a sua jornada de busca pela imortalidade. Constituída a partir da escrita cuneiforme de doze tabuinhas descobertas pela Paleoantropologia entre 1872 e 2014 d.C., a epopeia é marco fundante do que compreendemos enquanto literatura clássica. Nos atemos brevemente a esta obra, principalmente, por ela demonstrar *data venia* a envergadura que as descobertas históricas recentes propiciam na estridência do senso-comum e na ruptura da tradição – tão impregnadas da precursão grega e homérica.

Em Úruk, cidade fundada pelo soberano gigante, o poder excessivo de Gilgámesh é posto à prova, após os deuses intercederem em resposta às queixas dos súditos, com o surgimento de um guerreiro de nome Enkídu, concebido da argila pela deusa Arurú. Tal guerreiro, criado para equilibrar o poder excessivo de Gilgámesh, quase um *Ur-pai* tirânico, vive os seus primeiros momentos como um selvagem pela estepe, até que um sábio cidadão sugere ao seu filho que leve a prostituta Shámhat ao encontro do homem selvagem, de modo que, através dela, seu estado de natureza (e pureza) se voltasse ao estado de civilização que toda Úruk ansiava, de modo a se enfrentar Gilgámesh.

A sabedoria de Shámhat e os seis dias e sete noites de iniciação sexual – numericamente alusivos ao tempo do ritual das sacerdotisas da deusa – levaram a Enkídu o “entendimento, [e] a amplidão de saber” (SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2018, p. 51) que lhe faltavam para ganhar a humanidade necessária, a sexualidade necessária.

Este rito carrega traços consideráveis do *Hieros Gamos*, celebração do equinócio de primavera na qual um rei representava Dumuzi, pastor deus-amante da vegetação, e uma prostituta do templo de alta hierarquia se entregava em forma de sacerdotisa de Ishtar, unindo-se espiritual e sexualmente em celebração, para garantir a fertilidade da terra e a continuidade da espécie humana por meio de um espetacular ato sexual.

Tanto Qualls-Corbett (1990) quanto Roberts (1998) posicionam as prostitutas do templo como representativas desse “*canal carnal*” do sagrado feminino no exercício da vida

mortal em equilíbrio com o eterno, questão que se aproxima até certo ponto da situação prática da realidade acádia de Shámhat. Do ponto de vista da análise da sociedade acádia-suméria a partir da literatura, Harris (2000, p. 120, tradução nossa) levanta a questão de como, mesmo dentro de uma matrifocalidade¹⁵ de importância equânime no panteão divino, refletida nesses ritos sazonais, as mulheres funcionavam no cotidiano como meras “apoiadoras e subsidiárias”¹⁶, ao lado do fato pontuado por Ackerman (2005, p. 143, tradução nossa) de que “assim, tavernas eram conciliadas ainda que estigmatizadas praticamente do mesmo modo que na sociedade mesopotâmica a prostituição era [também] conciliada, ainda que estigmatizada.”¹⁷

De volta a Harris:

A prostituta Shámhat é uma mulher intrigante. Ela e Shidúri, a taberneira, são trabalhadoras que se sustentam sozinhas. Shámhat pertence a uma classe com baixa reputação na sociedade. Shidúri está associada a esse lugar de baixa reputação. E Ishtar, não acidentalmente, está associada com ambas, tal como ela surge na seguinte passagem cântica: “Quando sento à entrada da taverna, sou uma prostituta amorosa.”

Ambas prostituta e taberneira pertencem ao domínio extradoméstico; ambas eram importantes nas atividades de lazer dos homens mesopotâmicos. Embora a prostituta mesopotâmica da vida real tivesse uma má reputação e fosse vista como uma ameaça à estabilidade da família, sua representação na Epopeia de Gilgámesh é bem contrária. Ela é retratada, por suas ações e palavras, como uma mulher maternal, benevolente e sábia e não como uma sedutora enganosa e lasciva. E significativamente, assim como Shidúri, e ao contrário da esposa de Uta-napíshti, ela é nomeada, lhe é dada individualidade e personalidade. (HARRIS, 2000, p. 121-122, tradução nossa)¹⁸.

¹⁵ Diante dos limites históricos que se impõem à nossa pesquisa, achamos salutar evitar o termo “matriarcado”, em suas complexidades, mas considerar a matrifocalidade por seu caráter mais geral e indiscutível culturalmente.

¹⁶ “Therefore, what we find in the epic are essentially male attitudes toward women, human and divine. Central to *Gilgamesh Epic* are the concerns and activities of men, with women functioning as supporting and subsidiary characters in the cast. [...] Though Mesopotamians did not live in a sexually dimorphic society like that of the ancient Greece, women’s domain, nevertheless, did not partake of the political and military arenas that were masculine domain.”

¹⁷ “[...] both Shamhat and Siduri are working women who support themselves, that both function within the extradomestic domain of Mesopotamian society, and that both are engaged in professions that were important in the leisure activities of Mesopotamian men. Taverns such as Siduri is depicted as managing, moreover, were places where men went to meet prostitutes like Shamhat, and thus taverns were accommodated yet stigmatized in some of the same ways in Mesopotamian society that prostitution was accommodated yet stigmatized.”

¹⁸ “The prostitute Shamhat is an intriguing woman. She and Siduri, the tavernkeeper, are working women who support themselves. Shamhat belongs to a class with low repute in society. Siduri is associated with a place of low repute. And Ishtar, not incidentally, is associated with both, as she is in the following hymnic passage: ‘When I sit at the entrance of the tavern, I am a loving prostitute.’

Both prostitute and tavernkeeper belong to the extradomestic domain; both were important in the leisure activities of Mesopotamian men. Though the real-life Mesopotamian prostitute had a bad reputation and was seen as a threat to the stability of the family, her representation in the *Gilgamesh Epic* is quite the reverse. She is depicted, through her actions and words, as a maternal, beneficent, wise woman and not as a deceitful, lustful seductress. And significantly, like Siduri, and unlike Utnapishtim’s wife, she is named, given individuality and personhood.”

O surgimento da relação entre essas duas mulheres emerge ao se refletir, justamente, sobre os nomes dessas duas personagens mortais, complexas aos assiriólogos: Shámhat e Shidúri. Apresentada como a taberneira que resiste receosa ao auxílio a Gilgámesh – quando este chega aos limites marítimos do mundo em busca de Uta-napíshti, único sobrevivente do grande dilúvio e detentor do segredo da imortalidade –, esta personagem mulher não-prostituída se mostra cercada de mistérios, em virtude de sua caracterização ambígua, e de sua versão paleobabilônica posterior que viria considerá-la não somente um oráculo, mas a portadora da verdade que encerraria a saga do gigante de Urúk.

Segundo Brandão (2018, p. 262, 229), “*Šidūri* [Shidúri], como nome comum, significa simplesmente ‘moça’”, assim como *Šamhat* [Shámhat], seria meramente uma das prostitutas [*šamhāti*], dentre as demais “categorias de mulheres ligadas à prostituição sagrada e ao culto de Ishtar”, quais sejam: as hierodulas [*kežrēti*] e as meretrizes [*harimāti*]. Entretanto, o autor não concorda que esta nomeação seja de maneira alguma simplória ao papel de Shámhat enquanto “personagem-chave no relato [epopeico] [...], pois a ela compete humanizar Enkídu, tanto por meio do contato sexual quanto pelos ensinamentos da vida civilizada.” (BRANDÃO, 2018, p. 162).

Já desde o princípio das narrativas escritas, se nota uma multiplicidade de facetas em volta da mulher prostituta, e vale salientar que, em sua forma original, as tabuinhas de Gilgámesh estão escritas em acádio, língua ancestral do que viria a ser o sumério, que, por sua vez, classifica a identidade da epopeia em sua proximidade com o mitológico. Sua herança, nesse sentido, assim como a dialética alegoria da puta em *mimesis*, vem confundir qualquer tentativa no presente trabalho de estabelecer: primeiramente, algum traço da possível existência de um matriarcado pré-acádio que isentasse a prostituta de qualquer estigma e, secundamente, de uma divisão cristalizada entre categorias da prostituição sagrada, lá e em outras regiões, que as pusesse em pé de igualdade com a parte masculina da sociedade. Isso, pois, ao remeter a tempos imemoriais de nossa própria tradição, enquanto dependente dos primórdios do registro da escrita e do literário, é justamente em Shámhat que se une *mythos* e *logos*, na semelhança a uma prostituta sagrada de Ishtar (mito cosmogônico), e que ao mesmo tempo insere Enkídu no simbólico da vida terrena (linguagem pragmática). Em outros termos, Shámhat não é melhor, mas nem vem se tornar igual a Enkídu, na mesma medida em que Enkídu não pode tornar-se melhor que ela, visto advir do intermédio dela sua própria subjetividade. Essa ambiguidade parece acompanhar incansavelmente o feminino ao longo de toda a história oficial.

O texto da epopeia em acádio remete a Ishtar, ao que os sumérios chamariam de Inana, os egípcios de Hator, os fenícios de Astorete, os babilônicos de Tiamat, os frígios de

Cibele, os gregos de Afrodite e os romanos de Vênus ou, mais ou menos paralelamente, ao que os hindus evocavam nas Shákti, os nórdicos em Freia, os semitas, inclusive, em Aserá, entre outras cosmogonias antigas que terminavam levando a uma infinitude de deidades que, sem sombra de dúvidas, contariam com ambos os sexos masculino e feminino sendo venerados, ou sendo usados na prática, em seus relativos sacerdócios e rituais. Todos esses nomes divinos vão povoar a cultura do mundo pré-cristão, mas, para o que nos foi herdado, não foram capazes de manter registros equivalentes de nomes, ainda que ficcionais, às suas adoradoras prostituídas.

Aliás, é só na literatura do Tanakh que encontramos os hebreus a relatar uma prostituta de nome Raabe. A cananeia cai nas graças do deus hebraico por ter dado auxílio aos espiões israelitas perseguidos pelo rei de Jericó e por ter reconhecido a onipotência de Javé, em data estimada¹⁹ por volta de 1473 a.C, e por ter clamado ao deus hebraico:

‘Sei que o Eterno vos deu a terra e que o pavor de vós caiu sobre nós, e que todos os habitantes da terra se derretem na vossa presença. Porque temos ouvido que o Eterno secou as águas do mar Vermelho diante de vós, quando da vossa saída do Egito, e também o que fizestes aos dois reis do Emoreu que estavam além do Jordão – Sihón e Og – os quais destruístes. Quando ouvimos isso, derreteram-se os nossos corações e não ficou alento em ninguém por vossa causa; porque o Eterno, vosso Deus, é Deus em cima, nos céus, e embaixo, na terra. Agora, jurai-me, vos peço, pelo Eterno, visto que usei de misericórdia para convosco, que vós também usareis de misericórdia para com a casa de meu pai, e que me dareis um sinal verdadeiro, de que conservareis em vida meu pai, minha mãe, meus irmãos, minhas irmãs e tudo o que eles têm, e livrareis da morte as nossas vidas’. (Josué 2:9-13; TANAKH, 2012, p. 271).

Poupada da queda da muralha de Jericó, a casa de Raabe ganhou permissão para viver com os israelitas. Em seguida, como ex-prostituta, a mulher e adoradora de Javé vem a se casar com Salmon, dar luz a Boaz e ser ancestral de uma linhagem sagrada de grande importância: Raabe é a tataravó de Davi e triacontavó de Jesus, filho de José, profeta essênio-mosaico da Galileia que transformaria, dentro de algumas gerações, o tempo do mundo. (Rute 4:20-22, TANAKH, 2012, p. 911; Mateus 1:1-17, BÍBLIA, 2012, p. 1103; LEWIS, 2011; TAFUR, 2005).

Ainda nos escritos da Antiguidade hebraica, o caso das prostitutas (sem nome) na parábola do bebê partido, do tetraneto de Raabe, o rei Salomão, no Primeiro Livro dos Reis (I Reis 3:16-28; TANAKH, 2012, p. 417-418), que se passa estimativamente na Judá de 1037

¹⁹ Todas as datas são sugeridas com base em investigações das estimativas cronológicas disponíveis na *Biblioteca On-line da Torre de Vigia* da Tract Society of Pennsylvania, organização internacional de pesquisa junto aos Evangelhos das Testemunhas de Jeová. Disponível em: <https://wol.jw.org/pt/wol/h/r5/lp-t>. Acesso em: 26 mar. 2019.

a.C., vem reforçar a conotação inferiorizada da sociedade israelita para com a prostituta. Se não é retratada com a condescendência reservada aos impuros, serve como analogia ao declínio espiritual. Por tais razões, nos detemos um pouco mais na literatura hebraica por ela se caracterizar fundante na narrativa moral do Ocidente, no qual vivemos e continuamos em percurso – sobretudo ao não podermos negar que estamos compreendidos em uma era bem menos helenística ou indo-arábica, do que demarcadamente judio-israelita e cristã em sua “exegese” perante a realidade dos costumes.

Um pouco antes da ascensão dos reinados de Saul, Davi e Salomão, no caso de Dalila – em torno de 1177 a.C. a 1157 a.C. –, por mais que ela não seja a prostituta que se deita com o juiz israelita Sansão em sua chegada a Gaza, a aceitação do suborno dos filisteus para descobrir o segredo da força dele, lhe rendeu o esquecimento completo em todo o restante da Bíblia. (Juízes 16:4-21, TANAKH, 2012, p. 323-324). Claramente isso se dá por ela não ter tido a nobreza da convertida prostituta Raabe, já reconduzida pelo cajado do Todo Poderoso, mas outrora adoradora dos deuses cananeus Aserá (mãe), Baal (filho) e Astorete ou Baalete (esposa).

Para os escritos hebraicos, os cananeus também eram chamados de sidônios, que pelos gregos eram chamados de fenícios. Os fenícios estabeleceram relação com os israelitas, no tempo das tribos de Israel e Judá, após as mortes de Salomão e de seu sucessor Jeroboão, através do casamento da princesa Jezebel com o rei Acabe das dez tribos israelitas, em meados de 860 a.C. (I Reis 16:28-21:28, TANAKH, 2012, p. 440-448). O declínio pelo qual passava a unidade regente do povo escolhido vem ganhar contornos retóricos na narrativa bíblica, que levam a representação dessa aliança como sendo um dos principais motivos da própria crise que atravessavam. Afinal, a princesa não havia se convertido e, muito pelo contrário, idolatrava e tornava o culto a Baal uma atividade cotidiana da capital israelita de então, Samaria.

Ora, Jezebel, ou Isabel [*Jezbūl*], teria circunscrito em seu próprio nome a partícula do mal, visto que no hebraico “אִיזְבֵּל” (*’i Zəvūv*; transl. *’iz^ebl*; ‘onde o príncipe’) compartilharia componente fonêmico “-zebel” comum a “בַּעַל זְבוֹב” (*Ba’al Zəvūv*; transl. *ba’al z^ebl*; ‘senhor príncipe’), isto é Belzebu [*Baalzbūl*]. (MCKENZIE, 1995, p. 438; METZGER; COOGAN, 2001, p. 150-151).

Se Jezebel, a rainha pagã, se torna ícone da idolatria a Baal e concentra toda a ruína dos israelitas com o Exílio na Babilônia, isso sinaliza um forte argumento de que ela lidava com o poder de sua sexualidade de modo livre, conforme seu povo fenício de origem e que, devido a isso, aos olhos dos hebreus, só espiaria sua iniquidade na medida violenta de seus próprios atos impuros. “Que paz [entre Judá e Israel], enquanto as [...] [promiscuidades] de tua mãe e as

suas feitiçarias são tantas?” (2 Reis 9:22, TANAKH, 2012, p. 463), pergunta o general Jéu a Jorão, herdeiro do trono de Acabe, momentos antes de assassinar este rei e tomar o trono para si, em mais ou menos 840 a.C.

Todas essas cisões entre Israel e Judá são representadas pela metáfora à prostituta, visto que o povo escolhido, além de desunido, pecava em infidelidade para com Javé. Oolá e Oolibá são as irmãs prostitutas que vêm personificar as capitais das tribos de Israel e Judá, Samaria e Jerusalém, respectivamente, nas profecias de Ezequiel. As punições, dentre inúmeras transmitidas com todo requinte que um demiurgo da Antiguidade exploraria pela instância do *Id*, seriam a entrega e o abandono delas aos seus amantes; Oolá (Samaria) aos assírios e Oolibá (Jerusalém) aos egípcios e babilônios.

Eis que te entregarei [Oolibá] na mão daqueles a quem odeias, na mão daqueles a quem tua alma repeliu, e te tratarão com ódio, tirar-te-ão todas as coisas que fizeste, deixar-te-ão nua e sem nada, e será descoberta a nudez de tuas prostituições, da tua lascívia e de tuas fornicções. Tudo isto sofrerás, porque te prostituíste com as outras nações e te conspurcaste com seus ídolos [...] Por Me haver esquecido e Me deixado de lado, levarás sobre ti [Oolá] a consequência de tua lascívia e de tua promiscuidade. (Ezequiel 23:28-35, TANAKH, 2012, p. 659-660).

Se tomarmos o precedente Código de Hamurábi às leis hebraicas do Torá²⁰, sobretudo naquilo como o primeiro diz respeito e trata as prostitutas da sociedade babilônica, podemos compreender ainda mais as oposições morais que estão demarcadas em ambos os textos legisladores.

O conjunto de leis babilônicas traz ordenamentos relativos às *qadištu*, *sekretu* e *nadītu*, às “mulheres do templo” (RICHARDSON, 2004) no tocante a seus imóveis (Lei 40), ao comércio de bebidas alcóolicas em estabelecimentos ilegais (Lei 110), à defesa contra a calúnia (Lei 127), à separação de bens e divórcio (Lei 137), ao casamento (Leis 144-147) e à assistência junto aos bordéis (Leis 178-184).

Por outro lado, a personagem bíblica feminina que representa o mal em níveis apocalípticos, além de nome, também já se denominava por sua nacionalidade: Babilônia, a Grande Prostituta, vulga Meretriz da Babilônia, a mãe das prostitutas e das práticas repugnantes da Terra (Apocalipse 17-18, BÍBLIA, 2012, p. 1443-1445). O agravante de ter Nabucodonosor, um dos mais importantes imperadores da Babilônia, tomado Jerusalém – a Oolibá sendo punida

²⁰ Acredita-se que o rei babilônico Hamurábi tenha escrito o conjunto de leis que leva o seu nome por volta de 1.700 a.C. A datação bíblica que remete ao Torá nos indica que ele foi redigido, com seus elementos mais antigos, até à retroagem cronológica máxima de cerca de 1.000 a.C.

por Javé –, por volta de 587 a.C., se não fora sintomático, ao menos inspirou um símbolo ao terror omnicida do livro das Revelações.

Ao seguirmos para oeste da Mesopotâmia, nos defrontamos com a plural incidência da puta na literatura da Antiguidade Grega, decorrente de possíveis três fatores: a prostituição como parte do estabelecimento social da *pólis*, a liberdade para que as mulheres produzissem *poíesis* sem distinção, e a vigência de uma familiaridade entre as categorias filosóficas de amor e a pragmática elevadora do sexo *aphrodisiázo* como virtuose do corporal. (GREENE, 2005; PLANT, 2004; FOUCAULT, 2017b).

Por uma criteriosa presença da linguagem, vale destacar que é do contexto grego que a raiz do vocábulo “pornografia” vem se estabelecer. Ao escrever suas obras em grego antigo, mesmo que na Síria do século II d.C., Luciano de Samósata (2012, p. 41-86) foi o pioneiro no uso do termo “pornografia” (do grego πόρνη- *pórnê*- + -γραφία -*graphía*) em seus *Diálogos das cortesãs*.

De uma perspectiva lexical, cara aos nossos propósitos de breve contextualização histórica, cabe salientar a pertinência, recorrência e insistência no uso da palavra “puta” por estas linhas, para distinguir a urgência do termo de volta à Antiguidade. Segundo Magueijo (2012, p. 38, grifos do autor):

Embora a actividade esteja bem documentada na época clássica (a toda a gente ocorre o nome de Aspásia, amante e “companheira” de Péricles), esta profissão conhece um forte desenvolvimento nos períodos helenístico e romano. Muitas vezes, era o modo mais prático de lutar contra a miséria. Naturalmente, entre as mulheres que viviam do aluguer do corpo, havia as “finas” e as... de esquina de rua ou de encruzilhada, aliás normalmente designadas de modo diferente: por um lado as *ἐταίραι* *hetairai*, “heteras” ou “cortesãs”, que, à maneira de suas predecessoras da época clássica, pretendiam ser “companheiras” de seus amantes, para o que sabiam proporcionar-lhes outros prazeres além dos da carne: dizia-se que os homens tinham as esposas legítimas para lhes darem filhos, e as *heteras* para divertimento; por outro lado, a prostituta... de esquina era designada por πόρνη *pórnê*, “puta” “meretriz”, πόρνίδιον *pornídion*, “putéfia”, às vezes πόρνίον “putinha”...

Assim, é de se cogitar que, as breves menções de Aristófanes a Aspásia e a Simaeta n’*Os Acarnenses* (425 a.C.), a Cila e a Salabaca em *Os cavaleiros* (424 a.C.), *As vespas* (422 a.C.) e *As Tesmoforiantes* (411 a.C.), a Pelene na *Lisístrata* (411 a.C.) e a Cirene em *Rãs* (405 a.C.), por mais que venham a se tratar exclusivamente da categoria cortesã, são metonímicas à dimensão mais concreta da cena do teatro e reduzem o nome dessas personagens, referenciadas

da vida real, a um artefato ficcional de cunho degradante, de putéfia. (ARISTÓFANES, 1930, 1946, 2014).

Não obstante estarem inseridas na “inferior” comédia, as personagens passam longe de qualquer apreciação subjetiva mais comum ao gênero trágico. O diálogo entre Dioniso e Ésquilo, em *Rãs* (ARISTÓFANES, 2014), ilustra bem certo tom satírico pelo qual a cortesã Cirene é instrumentalizada na linguagem em um jogo dialógico-dramático sobre música, no qual os dois provocam-se junto com Eurípides.

DIONISO

— [...] Bom, anda lá, passa agora aos cantos que ele compunha.

EURÍPIDES

— Com certeza. E vou poder provar que ele é um músico de quinta categoria e que compõe sempre a mesma treta. [...]

(*com ironia*)

Ah, sim, uma maravilha de cantos, não é?! É o que vamos ver, quando eu fizer uma caldeirada de todos os cantos que o tipo compôs.

DIONISO

— Vamos lá então. (*Apanha umas pedrinhas do chão*). Eu vou fazendo as contas [da competição] com as pedrinhas. [...] [Eurípides passa a reproduzir debochadamente, a seu modo, alguns cantos de Ésquilo].

(*a Ésquilo*)

Onde foste tu desencantar essa do tra-la-la? Terá vindo de Maratona? Ou ouviste-a a alguém ao tirar água do poço?

ÉSQUILO [*em contra-ataque ao deboche*]

— O que importa é que os meus cantos os fui beber a fonte pura e depois os apurei, antes que me apanhassem a colher flores no mesmo prado sagrado que o Frínico. Enquanto este gajo aqui pasta em tudo que é lugar, nas cantigas de putas, nos escólios de Meleto, nas flautadas dos Cários, nas marchas fúnebres, nas músicas de dança. Espera lá que já vais ver. (*Chama para dentro do palácio de Plutão*.) Tragam-me cá a lira. Lira? Lira, qual lira, para cantoria destas! Onde é que está a moça das castanholas? (*Chama de novo para dentro do palácio*). Chega aqui, Musa de Eurípides, és o acompanhamento ideal para musiquetas desta laia.

(*Aparece uma tocadora de castanholas, velha e decrépita*.)

DIONISO

— Esta Musa não andou na escola de Lesbos, está-se mesmo a ver!

ÉSQUILO

— Gaivotas, que junto às ondas incansáveis do mar, tagarelais, mergulhando nas gotas húmidas a face das vossas asas, pontiadas de orvalho. E vós, aranhas, que nos ângulos dos tectos, tor-tor-tor-tor-ceis, entre os dedos, os fios da trama, obra do tear sonoro. Lá onde o golfinho, amante da flauta, salta junto às popas de esporões sombrios, em direcção a oráculos e estádios. Alegria dos vinhedos em flor, gavinhas de cachos que põem fim à tristeza. Apertame, meu filho, nos teus braços. (*a Dioniso*) Estás a ver aquele ‘pezinho’ ali?

DIONISO (*a olhar para o pé da ‘Musa’*)

— Estou.

ÉSQUILO

— E que tal? Estás a ver?

DIONISO

— Estou.

ÉSQUILO (*a Eurípides*)

— E então és tu, que compões porcarias destas, que te atreves a criticar a minha música? E para a tua, vais-te inspirar na Cirene e nas doze posições em que ela é perita! Quanto aos teus cantos líricos, tenho dito. Mas quero ainda passar em revista as tuas monódias [...]. (ARISTÓFANES, 2014, p. 137-45).

Podemos observar neste excerto de Aristófanes que, de antemão, a tocadora de castanholas já é associável na referência à cortesã Cirene, em suas relações comuns de atuação. É por essas voltas do século V a IV a.C. que também encontramos algumas peculiaridades relativas à puta e à literatura na Grécia. Segundo Plant (2004, p. 45) é atribuída a uma figura da *hetairia*, de nome Filene de Samos, a autoria de um antigo manual erótico, assim como seria Laís a autora de uma literatura erótica sobre menstruação. Para o autor, entretanto, essa conclusão, além de duvidosa, é paradoxal, uma vez que “pseudônimos de prostitutas podem ter servido para disfarçar a autoria masculina, embora aparentemente fosse aceita como obra de uma mulher”²¹. (PLANT, 2004, p. 5, tradução nossa).

Relativa também é a proximidade de Diotima de Mantinea n’*O banquete* (c. 385-370 a.C.) de Platão às amplas categorias de puta. (PLATÃO, 2011, p. 145-163, *Banq.*, XXII.201δ–XXVI.208β). A mistagoga de Sócrates, segundo Santibáñez Guerrero (2011), seria um recurso retórico de Platão para personificar, ou conceder por intercessão, o *daimon* de Sócrates na origem de sua sabedoria sobre *éros*. O autor apresenta também diversas teses de outros estudiosos de que Diotima, na verdade, poderia ser Safo, mas que em decorrência de “suas ideias [estarem] vinculadas à figura de Afrodite de alguma maneira se comprometeria conceitos centrais para o desenvolvimento da posterior doutrina platônica de Eros.”²² (SANTIBÁÑEZ GUERRERO, 2011, p. 17, tradução nossa). Assim, enquanto Diotima seria hierodula do Oráculo de Delfos, a própria honra de Zeus (do grego Διός- *Dzeus*- gen. de ‘Zeus’ + -τίμα -*tíma*, ‘honra’), uma sacerdotisa que teria iniciado Sócrates nos mistérios do amor pelo viés metafísico da beleza, expô-la como sendo Safo refletiria uma ordem em direção a Afrodite, musa da poetisa e tríbade pensadora de Lesbos – por sua vez cercada de discípulas, amantes e cortesãs –, que tornaria a doutrina platônica muito dinâmica, afinal Afrodite tanto tinha o epíteto de *Urânida!* quanto de *Pandemos!* – isto é, tanto amor celestial quanto fisicamente terreno. (HALPERIN, 1990; PLATÃO, 2011, p. 97, *Banq.*, IX.181β).

²¹ “Prostitutes pseudonyms may have disguised work by male writers, but apparently it was accepted as the work of women. This reflects an assumption that women knew best the secrets of women’s bodies and that prostitutes knew a great deal more than modest women. Perhaps it was felt that only such women were prepared to reveal this secret knowledge to men.”

²² “De ser así, esta teoría supondría admitir una influencia importante de la obra de Safo en el pensamiento de Platón, quien con sus ideas vinculadas a la figura de Afrodita de alguna manera entregaría conceptos centrales para el desarrollo de la posterior doctrina platónica del Eros.”

Retomando Aristófanes, no excerto que trouxemos, Safo se faz presente através da menção de Dioniso à escola de Lesbos, local onde, sarcástica ou criticamente, a velha tocadora de castanholas poderia ter andado para não parecer tão imprópria aos aspectos de uma Musa lírica. Lá, para o que não se tem plena certeza diante do tom suspeito que o contexto de embate apresenta, a Musa poderia ter se educado na cultura, nos cultos à Afrodite e nos banquetes lésbicos. Nesse mesmo quadro, a remissão à ilha de Lesbos não pontua se a “laia”, das “cantigas”, “cantorias” ou “musiquetas” que poderiam ser representadas lá ou pela tocadora de castanholas, estariam de algum modo juntas no mesmo nível, nada à altura dos rivais poetas.

Segundo Alexandrian (1993, p. 13), Aristófanes vem a ser “o único do qual nos restam peças inteiras [...], todas possuindo cenas e diálogos de uma obscenidade inaudita.” No entanto, como afirma Ateneu de Naucratis (apud O’HIGGINS, 2003, p. 215) no volume XIII de *Deipnosophistas* (c. século III d.C.), ele não estava sozinho, especialmente no quesito de alusão às *hetairai*. Lhe acompanhavam nos dramas, com títulos derivados de nomes de putas, Diocles com o texto intitulado *Thalata*, Eunico com *Anteia*, Alexis com *Opora*, Eubulus com *Clepsidra*, Ferecrates com *Coriano*, e outro de nome *Thalata* ou *A esquecida*, bem como Menandro com *Tais* e *Fanina*. Este último autor, Menandro, também traria as personagens Abrótina, na peça *Os arbitrários*, e Crísida em *A sâmia* ou *A mulher de Samos*, com traços dialeticamente mais “honrados”. Estes traços de honra se dão, pois, conforme Hernández Mardones:

Segundo consenso geral da crítica contemporânea, a ansiedade frente ao desenraizamento e ao temor de perda da identidade ateniense se manifestam na Nova Comédia através do desejo de manter a unidade do núcleo familiar, microcosmos que vem a articular-se com uma unidade maior – o mundo grego. [...] Nesse contexto, a *hetaira* deixa de ser uma ameaça para configurar-se em uma intermediadora que contribui para a felicidade dos amantes. (HERNÁNDEZ MARDONES, 2010, p. 33, tradução nossa)²³.

A autora, em referência a Ateneu de Naucratis, amplia a lista de O’Higgins (2003) e nomeia mais algumas personagens *hetairai* que povoaram as páginas da literatura e da história atenienses; seriam elas: Megistê, Agallis, Taumarina, Teocleia (apelidada de Corvo), Lenatocisto, Astra, Natana e sua neta Natanina, Sigê, Sinôre (apelidada Lamparina), Eucleia,

²³ “Según consenso general de la crítica contemporánea, la ansiedad frente al desarraigo y el temor a la pérdida de la identidad ateniense se manifiestan en la Nueva Comedia a través del anhelo de mantener la unidad del núcleo familiar, microcosmos que viene a articularse a una unidad mayor —el mundo griego. Como consecuencia, la trama gira alrededor de una joven pareja enamorada —generalmente perteneciente a los estratos medios o altos de la sociedad— que debe superar diversos obstáculos y malentendidos a fin de alcanzar su unión definitiva. En este contexto, la hetaera deja de ser una amenaza para configurarse en una intermediaria que contribuye a la felicidad de los amantes.”

Grimeia, Trialis, e Quimera, Lampas, Mirrine, Herpílide, Abrótonina (mãe de Temístocles), Lâmia, Escione, Sátira, Nanina, Leoncio e Boa.

Alexandrian (1993, p. 18, 22) apresenta alguns autores que nos servem para ilustrar as flutuações alegóricas relevantes para a cena helenística. É o caso de Meleagro, “o melhor poeta grego da Antiguidade” e sua bela musa *hetaira* Heliadora; e Luciano de Samósata que, no já mencionado *Diálogos das cortesãs*, cunhou o termo pornografia em seu sentido pioneiro de relato de “prostitutas contando suas práticas”.

“Pouco a pouco passou-se a qualificar de pornográfico tudo que descrevia as relações sexuais consumadas sem amor, comparáveis às de uma prostituta com seu freguês.” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 20). Diante disso, seria coerente pensar que a unidade da família nuclear grega clássica estava, de fato, em vias de consolidação pelo amor platônico.

Com os romanos, há uma passagem que, remontando ao próprio mito fundante de Roma, nos surgiu de maneira bastante curiosa pelo modo como, apocrifamente, possibilita-nos enxergar na prostituta uma personagem ambivalente; quer seja grotesca – escrachada ao animalesco baixo corporal ou à “anti-metafísica” do que nos prende ao mundano terrestre –, quer seja bela – na conveniência de seu papel de sábia musa dos prazeres – ela, desde a própria estrutura de tempos rarefeitos, se manifesta como elemento narrativo imprescindível.

O historiador latino Tito Livio, em seu *História de Roma (Ab urbe condita, 27-25 a.C.)*, traça uma breve linha de raciocínio na qual a Lupa Capitolina poderia ter sido um antropomorfismo de alusão a Aca Laurência. Ou seja, a loba que amamentara e poupou, das intempéries do relento, os gêmeos Rômulo e Remo, seria a própria mulher de Fáustulo.

É reputado que, tendo a água rasa levado à margem seca a cesta flutuante na qual os meninos tinham sido expostos, uma loba sedenta dos sopés da montanha circunvizinha vai de encontro aos berros infantis, e oferece suas tetas baixas aos pequenos, tão gentil que um pastor do rebanho real (dizem que tinha o nome de Fáustulo) encontrou-a lambendo-os como filhotes; ele os levou até a sua cabana e os deu à sua esposa Laurência. Alguns acreditam que Laurência, por fazer comércio do corpo, fosse chamada pelos camponeses de loba [*lupa*], e que disso havia se originado a milagrosa lenda. (TITO LIVIO, 1997, p. 125, *Ab urbe.*, I.4, tradução nossa)²⁴.

²⁴ “Corre fama che avendo l’acqua poco profonda lasciata all’asciutto la cuna galleggiante in cui erano stati esposti i fanciulli, una lupa assetata dai monti circosanti risolve il passo verso il vagito infantile, e offerse le mammelle abbassate ai piccoli, così benigna che un pastore del gregge regio (dicono avesse nome Faustolo) la trovò in atto di lambire colla lingua i fanciulli; costui li portò nella sua capanna e li diede da allevare alla moglie Larenzia. Alcuni ritengono che Larenzia per il far commercio del corpo fosse chiamata fra i pastori lupa, e che di qui abbia avuto origine la leggenda miracolosa”.

Em nota a esta versão de Tito Livio, que remete a fatos ocorridos em torno de 770 a.C., Perelli nos indica que, para aquilo que se refere aos mitos que circundam as origens de Roma:

Loba [*lupa*] em latim tem o sentido puro de meretriz; daí nasce uma explicação racionalista da lenda dos gêmeos, ligando-a a Aca Laurência, uma divindade que era mãe dos Lares (Rômulo e Remo são os primeiros Lares do povo romano), e que se fez esposa de Fáustulo. Os vários elos da transformação de Aca Laurência em lupa = meretriz não são de todo claros, mesmo que sejam vislumbrados os seus possíveis nexos. (PERELLI, 1997, p. 124-125, tradução nossa)²⁵.

Destas observações, podemos sublinhar dois elementos que linguisticamente nos atestam o quão eles se implicavam, desde a Roma Antiga, na figura mesma de Aca Laurência: o *lupanar* e os *lares*. Se o primeiro denotaria à casa das lobas, à casa das meretrizes, entre as quais uma mítica prostituta foi nutriz dos gêmeos de Roma, os segundos a transformariam, em outra versão, na deusa da Larentária. Este festival inspirado nos antigos cultos etruscos da primeiríssima Roma – quando bons espíritos chamados *Lares* protegiam os diversos espaços coletivos –, celebrava no solstício de inverno as benesses dos espíritos protetores, entre eles o dos ancestrais da família romana, *Lar familiaris*, e o da mãe de todos os *Lares* e intercessora do povo humilde, *Larentia*. (LAING, 1921).

Em um livre entrecruzamento de hipóteses, a *lupa* que agiu com extrema bondade de espírito protegendo os filhos de Reia Sílvia e do deus Marte, também se tornou alegoricamente a garantidora de que o império romano se formasse exatamente a partir da linhagem dos antigos *lares* deuses protetores.

De certo modo, a *hetaira* grega, que “deixa de ser uma ameaça para configurar-se em uma intermediadora que contribui para a felicidade dos amantes”²⁶ (HERNÁNDEZ MARDONES, 2010, p. 33, tradução nossa), não se distanciaria em absoluto dessa perspectiva familiar que vem a se estabelecer também no imaginário latino.

Na civilização romana antiga que procedeu dos gregos, a presença de prostitutas nomeadas na literatura se dá consideravelmente nas tragicomédias de Plauto. Dentro dos limites do presente trabalho, elegemos no máximo um par de autores consagrados de cada uma das eras latinas (Antiga, Clássica, Platina-tardia), de modo que nos mantenhamos com a perspectiva de trazer exemplos relevantes, sem seguirmos para um rumo outro, de viés historiográfico.

²⁵ “*Lupa* in latino ha pure il senso di meretrice; di qui nacque una spiegazione razionalistica della leggenda dei due gemeli, connessa con *Acca Larentia*, divinità che era madre dei Lari (Romolo e Remo sono i primi Lari del popolo romano), e di cui si fece la moglie di Faustolo. I vari anelli della trasformazione di *Acca Larentia* in *lupa* = *meretrix* non sono del tutto chiari, anche se si intravedono i possibili nessi.” Cf. nota de rodapé 3, na obra.

²⁶ Cf. nota de rodapé 23 do presente trabalho.

Das incidências que encontramos na comédia romana antiga, a *meretrix* latina vem aparecer em *A comédia do cofre* (c. 202-199 a.C.), em que Selênio e sua filha, Ginásio, surgem acompanhadas de Melane, uma *lena*, uma “puta de carreira”, próxima daquilo que entendemos por “alcoviteira”, a discutir as agruras da “vida fácil”. Também aparecem meretrizes: em *A comédia do fantasma* (c. 197 a.C.), na qual temos Filemácio e Délfio; em *O soldado fanfarrão* (c. 197 a.C.), com Acrotelêucio, *protégée* do dito soldado; em *O mercador* (c. 195 a.C.), apresenta-se a licitada Pasicompsa; em *Os menecmos* (c. 195 a.C.), há Erócio; em *A comédia dos burros* (c. 194 a.C.), vem Filênio, que aparece acompanhada de uma *lena* chamada Clareta; e em *Truculento* (c. 190-189 a.C.), há Fronésio e sua serva, Astáfio.

López López (2007, p. 204-216) apresenta uma rica análise sobre a função desses nomes como prosopônimos elaborados sobre a intenção de transmitir alusões ainda mais fortes ao que tais personagens representavam na sociedade de então. Tal genialidade, segundo o autor, caracteriza um estilo do comediógrafo romano Plauto de transformar os nomes em “nomes falantes”, que auxiliam não apenas na investigação cronológica-espacial do teatro latino clássico, mas, a nosso ver, também indicariam relevantes valores implícitos pelo próprio ato de nomeação. Ainda que nosso enfoque aqui se volte a encontrar essa nomeação apenas no âmbito das *personae*, entendemos que este nosso propósito, ainda que aparente menos profundidade, também se mostra significativo, na medida em que nomear, em si, é um ato de inserção múltipla da subjetividade no simbólico, inclusive no campo ficcional.

Na era clássica, segundo Alexandrian (1993), a poesia ressentida de Cátulo, além de todos os ataques típicos do sentimento de fúria no luto pela perda da pessoa amada, “contará também como tenta esquecer Lésbia junto a cortesãs, como Ipsitila [...], ou ‘Ameana, mulher gasta pelo coito’” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 23). Desse mesmo período, Ovídio também faz menção a uma *lena*, de nome Dipsas em sua obra *Amores* (c. 14 a.C.). Ao contrário de Cátulo, a elegia ovidiana nomeia a puta com uma perspectiva hermenêutica bem mais ampla poeticamente. Segundo Costa (2009):

Ovídio dá a sua *lena* o nome de *Dipsas*.

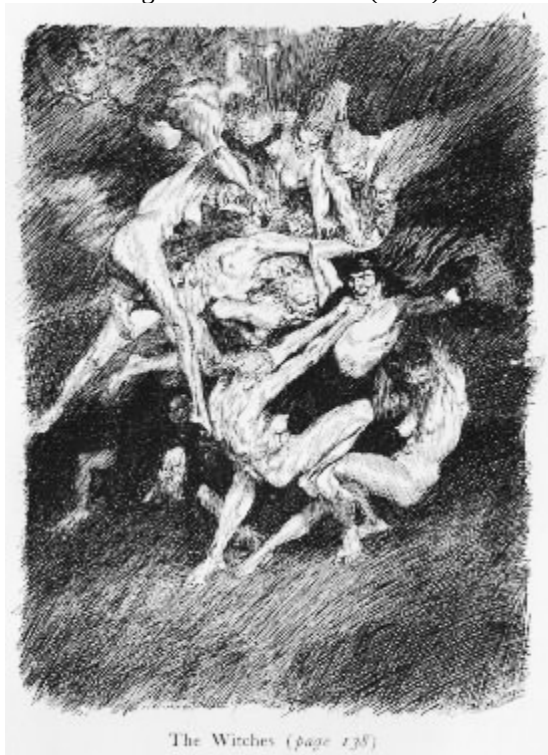
Dipsas. *-adis* – latinização de διψάς, -δος (ή) – era também o nome de uma serpente cuja picada provocava insaciável sede em suas vítimas. O nome é claramente oriundo de δίψα, -ης (ή), sede. No poema de Ovídio o nome próprio *Dipsas* parece ultrapassar, por vezes, os limites da designação pessoal e chega a designar uma categoria de feiticeira.

Esta denominação, *Dipsas*, é motivo de gracejo para Ovídio, que, de modo irônico, diz que ela tem este nome pela circunstância (*ex re nomen habet* – Am., I, 8, 3). A circunstância seria o fato dela nunca estar sóbria quando amanhece. Para figurar isso, Ovídio diz que, devido a sua embriaguez, *Dipsas* nunca via a deusa Aurora, divindade da manhã, chegar com seus cavalos

róseos (*nigri non illa parente/ Memnonis in roseis sobria uidit equis* – Am., I, 8, 3-4). Propércio, na elegia IV, 5, e Horácio, na sátira II, 8, apresentam cena análoga, pois era um *topos* da literatura latina representar a *saga* (i.e., a bruxa noturna) como uma mulher bêbada. (COSTA, 2009, p. 12-13).

Com base nesta análise, pudemos observar um detalhe que nos surgiu de modo relevante para a virada à era platina de Roma, que vem anteceder a Antiguidade tardia, e que nos aponta para a posterior ampliação da “terminologia pornográfica” legada pelos latinos. Esse detalhe se encontra na edição traduzida e organizada por W. C. Firebaugh ([1922] 2004) para *O Satíricon* (c. 60 d.C.), de Petrônio, mais especificamente em seu frontispício, com a ilustração de Norman Alfred Williams Lindsay, *The witches* (c. 1909). A imagem (Fig. 2), que se repete no frontispício de todos os volumes da edição em questão, traz um bando de bruxas em torno de um homem, muito certamente como ilustração ao capítulo LXIII da “Ceia de Trimalcíão”, em que, durante o velório de Iphis – o rapazote com o qual o narrador anfitrião tivera um caso na juventude –, um homem da Capadócia vai enfrentar as bruxas que perturbam da rua a ocasião taciturna. O valentão volta com “o corpo todo lívido, como se tivesse sido açoitado” (PETRÔNIO, 1987, p. 85), enquanto o defunto termina tendo o seu corpo roubado, misteriosa e imperceptivelmente, e substituído por um espantalho pelas feiticeiras.

Figura 2 – *The witches* (1909)



Fonte: Norman Alfred Williams Lindsay. Caneta e tinta sobre papel (adaptação de fac-símile). Ilustração do frontispício de *The Satyricon* of Petronius ([c. 60 d.C.] 1922).

Figura 3 – *Linda maestra!* [Capricho n. 68] (1799)



Fonte: Francisco de Goya. Gravura com ponto seco e água-tinta queimada sobre papel (adaptação). 30 x 20 cm. Museu Nacional do Prado, Madri, Espanha.

Satirizada como ícone, a bruxa noturna, mulher velha da noite, repousa ironizada, como inspiração imagética, ou como arquétipo mesmo, na legenda da gravura de Goya, que, segundo colaboradores do Archive for Research in Archetypal Symbolism (RONNBERG; MARTIN, 2010, p. 702-703, tradução nossa), sugere a *finia maestra*, como a grande mestra envelhecida a conduzir em sua vassoura uma jovem mulher para uma vida de prostituição; “sobre elas voa uma coruja, um *búho*, uma gíria espanhola para se referir a uma puta de rua.”²⁷.

Esta digressão, atrelada à construção da Dipsas de Ovídio sugerida por Costa (2009), serve para nos lançar a reflexão sobre como os vestígios de qualquer sacralidade das putas estariam em iminente dissolução nessa época, e se perpetuaram em alegorias assíncronas, mas bastante coerentes em torno do mesmo referente da puta velha. E como, em contrapartida, muitas outras designações categóricas faziam com que as “hierarquias” do mundo prostituído anterior, fossem se tornando tão diversas quanto imprecisamente livres.

Por outro lado, confirmaria a indissociabilidade do mal com o sexo e do sexo com a bruxaria e a morte, tanto pela insuportabilidade do corpo da mulher prostituída, terrífico, ainda que velho e noturno, como pelo meretrício da puta experiente enquanto ligação e domínio do tenebroso desconhecido... O sexo de Jezebel, ou até mesmo o de Shámhat, não estaria menos propício ao amedrontamento que o da mestra e profana mulher que se embriaga e sabe embriagar os outros na lisérgica alucinação dos prazeres da carne.

Tal como Astáfio em *Truculento*, de Plauto, implicitamente acabou sendo vista como puta por mera associação à sua ama cortesã, também estaria a velha decrépita, tocadora de castanholas, da *Rãs* grega de Aristófanes, fadada a ser também vista como uma puta idosa, uma *lena* ou uma bruxa noturna mais decrépita que Cirene, se interpretada na era latina tardia? Esbanjaria a putaria já tantos remanescentes?

Firebaugh ([1922] 2004) toma nota de *locus* e *vicis*, com a autoridade prolixa que lhe compete, e exemplifica bem essa vastidão de termos que surgem em Roma, na tentativa de agregar as diversas práticas que se pulverizavam em relação íntima com o comércio geral e o dos corpos das profissionais do sexo.

Além da *lupanária*, a toca da loba, há o *fornix*, arcadas sob os palcos teatrais; a *pergulae*, varanda onde se exibia prostitutas; a *stabulae*, “pousadas, mas frequentemente casas de prostituição”; o *diversorium*, o *tugurium* e a *casuaria*, casas e antros “quase invariavelmente” servidos como bordéis. (FIREBAUGH, [1922] 2004, s/p.). O autor continua a lista no campo das personalidades: *meretrix* (puta requintada da noite), *prostibula* (puta

²⁷ “Above them flies an owl, or *buho*, a slang word for streetwalker.” Cf. nota original descritiva 1.

comum do dia e da noite), *proседа* (puta de calçada), *nonariae* (puta que não pode sair antes da nona hora), *mimae* (atriz de mímica), *cymbalistriae* (tocadora de címbalo), *ambubiae* (cantora), *citharistriae* (harpista); *scortum* (puta sigilosa), *scorta erratica* (puta sigilosa de rua), *busturiae* (puta de cemitério e que se arranjava em funerais), *copae* (empregada de bar), *delicatae* (puta patrocinada), *famosae* (puta que vinha de família renomada), *doris* (putas de grande beleza que atendiam nuas), *lupae* (puta uivante ou puta lambedora), *aëlicaræ* (menina do padeiro)²⁸, *noctiluæ* (puta que perambulava à noite), *blitidæ* (puta de coquetelaria), *forariae* (puta de estrada), *gallinae* (puta furtadora), *diobolares* (puta que cobrava dois *obol*; *diobol* era o preço), *amasiae* (menina fatal de Vênus) e *quadrantariae* (puta da classe mais baixa de todas).

Esse amplo vocabulário é capaz de confirmar o que diz Firebaugh ([1922] 2004) de que poucas línguas são mais ricas na terminologia pornográfica do que a dos latinos. Para nós, ele serve como indicativo da indexação de práticas de uma *ars erotica* e para a maior facilidade de livres associações as quais quaisquer mulheres estariam a mercê no simbólico pornográfico; ou seja, não faltariam mais tantas opções para enquadrar uma mulher a um tipo de puta, seja por direito de fato ou por bel prazer.

Para resumir o contexto dessas distinções tão múltiplas que refletiam o declínio da prostituição dos templos, Lacroix (1851) nos explica – com relativa concordância de nossa parte diante de seu tom ressentido e saudosista – que:

As cortesãs em Roma não estavam como na Grécia, à disposição dos altares, mas muito ao contrário das gregas frequentavam todos os templos, buscando, sem dúvida, neles ocasiões felizes que lhes produzissem bons proveitos. Em seguida, manifestavam o seu reconhecimento à divindade que lhes havia sido propícia, trazendo ao altar a parte do lucro que julgavam dever-lhe.

A religião fechava os olhos sobre esta impura fonte de ofertas e emolumentos. A legislação civil não se intrometia nestes pormenores de devoção impudica, que diziam respeito ao culto, e graças a esta tolerância, ou antes, a esta abstenção sistemática do poder judicial e religioso, a prostituição sagrada conservava em Roma quase que a mesma fisionomia e caráter primitivos, com esta diferença, porém: que não saíra da classe das cortesãs, e que viera a ser um acessório estrangeiro ao culto, em vez de fazer parte integrante do mesmo culto.

[...] A recordação que a mãe adotiva de Rômulo, Aca Laurência, havia deixado na memória dos romanos, não tardou a apagar-se ou a encobrir-se sob o manto dos Lupercais. (LACROIX, 1851, p. 392-396, tradução nossa)²⁹.

²⁸ Oliva Neto (2006) indica brevemente que esse termo, ainda que seja estranho ao denotar o que teria a ver com uma padaria, também tem relação com os relicários fálicos, no estilo caralinhos alados, usados como proteção em umbrais de portas. Por uma falta de explicação íntegra desconhecida, as padarias costumavam ter esses pequenos sinos em suas entradas, o que fez com que a *aëlicaræ* pendurada, com uma função de aviso de chegada de freguesia nas padarias, se associassem aquelas “reliquias” de formato fálico presentes à porta dos bordéis.

²⁹ “Les courtisanes à Rome n’étaient pas, comme en Grèce, tenues à distance des autels; elles fréquentaient, au contraire, tous les temples, pour y trouver sans doute d’heureuses chances de gain; elles témoignaient ensuite leur reconnaissance à la divinité qui leur avait été propice, et elles apportaient dans son sanctuaire une portion du gain

Mesmo que classificadas, em detrimento de um transbordamento dos prazeres observável nessa Antiguidade tardia – mais especificamente, na mudança da República para o Império Romano, e em seu prolongamento – com a deturpação da Larentária em prol dos bacanais, não intentamos distinguir, por exemplo, as cortesãs dos lupanares das hierodulas gregas. Por esta razão, se considerarmos o viés de Lacroix (1851), de que a prostituição serviria adequadamente quando fiel a um modelo que unia a ordem pública, a manutenção da religiosidade e uma eventual primazia da sacralidade corporal, só estaríamos idealizando a condição prostituída, sem dar os devidos créditos à economia das pulsões que movimenta as sociedades humanas. Compreendemos como sendo mais sutil toda a expectativa que é posta diante dos princípios de prazer e seus além-derivados. É justamente por posicionar o sujeito em um terreno repleto de oscilações e descontinuidade que as tensões pornográficas, quando porventura conseguem, só redimensionam a potência da libido junto àquilo que Firebaugh ([1922] 2004) resume de um ponto de vista formidável:

Existem duas pulsões de base no caráter do indivíduo [tido por] normal; o ímpeto para viver e para propagar a espécie. É da interrelação dessas pulsões que a prostituição se originou, e é por essa razão que esse ofício é o mais antigo na experiência humana, a primeira é cria, por assim dizer, [do cruzamento] da selvageria e da civilização. Quando a sorte vira as folhas do livro da história universal, ela adentra, na página dedicada a ela, o registro do nascimento de cada nação em sua ordem cronológica, e sob este registro aparece a marca escarlate a enfrentar o futuro historiador e a prender sua atenção involuntária; a única marca que o tempo e até mesmo o esquecimento nunca podem apagar. (FIREBAUGH, [1922] 2004, s/p., tradução nossa)³⁰.

É nessa perspectiva que nossos esforços de pesquisa se voltam, na medida em que enxergar um panorama histórico só se faz possível ao delimitarmos a lente a ser utilizada. Assim, damos à puta sagrada a sorte de se marcar nestas páginas, sabendo que toda e qualquer elaboração histórica posterior será entendida como uma contiguidade, visto que todos os contornos que delineiam a puta, sempre e já, dialogam com os horizontes mais ou menos

qu'elles croyaient lui devoir. La religion fermait les yeux sur cette source impure de revenus et d'offrandes; la législation civile ne s'immiscait point dans ces détails de dévotion malhonnête, qui touchaient au culte, et grâce à cette tolérance ou plutôt à l'abstention systématique du contrôle judiciaire et religieux, la Prostitution sacrée conservait à Rome presque ses allures et sa physionomie primitives, avec cette différence toutefois qu'elle était devenue un accessoire étranger au culte, au lieu de faire partir intégrante du culte lui-même. [...] Les souvenirs éclatants que la nourrice de Romulus, Acca Laurentia, avait laissées dans la mémoire des Romains, ne tardèrent pas à se cacher et s'effacer sous le manteau des Lupercales”.

³⁰ “There are two basic instincts in the character of the normal individual; the will to live, and the will to propagate the species. It is from the interplay of these instincts that prostitution took origin, and it is for this reason that this profession is the oldest in human experience, the first offspring, as it were, of savagery and of civilization. When Fate turns the leaves of the book of universal history, she enters, upon the page devoted thereto, the record of the birth of each nation in its chronological order, and under this record appears the scarlet entry to confront the future historian and arrest his unwilling attention; the only entry which time and even oblivion can never efface.”

nítidos, mas sempre intangíveis, do que coexistiu e coexiste entre o que decidimos chamar, aqui e acolá, de sagrado e de profano.

1.2 PUTA NARRADA: NAS ANÁGUAS DO DISPOSITIVO SEXUAL

Como todo processo histórico, a derrocada da sacralidade para a guinada à narratividade, nas concepções relativas à figura da prostituta, não ocorreu repentinamente nem de modo definitivo. Em torno da Antiguidade tardia, quando Roma se via dividida entre cristãos e “pagãos”, Alexandrian (1993, p. 31) arremata que o surgimento classificativo desses últimos se deveu sobretudo ao “recuo da religião nacional [latina] em proveito de outras oriundas de outras partes”, dentre elas, o cristianismo. Entretanto, há simultaneidades em conflito que operam durante esse intervalo de passagem para a era cristã, e que tornam esse período bastante ambivalente – ainda que de forma não tão inesperada, já que toda transformação histórica nunca é rígida.

Antes de seguirmos, cabe elucidar que o estatuto da puta “narrada” não se apresenta aqui como uma renegação daquilo que apresentamos anteriormente como sendo menos “narrado”, por ser mais ou quase “sagrado”. É bem verdade que a concepção de literatura, *mimesis*, e conseqüentemente de narrativa, assim como nos provoca Candido (2004), não deve ser apreendida de modo estreito, sob o risco de excluirmos uma vasta miríade de produções criativas próprias à noção mesma de humanidade. “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação.” (CANDIDO, 2004, p. 174). A fabulação esteve, portanto, tanto no sagrado quanto no narrado, posto que entendemos que é de *mythos* que surgem as lendas, as epopeias, as contações orais, etc. Elas estão atravessadas e são operadas pela narração fabular, mimética, ainda que condicionadas a distintas modalidades de enunciados contextualizados historicamente.

O que pudemos observar enquanto demarcação dessas mudanças históricas foram: 1) a associação crescente da mulher enquanto atriz principal na cena do pecado original e dos jogos de tentação sexual, e; 2) a transformação delas, em certa medida, em dispositivos narrativos de fortalecimento das medidas de ordem moral confessional; fruto da oficialização, em vias iniciais, do cristianismo.

Percebamos que exemplos trazidos anteriormente da Antiguidade tardia apresentam a sacralidade ínfima da puta, mesmo já estando no calendário cristão e tendo ocorrido em *anno*

dommini. Ou seja, ao lidarmos com o tempo histórico, os eventos dessa hipotética virada não necessariamente ocorrem após zerada a contagem das eras, entre 1 a.C. e o ano 1 d.C. Por exemplo, nos *Epigramas* (c. 86-103 d.C.), do latino Marcial, a prostituta Quióne não apenas é fortemente escrachada em níveis misóginos, mas se torna um tipo outro de prosopônimo “nome falante”, pois já um estereótipo dinâmico da puta especialista em felação, a boqueteira que tem em seu nome a frigidez da *chiôn* (χιών ‘neve’); ou seja, ela é utilizada como um antropônimo, um nome que personifica a própria “fria habilidade” do sexo oral. (AGNOLON, 2007; BRANDÃO, 1997). Tal como a face de um *angelus novus* a mirar o que já se acumulou atrás no curso da história oficial, alguns fragmentos semelhantes a este Marcial (c. 38-104 d.C.) podiam já ser encontrados em seu antecessor, e já citado, Cátulo (c. 87-54 a.C.).

Outro exemplo disso pode ser encontrado nas *Sátiras* (c. 99-101 d.C.) de Juvenal. Ainda que não se trate especificamente de uma prostituta, Messalina, a jovem esposa ninfomaníaca do imperador Cláudio, em sua alcunha de *meretrix augusta*, viria se tornar a *personificação* da mulher de má fama, delinquente e prostituída, como veremos mais adiante.

“Este violento vitupério não apenas se imortalizou como um dos marcos da misoginia na Antiguidade, mas sobretudo como um dos testemunhos supostamente mais inequívocos da degradação dos costumes em Roma”, nos afirma Agnolon (2007, p. 48) acerca do papel de Messalina como marco na própria construção do imaginário moderno sobre o Império Romano.

Fora do contexto latino, na Nazaré de cerca de 45 a 90 d.C., é a figura de Maria de Magdala que vem empreender o antropônimo mais significativo da puta na nova aliança de Javé com o povo escolhido, por meio das palavras organizadas no *Novo Testamento*, e dos ensinamentos e peregrinações do Messias, de Jesus, o Cristo. Essa personificação se torna ainda mais impactante quando levamos em conta que, no nicho das putas nomeadas, a Madalena (ou Madalena Arrependida) da hegemonia judaico-cristã é, por justaposição, o nome mais emblemático, quiçá arquetípico, da dialética sagrada-profana na qual o cristianismo se alicerçaria – com vistas a (re)construir a mentalidade acerca das mulheres luxuriosas ou promíscuas, sejam elas profissionais do sexo ou não.

Conforme Hernández Mardones (2010), Maria Madalena é introduzida em um arquétipo junto ao Cristo que se estrutura pela modulação entre a culpa – sentimento herdado dos hebreus em sua insidiosa relação com as provações do Eterno – e a vergonha – reação cristã ao primeiro sentimento –, de modo a resultar no imperativo do arrependimento seguido de penitência, fortemente demarcada pela suspensão da sexualidade.

O dogma que se estabeleceria pela Igreja através desses arquétipos, como ainda nos traz Hernández Mardones (2010, p. 67, tradução nossa) “permite refletir sobre a radical transformação ocorrida nos papéis de gênero durante a transição, no interstício de dois mil e trezentos anos”³¹ entre a Bíblia cristã e Gilgamesh e sua epopeia. Nesta última narrativa, Enkídu é salvo duplamente pela mulher – de sua animalidade grotesca e de seu estado de natureza –, enquanto na outra é o Cristo homem que salva a Madalena.

Se Eva carregaria a sexualidade como marca da desobediência e como lembrete da culpa, simbolizada em sangue e dor, a Virgem Maria sequer fora maculada por ela e, seguidamente, a Madalena a confessaria, a regularia e a expiaria pela devoção a seu salvador.

Segundo Foucault (2017a), essa mudança de perspectiva é tática e elementar ao discurso de poder que se encontrava em andamento:

Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissões. O homem no Ocidente tornou-se um animal confidente. Daí, sem dúvida a metamorfose na literatura: de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das “provas” de bravura ou de santidade passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inacessível. (FOUCAULT, 2017a, p. 66-67).

Esta inesgotabilidade da prática confessional por meio da palavra vai ser aprimorada por toda a Idade Média (meados do século V d.C. aos do XV d.C.), acompanhando a formação da Igreja Católica enquanto instituição central desse período. Mas, como nos informa Alexandrian (1993), a “vitória do cristianismo”, tanto antes como durante, não impediu que uma certa “erotologia” viesse a florescer em conflito com toda essa batalha alegórica das virtudes e dos vícios.

É o caso de Ausônio, que produzia poesia epigramática sem poupar em sordidez na corte de Valentiniano, enquanto Prudêncio trazia a Luxúria personificada em uma prostituta que é derrotada pelas mãos da virtuosa Pudicícia, na *Psicomaquia*. Agátias Escolástico e Paulo o Silenciário escreviam poesia erótica em Bizâncio, malgrado as ações da imperatriz bizantina Teodora, tida por ex-prostituta, em reformar as comerciantes do próprio sexo por meio dos

³¹ “Por una parte, el arquetipo de María Magdalena salvada por Cristo – y la mujer salvada por el hombre – permite reflexionar acerca de la radical transformación acaecida en los roles de género durante la transición, en el lapso de dos mil trescientos años, de una sociedad matriarcal a una patriarcal, especialmente si se toma en cuenta como referencia histórica la *Epopeya de Gilgamesh*, una obra fundacional de la literatura, donde es la mujer quien cumple la función de ‘salvar’ al hombre de su condición ‘salvaje’ o montaráz.”

conventos da Metanoia, em esforço conjunto com o seu marido Justiniano, o Grande. (ALEXANDRIAN, 1993; HERNÁNDEZ MARDONES, 2010).

A empreitada moral do cristianismo se infiltrou também nos reinados dos ostrogodos e visigodos e se tornaria espinha dorsal das dinastias merovíngia e carolíngia com tal força, que é somente após um hiato de quase cinco séculos que nos alcançam as expressões da luxúria dos *fabliaux* franceses, inaugurados com *Richeut* (c. 1159), de autoria anônima, e com nome-título que remete à própria prostituta extorquista que protagoniza o pequeno conto deste prévio momento à Baixa Idade Média.

Enquanto muitas mulheres peregrinavam junto às Cruzadas para prestar serviços de prostituição aos soldados na guerra santa, os *fabliaux* retratavam prostitutas como parte da comunidade, ainda que parcialmente aceitas, através de uma ambiguidade que as próprias narrativas usavam dialeticamente para dar o tom cínico próprio do gênero. É o caso do *fableau* “O pagamento e Alison” (c. 1180), atribuído a Guillaume Le Normand, em que o clérigo Alejandro se apaixona pela menina Marion, e tenta seduzi-la e comprar a sua virgindade. Entretanto, a prostituta Alison se envolve nas negociatas e engana o padre, trocando a amiga Marion por outra.

Para Karras (1996), a prostituta vem servir novamente como “protetora da família”, uma vez que impediria clérigos e homens solteiros de seduzirem meninas e mulheres respeitáveis, mesmo que também viesse ameaçar a comunidade devido à sua ganância. Para esta autora, os indícios da comodificação da sexualidade já surgem nesse período do medievo, visto que a ilicitude relativa da prostituição começa a dialogar com a visão do pecúlio como mais uma decadência principal nas virtudes do cristianismo monarquista.

É com o trovadorismo que o amor cortês vem colocar os *fabliaux* para fora dos requintes do “erotismo puro” teorizado por André o Capelão, no seu tratado *De amore* (1184-1186), e a considerar o amor venal, consumado nos corpos das prostitutas, como a oposição do amor casto e puro. (ALEXANDRIAN, 1993).

Na segunda parte de *Romance da Rosa* (c. 1275), de Jean de Meun, uma das principais obras sob a influência do amor cortês, La Vieille é apresentada como uma prostituta que “apresenta não [...] apenas a ganância, mas o fato de que os homens costumam enganar as mulheres; [e] não se pode confiar em promessas, ela diz, só se pode confiar em dinheiro”³². (KARRAS, 1996, p. 91, tradução nossa).

³² “The reason La Vielle presents is not simple greed but the fact that men often deceive women; you cannot trust promises, she says, you can only trust cash.”

Nesse jogo entre a relação amorosa cortês – que não abnegava motivos sexuais, mas buscava elevá-los a uma “erotologia” enobrecida – e o amor venal, a prostituta representaria o risco às demais mulheres de inserirem algo elevado, o *leitmotiv* das cantigas de amor trovadorescas, no mundo do comércio de corpos em que muito se corrompia. Porém, segundo Karras (1996, p. 95, 92, tradução nossa), ainda que “a prostituta apresentasse essa ameaça mais fortemente, [...] ela não era assim tão diferente de uma mulher casada”, pois em seu entendimento da cultura medieval de então, “homens e mulheres [eram] adversários no mercado [do amor], cada um tentando saciar seus desejos pelo menor dos custos”³³.

Nessa aproximação, a puta velha é a que vem se manifestar por sua tipificação distinta das jovens comumente idealizadas no amor cortês, a partir de um lugar de risco antagônico ao modelo econômico e moral da sociedade feudal, que não poderia estar dotado de beleza. Se fosse beberona, essa velha proxeneta se uniria facilmente à *saga* do imaginário ovidiano e às incômodas bruxas noturnas do episódio d’*O Satíricon* de Petrónio anteriormente mencionados.

Segundo Hernández Mardones (2010), outros muitos exemplos surgem nesse período:

No *Livro do amor* (1343), de Juan Ruiz [Arcipreste de Hita, em narrativa autobiográfica], Trotaconventos (Dona Urraca) lhe serve de alcoviteira [...] para seduzir uma monja; em *A celestina* [tragicomédia de Calisto e Melibea] (1499), de Fernando de Rojas, a *troteira* é empregada por Calisto para seduzir Melibea, uma jovem de alta condição social; em *A loçana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, Aldonça, além do ofício na cafetinagem, se dedica a restituir virgens; em *A vida de Buscón chamado Dom Pablos*, (publicada em 1626), de Francisco de Quevedo, a alcoviteira também chamada Aldonça é uma autêntica bruxa e sua colega de ofício, a ama de Alcalá, é além de tudo uma beata muito ambiciosa. (HERNÁNDEZ MARDONES, 2010, p. 100, tradução nossa, grifos da autora)³⁴.

Uma exceção a essa construção pícara, pôde ser encontrada na “poesia maldita” de François Villon, presentes em *O testamento* (1461). Na “Balada da bela Ferreira às moças de prazer”, a voz lírica é da prostituta amadurecida Heaumière (ou Ferreira) que lança a suas aprendizes Gautière (Luveira), Blanche (a Sapateira), Saucissière (Fiambreira), Guillemette (a Tapeceira), Jeanneton (a Chapeleira) e Catherine (a Bolseira), as orientações sobre aproveitar a

³³ “The prostitute presented that threat most forcefully, but she was not so different from the married woman. [...] Men and women are adversaries in the market, each trying to fulfil his or her desire at the smallest expense.”

³⁴ “En el *Libro de Buen Amor* (1343), de Juan Ruiz, Trotaconventos (Doña Urraca) le sirve de alcahueta al Arcipreste para seducir a una monja; en *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas, la *troteira* es empleada por Calisto para seducir a Melibea, una joven de alta condición social; en la *Lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, Aldonza, además de su labor en la tercería, se dedica a restituir virgos; en *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, (publicada hacia 1626), de Francisco de Quevedo, la alcahueta también llamada Aldonza, es una auténtica bruja y su colega de oficio, el ama de Alcalá, además es una beata muy ambiciosa.”

beleza da juventude, ainda que por meio das vantagens do comércio sexual, enquanto elas ainda a possuíam. Na “Balada da gorda Margot”, o eu-lírico é um cafetão que descreve as práticas com sua prostituta musa, Margot, enquanto partilham do bordel entre os “serviços” do amor venal e do amor entre eles, amor considerado “outro”, mas, mesmo assim, tratado como amor central pela voz lírica, no fim das contas. Podemos notar bastante ironia à retórica do amor cortês entre os versos do lendário poeta: “Onde lama é amor, amor é lama./ Nem quer-se a honra ou ela nos reclama/ Aqui neste bordel que é nossa casa.” (VILLON, 2000, p. 259).

Como veremos adiante junto a outros escritores malditos, nos parece elementar neste recorte que fazemos de Villon, o fato de termos um pioneiro eu-lírico feminino e prostituta e a diversidade de outras profissionais que estariam abertas à aprendizagem do ofício do amor venal, como mais uma marca do esmaecimento da prostituição como atividade de “dedicação exclusiva”; e mais, o potencial irônico que se evidencia na transgressão que caracteriza a pornografia, quando esta deflagra os pressupostos “honrados” do amor cortês – o silogismo sobre o amor e a lama não seria por menos aplicável a qualquer amor afinal?

A entrada na Idade Moderna, a partir da segunda metade do século XV, não trouxe apenas a primeira edição da Bíblia pela prensa de Gutenberg, o achamento do Novo Mundo por Colombo na América do Norte e Cabral na Terra de Vera Cruz, nem somente o Renascimento florentino. Segundo Hernández Mardones (2018, p. 59, tradução nossa) “a mercantilização da sexualidade feminina nas páginas da literatura se fez mais recorrente [...] [nesse período] devido a uma conjunção de diversos fatores”³⁵: o triunfo da prostituição, legitimada pelas guerras e pelas pragas, a circulação de manuais sobre a arte de amar inspirados na antiguidade clássica, e a degradação de valores da “alta literatura”, pela ascensão do realismo grotesco da urbanidade que provia a cultura cômica de demandas por entretenimento.

Grosso modo, o espírito de então estaria em busca de se carnavalizar, fosse para esquecer o século anterior, com seus rastros de horror na memória dos surtos da peste negra, da guerra civil dos Cem Anos, cenário comum ao *Decamerão* (1353) de Boccaccio, ou a atualidade efervescente cada vez mais complexa de suportar tantos descentramentos e conflitos urbanos.

A primeira ferida narcísica estava em vias de abertura com o heliocentrismo de Copérnico (FREUD, [1917] 1996b, [1917] 1996f), as metrópoles europeias a ganhar corpo, e nesse movimento efusivo a prostituição não cedia em presença. Conforme aponta Rossiaud (1991, p. 56), ela “desenvolveu-se tanto nas zonas de paz como nas regiões afetadas pela guerra,

³⁵ “La mercantilización de la sexualidad femenina en las páginas de la literatura se hizo más recurrente a partir del siglo XV debido a la conjunción de diversos factores”.

floresceu mais nas metrópoles em expansão do que nas cidades em declínio, foi tão tolerada nos bastiões da Igreja quanto nas regiões de dissidências religiosas.”

Ao lado disso, a puta também acompanhou tal atmosfera pela arte literária, apresentando no *cinquecento* o seu apogeu representativo no hedonismo renascentista de Pietro Aretino, mais especialmente em seus *Ragionamenti* (1534), vertido com o nome de *Pornólogos* para o português brasileiro. Se para Alexandrian (1993), é no estilo aretiniano que os *fabliaux* retornam com elevada linguajatura no uso do obsceno em *Sonetos luxuriosos*, para Bertolote (2006) a tertúlia entre Nanna e Antonia, na primeira parte de *Pornólogos*, só se torna peculiar exatamente por usar como único “palavrão” o termo *puttana* (puta) em detrimento de *cortigiana* (cortesã), nos critérios da elegância estilística de seus “eufemismos inefáveis”. Essas modulações extremas entre os críticos comprovam a adaptabilidade narrativa nesse novo momento literário e artístico, em que a putaria vai se estilizando por via da escrita.

Dentro de nossos recortes, Nanna vem a ser a prostituta que abunda experiência e objetiva, por meio do diálogo com sua amiga Antonia, sob a sombra de uma figueira, se resolver quanto ao futuro de sua filha Pippa. Das alternativas inspiradas em sua própria história de vida, caberia ao fim de três dias de sabatina, quando se discutem a vida das freiras, das casadas e das putas, descobrir qual a melhor das opções de vida para a menina.

A decisão parte de Antonia ao final do terceiro dia, que opina “que deveria fazer da Pippa uma puta” (ARETINO, 2006, p. 140), mas sem antes ter sido toda ouvidos a Nanna, a mãe da “sem-futuro”, e ter testemunhado dela uma infinidade de belezas entre os relatos. São mencionados os nomes de Pagnina, de Rosa, de Arcolana, de Lorenzina e da petrarquiana *Madrema-non-vole*³⁶ Lucrecia de Clarice, durante os ditos diálogos dos *Ragionamenti*.

A tertúlia entre as aposentadas putas da narrativa, daquele a quem Watson (2017) vem chamar de “pai libertino da pornografia”, traz também uma série de apontamentos, na voz de Nanna, que definiriam bem a noção do sexo e daquelas que o comercializavam nestes meados de século XVI. Pudemos destacar algumas passagens significativas:

Nanna: [...] “Vamos sair desta caverna [de convento], desta sepultura e gozar nossa idade como devem gozar as mulheres.”

[...] Conclusão: eu, pelo que vi e ouvi da vida das mulheres casadas, e por ser uma delas, resolvi realizar todas as minhas fantasias e quis provar desde os carregadores até os grandes senhores, e, principalmente, todos os frades, todos os padres e todos os monges,

[...] Muito bem, porque não há crueldade, nem traição nem nada que assuste uma puta.

³⁶ “*Madrema-non-vole*” ou “*Matrema-non-vole*”, ou ainda “*Madrema-non-vuole*”, é uma espécie de epíteto satírico que significa no românico antigo ou no italiano moderno “Mãe não quer que eu faça”. Amiúde, se referiria, ainda que especificamente associada a Lucrecia de Clarice por Aretino, a uma mulher da vida que se faz de rogada.

[...] Puta não é mulher; puta é puta.
(ARETINO, 2006, p. 30, 92, 105, 120).

Saídas de uma personagem feminina prostituída, tais afirmações demonstram quão intercambiáveis podem ser as transgressões representadas pela puta. Ela tanto indica as rupturas dos “três estados da mulher” pela via do desejo, quanto torna esta via limítrofe um território de perversão e nulidade. O gozo suplementar³⁷, ainda que nas letras de um homem libertino pornógrafo, já estaria a ilustrar, em maior ou menor grau, a qualidade ambivalente de muitas das putas nomeadas na literatura que se segue, seja pela via do transbordamento da busca pelo prazer que induz à sátira, seja pela via do realismo grotesco que leva ao trágico.

Encontramos uma profusão bem maior de nomes de putas nas páginas literárias a partir do Renascimento, o que pode confirmar a tese de Hernández Mardones (2010, 2018) de que a alegoria à puta mais se serve quando mais se vivenciam transformações na realidade materialista histórica. Mas também, a nosso ver, podem indicar que o próprio antropocentrismo dessa época “mundanizou” o homem, em comparação ao passado; e daí não haveria *persona* mais mundana aos solipsismos embrionários da Renascença, do Maneirismo e do Barroco e, principalmente, às disputas da Reforma e da Contrarreforma, do que a danada da puta.

Acompanharam Nanna e Antonia pelas terras do Velho Mundo, a intrépida e dramática Malatesta, na *Novela 50* (c. 1554) do italiano Matteo Bandello; a Dona Esperança de Torralba Menezes e Pacheco, alcovitada por sua tia Dona Cláudia de Astudillo e Quiñones, na novela *A tia fingida* (c. 1580) do espanhol Miguel de Cervantes; a cortesã Cinthye, em *Os currais de Juliette* (c. 1585), do francês Nicolas de Montreux; a ciumenta e implícita cortesã Bianca, em *Otelo* (c. 1601), e a desafortunada Madame Japassada, em *Medida por medida* (c. 1604), do dramaturgo inglês William Shakespeare; a pioneira “mulher caída” do drama *A prostituta honesta* (c. 1604), dos também ingleses Dekker e Middleton; a golpista do baú Justina, na prosa *A pícara Justina* (c. 1605) do espanhol Francisco López de Úbeda; e, por fim, a ameaçadora e destruidora de lares Franceschina com sua cafetina Mary Faugh, no drama *A cortesã holandesa* (c. 1605), do inglês John Marston. (HERNÁNDEZ MARDONES, 2010, 2018).

Por estas terras coloniais luso-brasileiras, a *Antologia pornográfica* de Alexei Bueno (2011) nos possibilitou garimpar o predomínio de Gregório de Matos em sua poesia

³⁷ Como veremos mais adiante, o gozo suplementar, em dissonância com um gozo complementar do feminino em relação ao gozo fálico e “centralizado” do masculino, seria assim mesmo denominado por não complementar nada, em virtude de ser não-todo, capaz de ir, suplementarmente, além da direção do próprio falo. Pelas palavras da ficcional Nanna, as diversas facetas, ainda que muito únicas à sua própria individualidade, desse gozo não-fálico e suplementar, parecem ensaiar formas através da liberdade sexual da puta.

satírica, que nada deixaria a dever às cantigas de escárnio e mal-dizer do passado medievo. Pela boca “do Inferno” foram achincalhadas “as negras” Maria Viegas por sua “anatomia horrorosa” e Pemba por ser putona mesmo, além de muitas inominadas freiras. O poeta traz também o nome de Bárbara que de musa-amante, carinhosamente Barboleta, abreviada Babu, a que fez cair enfermo o poeta, a imitação do seu mal, se torna “uma mulata meretriz” que serviu certos frades como uma “Berzabu bestial”, sem largar a companhia das criadas – também amaldiçoadas por extensão – Macotinha, Inácia e a ocasional Jelu. (MATOS, 1992). Amor e ódio se avizinham facilmente, e pelo ressentimento masculino também assim se fez a designação de puta às amadas da perdição. Nem a Jezebel, embora carregasse em seu nome o graal do príncipe pagão, restou a mácula (ou a dádiva) de ser chamada pela mesma alcunha do deus cananeu Belzebu.

Em meio a eventos marcantes para a história da Europa no século XVII, como a Revolução Gloriosa que fez ascender o puritanismo à aristocracia inglesa, e a ordem de Luís XIV para aprisionar toda e qualquer mulher condenada por prostituição, adultério ou fornicação no hospital geral francês Salpêtrière, busca-se estruturar um regime disciplinar que reforça a punição e o reformismo moral para as prostitutas. (DABHOIWALA, 2013).

Isso não impediu que a transgressora pornografia continuamente produzisse escritos como o libidinoso diálogo entre Suzanne e Fanchon em *A escola das meninas, ou a Filosofia das Damas* (c. 1655), de autoria francesa desconhecida e editado por Michel Millot e Jean l’Ange, mas considerada a obra que fez nascer escandalosamente a pornografia na França. (ALEXANDRIAN, 1993). Nem muito menos comprometeu a poesia do verso erótico de John Wilmot, Earl de Rochester II, entre suas incursões da literatura da prosa e do drama, na corte da Restauração Inglesa do reinado de Charles II. Os sete colóquios entre Otávia e Túlia também não perdem em volúpia para falar dos diversos níveis dos prazeres em *Os segredos do amor e de Vênus de Luisa Sigea* (c. 1670), de Nicolas Chorier, e para demarcar um tratado sexual que esmiuçaria as fronteiras da licenciosidade fora e entre quatro paredes.

Por outro lado, o discurso da prostituta reformada pelo amor, ou da subsequente “cortesã virtuosa”, como nos indica Hernández Mardones (2010), também permeou as páginas da literatura. Isso vem a ocorrer ainda em meio ao regime disciplinar pela Europa, incapaz de ter reduzido completamente a existência significativa do percentual de uma em cada quatro mulheres se prostituindo na Londres de 1720 (SÉRY, 2013), e de ter anulado, pela prática exemplar do seguimento àquilo mesmo que legislavam, o concubinato nas altas cortes absolutistas europeias.

Uma reviravolta, nessa presença da puta nomeada pela literatura, vem a se agitar no século XVIII com o Iluminismo e com as letras *orgispásmicas*³⁸ de Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade. Isso, pois, a puta, no seu sentido mais terrífico, vem emblemizar, já adjetivada como libertina, um contraponto à própria filosofia moral do liberalismo, aos limites da razão esclarecida, e à marginalização do corpo como substância fluente de patologias à formação do juízo no imperativo categórico. Protagonista na ficção dotada de um *emputecimento* pressuposto, a personagem sadiana não precisa se afirmar puta mulher ou mulher puta sob o risco de expressar, na narrativa submersa na filosofia lúbrica do marquês, um mero pleonasmo àquilo que ela parece ter sempre representado: o vício.

A literatura do Século das Luzes contará com a mácula sádica da libertinagem. Para citar apenas alguns nomes mais centrais, ela se consolida através das narrações e dos corpos de Constance, Romana, Adelaide, Julie, Aline, Duclos, Champville, Martaine, Madame Desgranges, Marie, Louison, Thérèse, Fanchon, Augustine, Fanny, Zelmire, Sophie, Colombe, Hébé, Rosette, Michette, Sénanges em *Os 120 dias de Sodoma* (1785); da emblemática Justine, desgraçada virtuosa e heroína máxima da ambiguidade libertina sadiana, e sua irmã Juliette, em *Os infortúnios da virtude* (1788) e em *Justine ou Os tormentos da virtude* (1791); de Madame Saint-Ange, preceptora libertina da educanda Eugénie em *A filosofia na alcova* (1795); e novamente de Juliette de Lorsange, irmã daquela Justine, enquanto bem-sucedida em sua empreitada pelos crimes e acompanhada por Delbène, Madame de Clairwill, la Durand (hiperclitórica ao ponto de conseguir penetrar suas mancebas), Borghèse e Signora Zanetti, em *A nova Justine* também dada por *A história de Juliette ou As prosperidades do vício* (1799).

A filosofia da alcova sadiana, ao esgaçar epicurismo e hedonismo até trazer à tona os extremos da Ilustração no avesso de sua irracionalidade perversa, foi capaz de eclipsar polemicamente boa parte das obras libertinas, que surgiam na complexa organização do movimento racionalista; este, por sua vez, constituiria as bases do projeto da modernidade.

Tomando por princípio o estudo histórico de Hernández Mardones (2010), podemos somar ao menos nove obras, marcadas por títulos que aludem a algumas musas virtuosas e reformadas da prostituição, que pouco concorriam com Sade, mas poderiam ser apenas sintomáticas do aumento constante da escrita de novelas na França setecentista. Entre eles, se destaca o nome de Laure, ou Lauretta Pisana, em *Os amores de Milorde Edouard Bomston* (c. 1758), de Jean-Jacques Rousseau, ou ainda o de Zéphire, em *O campesino pervertido* (c. 1776), de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne, mesmo autor de *Anti-Justine* (1798).

³⁸ Entenda-se por “orgispásmico” uma tentativa de neologismo que busca reunir o orgástico com o espasmódico nas convulsões do máximo do corpo de prazer ao ser usado como acesso mundano e baixo ao universo sadiano.

O fenômeno do vicioso que se alastra pela obra sadiana, beirando o elogio da maldade, e o terror sexual como via estruturante, não são capazes, diz Alexandrian (1993), de fazer a narrativa de Sade alcançar êxito, por ser inconsistente tal qual a personalidade do autor.

Sade, escritor terrorista, procurando perturbar o leitor, sabe muito bem que fazendo agir sem finalidade personagens terríveis falhará em seu objetivo. Empresta-lhes então discursos intimidantes. Utiliza o efeito do terror que produz um criminoso que sabe raciocinar, que justifica seus instintos sanguinários com argumentos de uma lógica aparente. Pode-se esperar que um homem sem coração seja acessível à razão. Justine exorta portanto seus carrascos à razão. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 202).

Todavia, Moraes (2011) defende que essa personalidade se reflete em Sade por dois fatores que, ao despreocuparem-se com quaisquer aspectos de consistência – tão impregnado que se faz o autor no clamor à filosofia ao interlocutor a quem se destina sua libertinagem literária –, buscam indicar os excessos do homem como premissas ao chamado da “natureza” e a materialidade do corpo e a singularidade da ideia libertina como indissociáveis, visto que o próprio antro do *boudoir* se arquiteta nesse entre-lugar da casa, situado na fronteira do salão (público/moral) com o quarto (privado/erótico). Consistência ou objetividade viriam exigir exatamente um homem cindido, que idealiza para si práticas racionais por elas mesmas. Estas estariam isoladas de qualquer volição, ao qual a razão iluminista buscava incansavelmente estabelecer, dentro das categorias do pensamento filosófico imperativo no período, opostas ao seu avesso corporificado pelos (des)prazeres *na alcova*.

Para Hernández Mardones (2010, p. 176, tradução nossa) “ao propor que é a mártir quem tem de ser salva e não a prostituta, Sade não só perturba alegoricamente essa temática literária, mas dá um meio de reflexão sobre a real situação [paradigmática] que confrontava a mulher de seu tempo”³⁹: para garantir um espaço no seio da sociedade patriarcal precisaria ou atender a ideais do discurso moralista, ou se redimir de suas fugas às luzes da virtude e dos costumes do Esclarecimento.

Apesar de não transmitir a subjetividade feminina pela narrativa em primeira-pessoa, conforme apregoa Gallop (apud NORBERG, 1999, p. 248), Sade enreda a puta libertina nas tramas da narratividade filosófica e moral, tornando-a prostituta perfeita, ou o perfeito receptáculo para emblemar o fantasma da diferença sexual. Na crueza da *roué* do universo sadiano “o gênero é praticamente irrelevante. A perversão polimorfa é a regra [...] No bordel

³⁹ “Al proponer que es la mártir quien necesita ser salvada y no la prostituta, Sade no sólo trastoca alegóricamente esta temática literaria, sino también ofrece un cauce de reflexión respecto a la real situación que confrontaba la mujer de su tiempo, sujeta al ideal de templanza y honestidad que los discursos moralistas le asignaban para asegurar su rol en el seno de la sociedad patriarcal.”

ideal de Sade, a diferença entre os sexos desaparece. Para a maioria dos homens e mulheres do século XVIII o termo prostituta era feminino, mas para Sade era neutro.” (NORBERG, 1999, p. 269).

Após Sade, o propósito de nossa pesquisa de somente cartografar nomes se torna, daqui em diante, mais ou menos comprometido, visto que a guilhotina que simbolizou o Terrorismo de Estado da Revolução Francesa, no período liderado por Robespierre, e do qual Sade escapou corriqueiramente, decapitaria também noções regulamentares da lei patriarcal pelo que Rovere (2019) vem denominar de arqueofeminismo⁴⁰. Os escritos menos isolados do trabalho de arqueofeminismo iniciariam a chegada de uma outra categoria feminina paralela à tricotomia entre a esposa nobre, a puta libertina e a cortesã virtuosa: a da mulher furiosa por direitos femininos, feministas, conspiradoras... terroristas.

Antes de avançarmos, cabe mencionar sobre o século XVIII que, no tocante à cortesã virtuosa, prostituta com o coração de ouro, ela se mostrou presente tanto uma desafortunada como uma modesta ilustre; principalmente em *Le pornographe* (1769) do já coligado “libertino” Restif de la Bretonne, em que “trata-se de um tratado que visa a regulamentar a prostituição para torná-la uma prática social racionalizada pelas Luzes.” (GOULEMOT, 2000, p. 22). É o que também se percebe na *Moll Flanders* (1722) do inglês puritano Daniel Defoe, na *Fanny Hill* (1749) do também britânico John Cleland – que segundo Krause (2007, p. 65) seria aquele que “se transformou em pornógrafo contra a sua vontade” –, na *Margot a cerzideira* (1753) de Louis-Charles Fougeret de Monbron, na *Mademoiselle Javotte, obra moral* (1788) de Paul Baret e, de autorias anônimas, na *História de Margueritte, filha de Suzon* (1784), na *Javotte de História de Dom Bougre, porteiro dos cartuxos* (1741), e *La Cauchoise* (1784) e *La Duchapt* (1748). Em outros contextos menos próximos do coração da Europa, o russo Chulkov põe a viúva prostituída Martona para narrar *Adorável cozinheira, ou as aventuras de uma mulher depravada* (1770) e alguns poemas do lusitano Manuel Maria

⁴⁰ No tocante à alfabetização, à escrita, à literatura e à filosofia, como bem se anuncia até esta altura histórica, notoriamente patriarcal, não se reservava às mulheres muito ou nenhum espaço para que pudessem contribuir com o debate sociocultural, político e intelectual, a despeito dos avanços esperados com o projeto iluminista e com as ideias do liberalismo. Rovere (2019) apresenta, em sua obra, nomes de mulheres que já despontavam indícios de um projeto “pré-moderno” e de alguns pensamentos de perspectiva feminina (e arqueofeminista), vistas como fundamentais à consolidação daqueles ideais liberal-iluministas, a partir da defesa pela real democracia e do combate à desigualdade entre os sexos, na extensão e garantia dos direitos às mulheres. São elas as francesas Marie de Gournay (1565-1645) e Olympe de Gouges, ou Marie Gouze (1748-1793). Figuram, ainda que de modo exterior ao que Rovere (2019) organiza, outros nomes anteriores a essas mulheres que também são, de algum modo, arqueofeministas em seus escritos e posições perante a sociedade, como são os casos da francesa Maria de França (1160?-1215?), da italiana Christine de Pisan (1363-1430?), da anglo-americana Anne Bradstreet (1612-1672), e da mexicana nova-espanhola Sórora Juana Inés de la Cruz (1648-1695). Por mais anacrônico que possa parecer, poderíamos nos direcionar retroativamente inclusive até Safo (sec. VII-VI a.C.), caso nossos propósitos se voltassem a recuperar tantas mulheres pensadoras e escritoras que resistiram ao patriarcalismo da história oficial.

Barbosa du Bocage evocam *À Manteigui* (1786-87), com a musa homenageada no próprio título, e a Anica em “Soneto XL” (1791). (NORBERG, 1999; BUENO, 2011; HERNÁNDEZ MARDONES, 2010).

De maneira bastante curiosa, é o mesmo supracitado Rousseau – que figura escritor além de um dos grandes nomes, entre os contratualistas Locke e Hobbes, do modelo de Estado Moderno, e que é contemporâneo da Independência dos Estados Unidos, das *Críticas* de Kant e do *Sturm und Drang* alemão de Goethe e Schiller –, que afirma em *Confissões* (1782-88) suas práticas de prazer e suas más leituras. É da “afirmação de Rousseau segundo a qual existem livros que só podem ser lidos com uma das mãos” que Goulemot (2000, p. 12) dá nome a seu livro. “Estar ajoelhado perante uma amante imperiosa, obedecer às suas ordens, pedir-lhe perdão, eram, para mim, doces prazeres”, confessa o pensador francês. (ROUSSEAU apud KRAUSE, 2007, p. 75).

O império da Razão, que, nos seus prolegómenos, consagrou as figuras de Voltaire, Rousseau, Diderot e Casanova, haveria de culminar prostrado aos pés da guilhotina à medida que a Revolução Francesa degenerava numa orgia de sangue. A Razão, endeusada pelos jacobinos, engendrou monstros, como denunciado pelo pincel de Goya. Entretanto, a cultura libertina entrava igualmente uma etapa de exasperação doentia. (KRAUSE, 2007, p. 77).

Tal retrato já prenuncia que a *Aufklärung* não era de toda imune aos solapamentos morais que seus próprios lampejos visionários provocariam. Na domesticação do homem pela nova vigília do antropocentrismo esclarecido, aquelas que em certa medida pareciam inerentes ao microcosmos do privado lar ou do *boudoir*, viriam preceder as primeiras fagulhas da igualdade entre os sexos, com os apoiadores masculinos *Da educação das mulheres* (1783), de Choderlos de Laclos, mesmo autor do erótico *As ligações perigosas* (1782), e com *Sobre a admissão das mulheres ao direito à cidadania*, de Nicolas de Condorcet (1789), para em seguida ganhar autoria feminina por *Os direitos da mulher* (1791) de Olympe de Gouges e *Uma reivindicação dos direitos da mulher* (1792), de Mary Wollstonecraft. Cedo ou tarde, a voz de tais mulheres ganhará serventia para ampliar ainda mais os dizeres sobre o desejo feminino. (ROVERE, 2019).

Se, segundo Kant (2012, p. 55), a Itália era companheira representante da beleza europeia junto à França, a era napoleônica vem concentrar apenas à última as galanterias lúbricas do século XIX. Em contraponto a isso, descansa a sublime Inglaterra do Império Britânico e do vitorianismo que, apesar do reinado de moralismo e intolerância, não daria conta de proibir a circulação de sua viciosa literatura erótica de ricocheteios. Como diz Alexandrian

(1993, p. 259), “os ingleses tornaram-se tão inventivos em erotismo literário que os franceses, mestres do gênero há dois séculos, monopolizaram suas produções para adaptá-las.”

Ao lado da castidade e redenção pelo casamento que definiram a hipocrisia da ascendente família burguesa, o período oitocentista traria escândalos, transformações históricas significativas ao empreendimento da modernidade, e uma assiduidade de personagens putas bem mais intensa que a do século anterior. O idealismo romântico, o discurso médico naturalista e o realismo filosófico e artístico se coadunariam no estabelecimento da *scientia sexualis* ocidental. (FOUCAULT, 2017a). O chamado dispositivo da sexualidade vem atuar, segundo Foucault (2017a, p. 124) com base em “quatro grandes estratégias: sexualização da criança, histerização da mulher, especificação dos perversos, [e] regulação das populações.”

Objeto de alternância entre todas estas estratégias, a puta oitocentista ganha novos arranjos na literatura, figurando ora como uma cortesã bem-sucedida, ora como uma mulher caída, decadente em sua alegoria melodramático-crítica aos regimes autocráticos vigentes à época na geopolítica europeia. (HERNÁNDEZ MARDONES, 2010). Entretanto, afirma Krause (2007, p. 108) que, na vida real, “as amantes e as prostitutas foram testemunhas e protagonistas deste auge da dupla moral e, em alguns casos, lucraram com isso.”

Exemplos de sucesso podem ser encontrados com a Madame D. e sua pupila Felicité em *O filho do bordel* (1800) de Charles Pigault de l’Epinoy e com a cafetina célebre Destainville, beldade da vida real, em *O boudoir de Amarante ou os novos prazeres da ilha de Citera* (1803), de autoria anônima logo no início do século. Um pouco adiante, de modo mais misto, entre musas, *demimondaines* e azaradas, surgem Paquette em *O corcunda de Notre-Dame* (1831), a homônima *Marion de Lorme* (1831), ao lado de Fantine de *Os miseráveis* (1862), obras de gêneros diversos do grande Victor Hugo; há Impéria, prostituta musa do conto *A bela Impéria* (1832-37), Paquita Valdès, em *A menina dos olhos de ouro* (1835), e Esther van Gobseck, em *Esplendores e misérias das cortesãs* (1838), de autoria de Honoré de Balzac; há Nancy, entre furtos e comércio de seu próprio corpo, em *Oliver Twist* (1837-39) do inglês Charles Dickens; há Fleur de Marie em *Os mistérios de Paris* (1842-43), do francês Eugène Sue; e a icônica Marguerite Gautier, em *A dama das camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho.

Cabe salientar que nessa primeira metade de século, no que concerne à pena feminina, ocorre a publicação do aclamado e inaugural *Orgulho e preconceito* (1813) de Jane Austen; George Sand é envolvida em polêmica de co-autoria do escandaloso *Gamiani ou Duas noites de paixão* (1833), com real autoria de Alfred de Musset; e Flora Tristan publica os engajados *Peregrinações de uma pária* (1839), *Caminhadas em Londres* (1840) e *A união*

operária (1843). Além disso, as irmãs Brontë lançam seguidamente *Jane Eyre* (1847), de Charlotte, *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily, e *Agnes Grey* (1847), de Anne. É durante esta quarta década que o cançã se consagra nos cabarés parisienses da zona de Pigalle, em especial no Moulin Rouge, e que a Primavera dos Povos eclode em 1848. (ALEXANDRIAN, 1993; KRAUSE, 2007; BOLLMANN, 2007).

Antes da Lei das Publicações Obscenas, a partir da Inglaterra de 1857, legitimar e inspirar mais perseguições à cultura libertina pela Europa e suas colônias, cabe citar três nomes do Simbolismo francês⁴¹ que, por suas veias malditas *à la Villon* (2000), demarcam sua oposição ao Naturalismo e ao Realismo ao ponto de instituírem uma aproximação do luxurioso com o filosófico, de elevarem a melancolia do poeta ao mais recôndito disfarce da galopante modernidade que, em sua ambição projetada, fragmentava a tudo, inclusive a imaginação sobre o mundo e seus espaços; são eles Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, com especial destaque para o primeiro deles, precursor do movimento simbolista.

Segundo Alexandrian (1993, p. 238), a peculiaridade de Baudelaire para com as suas obras, vergonhosamente condenadas em júri público, “tinha a ver com o mesmo dandismo que o levava a revelar uma polidez cerimoniosa para com as prostitutas e que, por horror ao desleixo, o mantinha numa elegância irrepreensível.”

Ao se dedicar ao trabalho de Walter Benjamin acerca de Baudelaire, Bucu-Glucksman (1994, p. 72, tradução nossa)⁴² afirma que “a ruptura baudelaireana na modernidade faz do inquietante [do infamiliar], o qual já era trabalhado no Romantismo alemão, o objeto generativo da arqueologia da modernidade.” Tal elemento se reveste de uma aura feminina, que se incorpora na escrita poética do autor, diante da imensidão espacial que se sufoca na industrialização da cidade do *fin-de-siècle*. A ambivalência do feminino no autor de *As flores do mal* (1857) vem causar alegoricamente fissuras nos humanismos anêmicos do ilustrado *Allmensch*⁴³.

⁴¹ Apesar de Mallarmé pertencer ao conjunto desses grandes nomes, sua exploração temática e poética transita menos pelo universo pornográfico e, especialmente, das putas.

⁴² “The Baudelairean break in modernity makes of the uncanny, which was already at work in German Romanticism, the generative figure of the archaeology of modernity.”

⁴³ O *Allmensch*, do contexto iluminista alemão, se refere a uma nova medida do antropocentrismo filosófico europeu em direção ao humanismo idealista, na qual o homem se constituiria como universal frente às leis do direito, de um modo peculiarmente utilitarista, posto que convenção de uma premissa *a priori*. A universalidade e a integralidade do homem, em um *paratodos* da lei e do simbólico ilustrado, entretanto, esbarraria na sua dificuldade de incorporação técnica durante o século XIX, por serem colocadas sob suspeita, sobretudo a partir daqueles que eram tidos como “trabalhosos” cidadãos de índole duvidosa e que terminavam às margens de qualquer cidadania ou humanismo. Em *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire* ([1938] 2017), Walter Benjamin aponta para Baudelaire em vida, mas sobretudo em sua obra, o que “poderia chamar-se a metafísica do provocador. [...] Até o ideal terrorista que Marx encontra nos conspiradores tem a sua correspondência em Baudelaire.” (p. 16). Essa característica de dândi que “movimenta-se entre a multidão sem dar atenção aos

Modernismo não é apenas uma mera posição estética diante da vida na qual o poeta evita o *spleen* ao performar todos os papéis: *flâneur*, apache ou dândi. Para esta perda de realidade, que torna a experiência sempre mais vazia e a própria realidade sempre mais impenetrável, há um substrato social na objetificação e na ambiguidade das grandes cidades. [...] Deste modo, *para enxergar devidamente* – para redescobrir uma “estranha relação” que não mais se baseia na religião ou na tradição – é necessário interromper com um *choque* a alienação temporal da série das coisas, do sempre-diferente e do sempre-igual. Benjamin encontraria este [...] “princípio poético já em Baudelaire: o *fantasque escrime* [cerceamento fantasístico] da cidade dos *tableaux parisiens* que não são mais morada. É teatro e deveras estrangeiro.” Ao apresentar uma distância de palco, a forçosa entrada do choque de repente esfacela o que Benjamin chama “a empatia [*Einfühlung*] da alma junto ao objetificado”, o que se faz comum às novas personagens históricas da grande cidade: *flâneur*, colecionador, falsário, apostador, prostituta. (BUCI-GLUCKSMANN, 1994, p. 76, grifos da autora, tradução nossa)⁴⁴.

O que nos chama atenção nesta relação entre o espaço e os lugares baudelairianos e o do poeta simbolista que ele inaugura, como arauto que foi na escola dos malditos, é a relativa planificação entre eu-lírico, representações e descontentamentos com o que permeia a arte e a urbe, por meio de uma prostituta que a tudo invade. Seu símbolo é radical, pois modula à cena do teatro ao qual o *flâneur* se entregou pelos cantos, passagens e esquinas da cidade. Seu olhar submerso nos fragmentos mais íntimos da individualidade do homem que adentra a modernidade ainda perdido – entre angústias e cólera – na necessidade de um objeto para firmar um “eu” ambíguo tão quanto marginalizado. Sob esses traços, nada menos que uma puta para resumir tal perspectiva em “Alegoria” (2006):

empurrões a que está sujeito” (p. 338), denotaria uma incorporação do *spleen* como substancial ao sentimento de mundo que não se forjava em nada *paratodos*, desde a realidade inspiradora das letras do poeta simbolista francês. Segundo Benjamin, em suas *Passagens* ([1927-1940] 2009), havia uma fauna feminina que se confundia e na qual se via imerso o universo baudelairiano, entre “prostitutas, *grisettes*, velhas vendedoras com cara de bruxa, luveiras, vendedoras de bugigangas, *demoiselles* – este era o nome dado aos incendiários disfarçados de mulher por volta de 1830” (p. 535) e que, para o crítico alemão, se constataria que “Na prostituição, expressa-se o lado revolucionário da técnica (o lado criativo, mas também, certamente, o seu lado descobridor: o simbólico).” (p. 534) A nosso ver, muito se confundiria daí ao que se resgata no conceito de “inumano”, ao resto que escapasse do simbólico, mesmo que induzida e negligentemente, para o campo do *Unmensch*, do monstruoso, este, por sua vez, que ameaça, por sua própria natureza, uma superação deste homem mítico idealizado.

⁴⁴ “Modernism is thus not only an aesthetic position towards life in which the poet avoids spleen by acting out all the roles: *flâneur*, apache or dandy. For this loss of reality, which makes experience ever emptier and reality itself ever more impenetrable, has a social substratum in the commodity and the ambiguity of big cities. [...] Thus *in order to see properly* – to rediscover a ‘stranger relationship’ which can no longer be based on religion or tradition – it is necessary to interrupt through a shock the temporal alienation of seriality, of the ever-different and ever-the-same. Benjamin would find this shock again in surrealist or Brechtian montage, as the practice of any ‘modern’ avant-garde. But it is already ‘poetic principle in Baudelaire: the *fantasque escrime* [fantastic fencing] of the city of the *tableaux parisiens* which is no longer home. It is theatre and quite foreign.’ By introducing a theatrical distance, the forcible entry of shock suddenly shatters what Benjamin calls ‘the empathy [*Einfühlung*] of the soul with the commodity’, which is common to the new historical characters of the big city: *flâneur*, collector, forger, gambler, prostitute.”

[...] Da Morte ela se ri e escarnece da Orgia,
 Espectro cuja mão, que ceifa e suplica,
 Respeitaram, contudo, em seus jogos de horror,
 Neste corpo elegante o rústico esplendor.
 Caminha como deusa e dorme qual sultana,
 E mantém no prazer uma fé maometana.
 Braços em cruz, inflando os seios soberanos,
 Ela sabe, ela crê, em seu ventre infecundo,
 E no entanto essencial ao avanço do mundo,
 Que a beleza do corpo é sempre um dom sublime
 Que perdoa a sorrir qualquer infâmia ou crime.
 O Inferno desconhece e o Purgatório ignora,
 E quando a negra Noite anunciar sua hora,
 Da Morte ela há de olhar o rosto apodrecido
 — Sem remorso ou rancor, como um recém-nascido.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 375).

O *flâneur* encarnado no dândi de Baudelaire é um *street-walker* e se associa à noção latina de *prostituere* como “trazer ao público”, *statuere in pro*; vagar às ruas. Como aponta Lobanov-Rostovsky (2009, p. 456) acerca da escrita de mulheres nos setecentos e oitocentos, ao citar Bernheimer, “prostituição, na etimologia latina, significa por ou situar (*statuere*) em público (*pro*) e é usada como metáfora à publicação literária, à imagem da prostituta depravando a escritora e sua voz ao inscrever a autoria no desprezo cultural ao corpo sujo e vendido da prostituta.”⁴⁵

Aquela *pórnê* da esquina da análise etimológica de Magueijo (2012), ainda fortemente desautorada na literatura, ao menos já se aproxima dos vagabundos *flâneurs*, indicando um *lôcus* comum para personificar outra dubiedade essencial ao espectador urbano moderno e absorto: as ruas da cidade e o triunfo do capitalismo inicial tornam a prostituição (*pro-statuere*) uma inevitabilidade da modernidade burguesa em seu ascendente ápice. Situar a poesia do corpo na rua seria o caminho para não ser engolido pela alienação dupla das sociabilidades da moral burguesa privatista, e para capturar os resquícios de vida comum que a urbanidade encerrava, caberia forçar-se, ainda que em moções aleatórias, passageiras, boêmias, enquanto sujeitos a não se renderem tal autômatos.

Continuamente, Baudelaire pontua mais invasões da mulher prostituta em seus *Diários íntimos* (c. 1856-87):

O amor é o gosto pela prostituição. Não há prazer nobre que não possa ser trazido à prostituição.
 Em um espetáculo, em um baile, todo mundo gosta de tudo.

⁴⁵ “prostitution, by its Latin etymology, means to set or place (*statuere*) in public (*pro*) used as a metaphor for literary publication, the image of the prostitute deprives the woman writer of her voice by inscribing her text with the culture’s contempt for the prostitute’s soiled and sold body”.

O que é a arte? Prostituição.
 [...] O amor pode derivar de um sentido generoso: o gosto pela prostituição;
 mas ele é logo corrompido pelo gosto à propriedade.
 [...] A mulher é o contrário do dândi. Então ela deve causar horror.
 A mulher tem fome, e quer comer; tem sede, e ela quer beber.
 Ela está no cio, e ela quer ser fodida.
 Belo mérito!
 A mulher é *natural*, isto é, abominável.
 Também ela é vulgar, ou seja, o contrário do dândi.
 [...] O que é o amor?
 A necessidade de sair de si.
 O homem é um animal idólatra.
 Adorar, é sacrificar e se prostituir.
 Pois todo amor é prostituição.
 [...] O ser mais prostituído é o ser por excelência, é Deus, pois ele é o amigo
 supremo para cada indivíduo, pois ele é o receptáculo comum, inesgotável do
 amor. (BAUDELAIRE, 1920, p. 3-4, 48, 74; I, XXVII, LXVII, LXVIII, grifo
 do autor, tradução nossa)⁴⁶.

Isso nos leva a pensar que a puta se equipararia, na analogia ao declínio materialista que os simbolistas criticavam ao se voltarem à subjetividade, ao idealismo, ao transcendente ensimesmado, como uma constatação de que tais mulheres são tão malditas quanto eles próprios, perante as turbulências do mundo objetivo sempre em intensa e faminta transformação. É com Verlaine que essas combinações se tornam mais nítidas, na medida em que *As amigas* (1867) se volta à publicação de “sonetos soberbos sobre ‘as mulheres malditas’” e em *Mulheres* (1890), o poeta ratifica: “Putas, únicas sacerdotisas verdadeiras do único Deus verdadeiro, / Belezas maduras ou não, noviças ou professoras, / Oh, viver apenas nas vossas rachas e vossos regos!” (KRAUSE, 2007, p. 114).

A protagonista *Nana* (1880), de Émile Zola, e Elizabeth Rousset, vulga *Bola de Sebo* (1880), além de Madame Tellier, Fernanda, Rafaela, Rosa, Luisa e Flora, de *A pensão Tellier* (1881), dentre tantas outras inúmeras musas de Guy de Maupassant, exemplificam mais ainda a multiplicidade de personificações da puta na literatura francesa de então.

Guardadas as devidas proporções e coligações estéticas, a puta nomeada surge em outras tantas obras fora da França e com as mais amplas nuances alegóricas sob suas anáguas. No Brasil, podemos encontrar a protagonista Lúcia, ou Maria da Glória, juntamente com Laura

⁴⁶ “L’amour, c’est le goût de la prostitution. In n’est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la prostitution. Dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous. Qu’est-ce que l’art? Prostitution. [...] L’amour peut dériver d’un sentiment généreux: le goût de la prostitution; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propriété. [...] La femme est le contraire du Dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim, et elle veut manger; soif, et elle veut boire. Elle est en rut, et elle veut être f... Le beau mérite! La femme est *naturelle*, c’est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c’est-à-dire le contraire du Dandy. [...] Qu’est-ce que l’amour? Le besoin de sortir de soi. L’homme est un animal adoreur. Adorer, c’est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution. [L’être le plus prostitué, c’est l’être par excellence, c’est Dieu, puisqu’il est l’ami suprême pour chaque individu, puisqu’il est le réservoir commun, inépuisable de l’amour.”

e Nina em *Lucíola* (1862), de José de Alencar; há Andresa no soneto “Dezoito fodas de caralho preto”, parte do *Álbum da rapaziada* (1864), de Francisco Moniz Barreto; há a paródica Marta, ao *Fausto* de Goethe, no poema “A lei suprema” (c. 187-?), de Múcio Teixeira; e surgem Leónie e Pombinha, em *O cortiço* (1890), na prosa de Aluísio Azevedo.

Na Rússia, sob os moldes do melodrama e das *demimondaines* charmosas e decadentes, se destacam Krjukova, no romance *Quer fazer?* (1862) de Nikolay Gavrilovich Chernyshevsk; assim como Liza, em *Memórias de subsolo* (1864), e Sônia Marmeladova, em *Crime e castigo* (1886), de Dostoiévski; e também Katiusha Maslova, no trágico *Ressureição* (1899) de Tolstói. Um caso particular das terras eslavas ocorre com Nadezhda Nikolaevna, prostituta e figura lendária russa, que se repete em *O incidente* (1878) e no homônimo *Nadezhda Nikolaevna* (1885), obras de Vsévolod Garshin, para relatar em sua narrativa de diário em primeira-pessoa uma junção das violências contra as mulheres de má reputação na Rússia oitocentista. Segundo Lucey (2016, p. 363, tradução nossa), Garshin fez uso das convenções do gênero melodramático para questionar a normalização do sexo comercial e explorar seus aspectos sociais e políticos, sobretudo em torno dos discursos médicos, da hipocrisia dos casamentos arranjados como solução complacente, das crenças de desvio de caráter no senso comum, que destinavam a algumas putas um caminho de exclusão social e da convenção sanitaria “que alegava a prostituição como um mal necessário para a contenção dos desejos sexuais masculinos.”⁴⁷

Vale salientar que, em parte, pelo menos, essas construções estéticas lidavam diretamente com a segunda ferida narcísica decorrente da publicação de *A origem das espécies* (1859) de Darwin, e apontavam conflitos éticos sobre a ciência positiva que se fincava nesse descentramento adicional do sujeito da modernidade, para declarar normas ainda mais problemáticas ao modo de vida social e, especialmente, à moral sexual e seus agentes.

Exemplo disso ocorre no paralelismo entre a prostituta e a “normalidade” do feminino, em suas articulações com o desejo, no tratado de *A mulher delinquente* (1893), dos italianos Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero, que cunham a terminologia “messalina” como um verdadeiro antropônimo daquela mulher que dá vazão à sua posição feminina de gozo. A noção biologista-evolucionista cooptada perversamente no darwinismo social, ainda que endossada pelo seu próprio mestre teórico, que está também fortemente impregnada por novas dicotomias advindas da Razão esclarecida, posicionam a mulher e, mais gravemente, a sua

⁴⁷ “A major purpose of this article is to add to existing research on Garshin by showing how the writer rebukes contemporary *publitsistika* (political journalism) and socio-medical discourse that claimed prostitution was a necessary evil for the containment of male sexual desires.”, et seq.

versão degenerada na prostituta, em lugares de violência simbólica e tratamento criminal. (SAINI, 2018).

Entretanto, na medida em que a relação entre história e literatura se imbricam sem depender absolutamente da realidade dos fatos, mas por alimentar-se das percepções e das fantasias que a concatenam na dialética, se tornaria inevitável que resistências e novas configurações narrativas surgissem de modo a dar conta desses novos arranjos do teatro sexual nas sociedades. Como bem afirma Moraes (2014, p. 170), “a partir de meados dos Oitocentos, o mito hegemônico da prostituta redimida pelo amor foi perdendo espaço para uma imaginação complexa e plural que impedia o confinamento dessa mulher numa só imagem.”

Arriscaríamos dizer que, nesse ínterim, não apenas essa mulher das casas de tolerância ou menos a outra das casas de família, estariam em iminência de seguir além de qualquer possível deflagração higienista ou encarceramento velado pela domesticação do feminino ao campo privado, que se propunha estabelecer na utopia da civilidade vitoriana disciplinada. Ora, dentre esses esforços, *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, já habitava o imaginário burguês com todos os seus empecilhos no tecido ficcional do discurso sobre a sexualidade feminina; na política, Lydia Becker se movimentava na liderança pelo sufrágio feminino universal na Inglaterra com a representação do parlamentar John Stuart Mill, autor de *A sujeição das mulheres* (1869); e na “biopolítica” darwinista de então, a norte-americana Caroline Kennard questionava o próprio Darwin diretamente em carta peculiar de 1881, enquanto sua conterrânea Eliza Gamble vem reagir, com autoridade cognitiva e metodologia impecável, ao naturalista britânico com a publicação do trabalho intelectual *A evolução da mulher* (1894), traçando argumentos que contrapunham que a “falta de competência” do “sexo frágil” se dava por simples “carência de oportunidades” em demonstrar todo o potencial enclausurado nessa mulher “rainha do lar” ou “objeto sexual”. (SAINI, 2018; KEHL, 2008; BADINTER, 1986).

No que diz respeito às artes e àquilo que elas respiram de libertário, a segunda metade do século XIX e sua passagem para o século XX, trariam à tona o corpo da mulher e sua demanda por romper aprisionamentos, que anunciavam combustões muito mais impactantes que aquelas das engrenagens das máquinas de vapor, pulverizadas por efeitos estéticos que se contorciam em querelas morais disparatadas. Exemplos pontuais disso se apresentam nos escândalos em torno da caracterização de Victorine Meurent, de família distinta, retratada com adornos de uma prostituta na realista *Olympia* (1863), do impressionista francês Édouard Manet, ou ainda o controverso retrato de Virginie Gautreau que, por um leve

descuido de uma alça caída em seu ombro direito, sacudiu França e Estados Unidos com *Madame X* (1884), do ítalo-estadunidense John Singer Sargent.

As penas femininas também já se inscreviam nesta seara, através da retratação de um erotismo mais hermético ou de perversidades em seu estado mais destilado, em circuito semelhante a este acima, com o *Bildungsroman* psicológico-sexual da norte-americana Kate Chopin e sua protagonista Edna em *O despertar* (1899), ou a francesa Rachilde, ou Marguerite Aimery, rainha dos Decadentes, com seu *Monsieur Vénus* (1889) e sua heroína ninfomaníaca Laure Lordès em *O animal* (1893). (MARTINÉZ BOADA, 2016; ALEXANDRIAN, 1993).

A essa altura, algumas problemáticas surgem na ponderação sobre qual direção tomar para encerrarmos um panorama histórico de putas nomeadas até as próximas breves navegações no contemporâneo. Por mais demarcadamente breve que se proponha, tal atividade não se esgota. É ao manter a clareza de nossas limitações diante da marginalidade que a própria mulher, e muito mais a mulher puta, habita na história oficial, que mudaremos a perspectiva de abordagem para buscar alguns dos vários matizes que adentrarão a veloz era dos extremos e dos tempos super-fraturados, não somente com putas nomeadas, mas com putas em busca de uma voz e de uma escuta a seus gritos raivosos, famintos por uma narrativa para fazê-la teto e para chamar de sua.

1.3 PUTA PUTA: CORPOS DE TERRITÓRIO SOMBRIO NO HORIZONTE SUBJETIVO DA MODERNIDADE

No apagar das luzes do século XIX, o advento da psicanálise na compreensão do sujeito da civilização torna as noções que cercam o feminino ainda mais complexas. O estatuto do inconsciente de Freud não apenas promulga o entendimento das feridas narcísicas como também se autodenomina como sendo a terceira dentre elas. A puta, em tensionamentos com o conceito da feminilidade, ganha ainda mais contornos alegóricos, e junto ao drama familiar edípico vem representar traços primitivos da formação da sexualidade dos sujeitos, uma vez que obedeceria, enquanto figura desejante, a inclinações degradantes da vida amorosa cotidiana.

A própria Viena finissecular se torna tempo e lugar, segundo Neri (2005), de práticas transgressoras do feminino que não se suportam mais no modelo de mulher domesticada e mãe reprodutora. Segundo a autora, é por estas vias que a “sexualidade será um terreno de viva contestação por parte das mulheres e [...] quatro práticas femininas –

prostituição, abortos, travestismos e amizades românticas – se destacam como formas de transgressões eróticas.” (NERI, 2005, p. 129).

O pai da psicanálise não passa incólume a estas interferências. A despeito dos paradoxos do desenvolvimento de sua teoria, nos afirma Ambra (2018, p. 20) que “com apenas 24 anos e muito antes de conceber a teoria psicanalítica, Freud traduz[iu] para o alemão o ensaio *A sujeição das mulheres* de John Stuart Mill”, enquanto Bertha Pappenheim, a Anna O. de Breuer, faria o mesmo com o também já mencionado *Uma reivindicação dos direitos da mulher* de Mary Wollstonecraft⁴⁸. Isso nos parece coincidente de um prenúncio da libertação das mulheres para além das representações e alegorias e de suas passagens ao corpo histórico apriorístico tanto para a psicanálise como para a criação de uma fonte argumentativa, visto se envolver em um discurso sintomatológico, da subversão “aos ideais iluministas da razão”, como nos aponta Neri (2005, p. 132) ao se referir à noção que os surrealistas das artes novecentistas defendiam da histeria como “meio supremo de expressão da arte”.

Arriscaríamos dizer que as históricas impuseram um descentramento do sujeito masculino universal do projeto da modernidade, ao ensaiarem o impacto das ressignificações oriundas de suas vozes desencarceradas do inconsciente, e ao anunciarem a máxima de que os seus corpos somáticos dificultariam o pacto civilizatório do sexo dominante. De acordo com Neri (2005, p. 133), “como [Freud] formula em *Mal-estar na cultura*, fazendo então uma oposição entre a mulher e a cultura, o investimento da mulher no prazer e no amor é anticivilizatório, a mulher sendo solapadora da civilização.”

Observamos, curiosamente, que a aristocracia europeia se encontrava em declínio nesse período e não sobreviveria à virada do século. Cabe destacar que um dos mais proeminentes filósofos dessa época, Friedrich Nietzsche, vai se situar como reacionário perante as mudanças “vulgarizantes” do progresso esclarecido através de seu “radicalismo aristocrático”. (LOSURDO, 2004). Ao deflagrar a morte do saber absoluto, o pensador prussiano institui uma lógica crítica da herança metafísica desde Platão-Descartes-Kant-Hegel para estabelecer a busca pela verdade como uma potência valorada em um jogo de relações, vontades e diferença plural, para além do bem e do mal. O abalo niilista junto ao racionalismo filosófico, possibilitaria a circulação de pensamentos “clandestinos” para com o modo de apreensão de toda a tradição epistêmica ocidental e afetaria a visão de mundo dos sujeitos da modernidade diante de suas crises de autoconsciência.

⁴⁸ Cabe destacar que a brasileira Nísia Floresta inovou em seu tempo e contexto, sendo tradutora do mesmo texto para o português.

Segundo Neri (2005), o discurso psicanalítico freudiano se coliga, por via da verdade residente na estética, tanto com a genealogia nietzschiana como com o romantismo alemão, uma vez que herda da primeira o questionamento aos ideais iluministas e partilha com o segundo a centralidade de um ser de *pathos*, da paixão, um ser dos desejos. De certo modo, o homem, enquanto ente cindido entre o mundo sensível e a determinação da consciência de si da lógica racional, estaria ainda mais ameaçado na definição freudiana de inconsciente, que sequer lhe garantiria o domínio integral de seu próprio ser. Como bem resume Eagleton (2006, p. 239), “Freud não é nesse sentido um racionalista, que acredita que se nos compreendermos a nós mesmos ou ao mundo, poderemos agir de maneira adequada.” As motivações do inconsciente seriam de uma outra ordem, da ordem das pulsões, zona limítrofe entre soma (corpo) e psiqué (mente). O feminino entraria em cena naquilo que Birman (2005, s/p.) conjectura: “se a psicanálise se fundou no primado atribuído ao desejo, como fundamento do sujeito e do inconsciente, esta formulação implicou o reconhecimento efetivo de que foi a feminilidade o que possibilitou essa reviravolta na modernidade do Ocidente.”

Uma mulher notável que nos chamou atenção dentro desse contexto histórico foi Lou Andreas-Salomé. Psicanalista russa, correspondente de Freud e intrigante amiga de Nietzsche, a escritora posou para uma foto junto com este e seu apaixonado amigo Paul Rée em uma fotografia de 1882 (Fig. 4) que se mostrou emblemática a nossas reflexões, aludindo não somente a esta posição (chistosa, mas brilhante dentro das circunstâncias da época) de domínio do feminino, mas também ao *Weibermacht* da renascença germânica e, sobretudo, a *A vénus das peles* (1870), de Leopold von Sacher-Masoch.

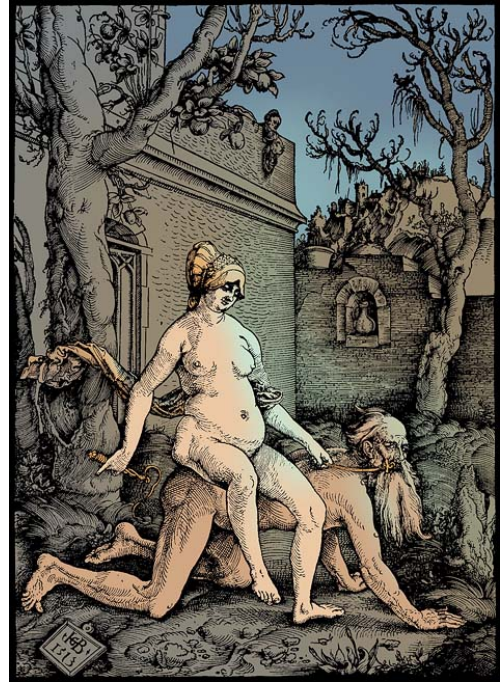
Para o conto medieval *Aristoteles und Phyllis* (séc. XIII) de possível autoria de Jacques de Vitry, nos deparamos com a ilustração (Fig. 5) em que Filis cavalga Aristóteles no papel de dominatrix, ao subjugar o intelecto masculino – em alusão literal a uma das maiores, quiçá uma das pioneiras, mentes da tradição filosófica ocidental –, como demonstração da astúcia da mulher sedutora, “*filica*” em arquitetar as emoções, capaz de “por rédeas” e triunfar com seu charme a razão patriarcal.

Figura 4 – Lou Andreas-Salomé, Paul Rée e Friedrich Nietzsche (1882)



Fonte: Autoria desconhecida.
Fotograma p&b. Itália.

Figura 5 – Phyllis riding Aristotle (1515)



Fonte: Hans Balgung Grien.
Xilogravura. Museu do Louvre. Paris, França.
[Colorido digitalmente]

O feminino (*das Weib*) no horizonte da modernidade viria integrar o desejo das mulheres (*die Frauen*) como paradigma de transição entre os séculos, sobretudo em torno da histeria. O dizer das histéricas ganharia corpo e dele não se dissociaria, em virtude de ser o lugar-limite em que se expressam os sintomas do sofrimento perante as mudanças em curso na história oficial. Segundo Dunker (2017b), o estatuto psicanalítico seria exemplar como produto daquele tempo, ainda que não se isentasse de tornar esse tempo produto mesmo de transformações as quais a psicanálise buscava agenciar. Para o autor:

Quando Freud desenvolve sua teoria do inconsciente, na virada do século XIX, ele privilegia a histeria como uma entidade clínica unificadora. [...] Talvez a psicanálise tenha se imposto às demais matrizes clínicas [de Beard e Janet], e com ela o paradigma histérico do sofrimento, porque, enquanto a histeria reunia uma lógica ampla de conflitos e divisões que atravessam a linguagem, o desejo e o trabalho, a neurastenia [de Beard] parecia concernida ao universo do trabalho, enquanto a psicastenia [de Janet] ficava restrita à debilitação da consciência. [...] O paradigma histérico do sofrimento traz consigo um conjunto de novidades que rompem com o sofrimento romântico, hegemônico na primeira metade do século XIX, pois ele é expressão de uma forma de vida feminina [...] que denuncia uma inadaptação do indivíduo à sua própria existência corporal e que espontaneamente se opõe ao modelo de autocontrole e autodeterminação, hegemônico nas figuras de alienação ligadas ao universo liberal e disciplinar. (DUNKER, 2017b, p. 195-196).

A oposição ao estabelecimento moral se inscreveria para as mulheres em seus corpos, por ser deles que se configuraria qualquer transgressividade possível. O corpo da mãe, da menina, da histérica e da puta se tornaria palco para o olhar masculino do *status quo* de então, inclusive o olhar freudiano, de modo a ser decifrado, mas sempre em certa medida ameadado de certos postulados, diante de sua carga de impossível e errático mistério, apesar de toda tentativa de domesticação deste outro, seja na teoria, seja na prática. De modo similar, o outro da civilização deixava de ser considerado o “bárbaro” das invasões endógenas à Europa pós-romana para ser o “primitivo” das novas terras do imperialismo da razão geopolítica, inferior por sua própria natureza (MIGNOLO, 2011; JAMESON, 1991). Como oportunamente associa Neri (2005):

Haveria uma descorporização crescente na passagem das sociedades ditas primitivas às sociedades ditas civilizadas, e em particular na sociedade ocidental, que vem assinalar um distanciamento do corpo erógeno. Esse processo de distanciamento do corpo em benefício de um simbólico mais abstrato é a marca incontestável da supremacia do poder paterno na cultura sobre a potência erótica do corpo feminino [...] (NERI, 2005, p. 134).

Isso nos leva ao romance de aventuras *Ela* (1887), do vitoriano H. Rider Haggard. Ayesha, a grande feiticeira que comanda uma espécie de sociedade isolada perdida no interior de uma África inexplorada, não é apenas temerosa por seu recôndito lugar de morada, mas por dominar a chama da vida e ser imortal. Esse poder ameaçador, sob a ótica da literatura enquanto limiar da ficção e da realidade, ilustra uma ansiedade para lidar com o *éros* da feminilidade, principalmente por este romper modelos, de modo parecido ao que se experimentaria no contato com territórios de povos primitivos. A autoridade feminina que emana de Ayesha, por mais que sucumba melodramaticamente ao final da narrativa, prenuncia uma função desconhecida e estrangeira ao modo de vida do império britânico que, em menor grau, parece se obrigar a desvendar, junto com as conquistas territoriais, o que lhe foge à regra.

Ora, a monstrosidade diante de tamanho poder, em equilíbrio com uma sedução erótica que leva ao colo da heroína a negação de sua própria soberania, em nome de um equilíbrio com o que penetra (para não dizer invade) a sua realidade, é exatamente o que vem inspirar a noção de *anima* em Jung (1980), para dotar analogicamente o “princípio feminino” da psiqué humana de uma diferença sexual dual em que um lado é selvagem (*anima*) e o outro seria mais sensato (*animus*). O amansamento da besta humana, o corte à animalidade do que habita o ser humano, a extirpação do que torna o homem uma raça monstruosa em contraponto a elevação do *Übermensch*, assim falou Nietzsche (2006), seriam ações todas atravessadas pela

analogia ao sombrio continente, terra da rainha Ayesha, que é do feminino. Lou Salomé e Filis não contariam com momento mais oportuno para se emputecerem e fazerem gozar seus chicotinhos! Jean-Jacques Rousseau ou o Severin de Sacher-Masoch adorariam!

De um modo ou de outro, retomando as contextualizações anteriormente ilustradas, a intempestiva Lou Salomé vem apresentar contribuições significativas para a seara dos afetos que circundam o feminino, com seus trabalhos de cunho psicanalítico *Die Erotik* (1910) e *Anal und Sexual* (1916). Na literatura, Colette já havia se lançado como a Flaubert de fato e pena feminina por meio de seus *A ingênua libertina* (1900) e *A vagabunda* (1910), enquanto *A viagem* (1915) de Virginia Woolf inauguraria a carreira literária de um dos maiores nomes da escrita de mulheres. Na realidade material e política, o 8 de março de 1908 marcaria a tragédia de uma fábrica têxtil nova-iorquina, na qual 129 mulheres morreram incendiadas e trancafiadas no local de trabalho, a mando do patrão, em retaliação a uma greve por elas organizada; caso semelhante do 8 de março de 1917, em território russo, quando mulheres, em protesto contra a falta de alimentos negligenciada pela monarquia czarista, agitariam o movimento revolucionário a ser deflagrado sete meses depois.

O desejo e a libido giravam como temáticas em torno do discurso sobre a vida amorosa de então, buscando compreender, em maior ou menor grau, os temores que alicerçavam a vida íntima das famílias pequeno-burguesas e de sua sociedade carente por um controle moral da parte de um super-ego tão eficiente quanto o ascendente fordismo. O pudor vitoriano para falar sobre isso que constitui a sexualidade, o sexo, seria tão ambíguo quanto a sua hipocrisia estrutural. Foucault (2017a) apresenta *isso* (*ça* e *Id*⁴⁹) ao questionar:

Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia. [...] Levar “em conta” o sexo, formular sobre ele um discurso que não seja unicamente o da moral, mas da racionalidade, eis uma necessidade nova para, no início, surpreender-se consigo mesma e procurar desculpar-se. De que maneira um discurso de razão poderia falar *disso*? [...] Deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o locutor preservar para si a distinção (é para mostrá-lo que servem essas declarações solenes e liminares); cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. (FOUCAULT, 2017a, p. 26-27).

⁴⁹ Como bem pontuam os tradutores M. T. C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque, em nota de rodapé a esta nossa recuperação de citação: “Em francês, *ça* (isso) designa também o *Id*, instância do aparelho psíquico segundo Freud. No texto, o autor [Foucault] joga com o duplo sentido, ao mesmo tempo designando o sexo e aludindo ao *Id*.”

Essa abordagem regulatória não apenas tentar controlar os corpos, mas também hierarquizá-los. Se Freud contribui de modo inovador para o discurso sobre o sexo, ao tratá-lo como “tabu comum” ao teatro edípico de toda família, e ao estabelecer o paradigma histérico em toda a sua amplitude – em torno da liberdade de fazer falar o sexualizado inconsciente e seus nocivos recalcamientos da neurose civilizatória –, a puta parece ser irrelevante atriz dessas cenas, visto ser rebaixada, degradada e de pouco valor na economia dos afetos, esperada no dispendioso investimento que é o casamento e a vida amorosa de um casal “normal”.

Tais tensionamentos são polemizados em *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à Psicologia do amor I)* (1910) e *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à Psicologia do amor II)* (1912), quando o pai da psicanálise reflete sobre os motivos pelos quais alguns rapazes buscam substitutos à mãe em objetos amorosos da vida fácil, em infelizes prostitutas. O que se observa são séries de conduta que denunciam a rivalidade do ciúme no triângulo edípico do rapaz e que as condicionam, a depender de trocas comunicativas, a se inscreverem psiquicamente no inconsciente e a deturparem ou desviarem o “amor normal, [no qual] o valor da mulher é aferido por sua integridade sexual, e é reduzido em vista de qualquer aproximação com a característica de ser semelhante à prostituta.” (FREUD, [1910] 1996e, p. 175).

A puta seria uma intrusa, estranha ao percurso da suposta normalidade amorosa. Os próprios afetos do homem, na sua transformação em animal moralizado, demandariam uma disciplina, um subterfúgio indispensável também na vida social civilizada, que é mensurada no valor de cada um dos corpos que se envolvem naqueles afetos. Freud torna esse conflito de escolha de objeto ainda mais impactante, na medida em que observa se o *Dirnenliebe*, ou o amor por mulheres libertinas, é incompatível com o complexo materno. A pureza da mãe, inabalável para o menino em torno de sua pré-puberdade, é comprometida diante de certas descobertas sobre o segredo da vida sexual dos adultos, que envolvem, ainda que rejeitadas a nível consciente, a figura da mãe.

O menino, ele próprio, se encontra, evidentemente, longe de sentir esse desprezo [geral às marginais putas]: tão logo aprende que ele também pode ser iniciado por essas *infelizes* na vida sexual, que até então ele aceitava como estando exclusivamente reservadas para ‘a gente grande’, ele, apenas, as considera como um misto de desejo e horror. Quando, depois disto, já não pode mais nutrir qualquer dúvida que tornem seus pais uma exceção às normas universais e odiosas da atividade sexual, diz-se a si próprio, com lógica cínica, que a diferença entre a sua mãe e uma prostituta não é afinal tão grande, visto que, em essência, fazem a mesma coisa. (FREUD, [1910] 1996e, p. 178, grifo nosso).

A fixação neste ponto, por parte do rapaz, o condicionará ou a uma leve perversão no campo afetivo, em que se ausenta um certo “refinamento nas suas formas de comportamento amoroso” de modo a se sustentar somente por meio de fetiche a “um objeto sexual depreciado e desprezado”, ou a uma neurose de transferência articulada pelas fantasias, tida como um conjunto de “esforços para transpor a distância entre as duas correntes amorosas [afetiva e sensual] [...] e, pela depreciação da mãe, adquiri-la como objeto de sensualidade”, fazendo com que, posteriormente, se recalcque esta mãe em outras relações amorosas (afetivas) integradas a uma almejada satisfação sexual (sensual). (FREUD, [1912] 1996a, p. 191).

Iannini e Tavares (2019) interpretam formidavelmente essa presença incômoda da prostituta no assunto da vida amorosa discutido por Freud. Para estes comentaristas do pensador austríaco,

se o amor pelas prostitutas se refere à possibilidade que os homens têm de gozar fora do casamento e experimentar prazeres proibidos no casamento, por outro lado, quando Freud dá a entender que em toda mulher há algo de “prostituta” ou de “libertina”, isso quer dizer que a sexualidade feminina clama sempre por se ver livre das injunções sociais, que limitavam o prazer da mulher e até mesmo o condenavam. (IANNINI; TAVARES, 2019-Sobre um tipo partic., p. 134).

A nosso ver, por mais oportuna que possa parecer essa aproximação, é salutar reconhecer que o paralelismo da satisfação sexual de “toda mulher”, em comparação à masculina, é um fato distante não somente para a época dos escritos freudianos, e que seu viés prático se caracterizava, quiçá ainda não persista em manter-se assim, algo exclusivo às problemáticas e infelizes mulheres de natureza “eticamente inferior”. (FREUD, [1912] 1996a, p. 193).

Ao investigar o meretrício em terras cariocas do entre-séculos, Rago (2014) assevera que até mesmo esta possibilidade de satisfação sexual se mostrava insuportável aos costumes sanitaristas da cidade disciplinar do Rio de Janeiro, então capital deste mulato inzoneiro, modelo ideal para a “Ordem e Progresso” do tesão positivista tupiniquim. Afirma a autora que o “ideal de puta para os regulamentaristas é a mulher recatada e dessexualizada, que cumpre seus deveres profissionais, mas sem sentir prazer e sem gostar de sua atividade sexual.” (RAGO, 2014, p. 124).

A sexualidade insubmissa da puta também estava atravessada por uma questão de classe social. Curiosamente, Freud ([1912] 1996a) cogita que:

Também é possível que a tendência a escolher uma mulher de classe mais baixa para sua amante permanente ou para sua esposa, tão frequentemente observada nos homens das classes mais altas da sociedade, nada mais seja que

a consequência de sua necessidade de um objeto sexual depreciado, a quem se vincule psicologicamente a possibilidade de completa satisfação sexual. (FREUD, [1912] 1996a, p. 193).

Unindo isto ao fato de que “evidentemente, a mulher pobre que se prostitui é associada à imagem da criança ou do selvagem que necessita dos cuidados do Estado e das classes dominantes na condução da vida” e de que “a puta é aquela que, gulosa e incontrolável, adora os excessos: de álcool, de fumo, de sexo” (RAGO, 2014, p. 118, 121), não resta dúvida de que a regulamentação do corpo da mulher prostituída e de classe popular estaria suscetível a incidências mais severas, pois tal como a pornografia que lhes engendra, representam o sujo fascinante e o terror íntimo do que há de mais prazeroso a se inscrever na transgressão dos costumes da neurótica população “média” e “normal”.

Vale destacar que no âmbito dos produtos culturais, a fotografia e o cinema, em fase de consolidação, tornariam a sociedade do controle dos corpos das putas e de suas representações audiovisuais tão mais intensa quanto fracassada. Desde antes, da confusão em volta de um beijo “pornográfico” em *The Kiss* (1896), de William Heise, ou até mesmo dos disputados nus de Félix-Jacques Antoine Moulin, os prazeres do olhar fortaleceriam a imaginação nessa intimidade do cabaré com o lar, da puta com a mãe, do gozo com o familiar. (GERACE, 2015; DÖPP, 2015; WULLFEN et al., 1931).

Aqui, tomamos um pouco mais de liberdade para contemplar a passagem por nosso vizinho século XX de maneira mais breve. Hobsbawn (1995) apresenta-o como o sendo nesta mesma perspectiva: “breve” – por ter se tratado de um tempo de extremos, de uma cronologia desperdiçada, via de guerra. Os traços primitivos do colapso civilizatório, que uma guerra expõe pelo massacre e pela carnificina, nos leva a encarar um paradoxo sobre o quanto de selvagem, irracional, pobre e insaciável carregariam também a ilusão da modernidade patriarcal ao promover o pavor e o conflito. Ora, se não era o outro do feminino que sustentava este insuportável barbarismo ou primitivismo, o que dizer do matadouro humano que se escancarou de 1914 a 1918 e, não satisfeito, se tornou ainda mais abominável entre 1939 e 1945?

A emancipação política ou o esmaecimento que se construía da diferença sexual no campo político europeu seriam repentinamente postos à prova, e deixados de lado, após o assassinato de Franz Ferdinand na Primeira, e em seguida, à invasão alemã na Polônia, estopim da Segunda Guerra Mundial. O desencadeamento de eventos fatídicos seria criticado por mulheres, portadoras desse corpo mortífero, como Rosa Luxemburgo, de quem o pacifismo e a opinião contra a barbárie seriam considerados crime e motivo de perseguição. O suplício dos heroicos homens na guerra se repetia, de outro modo, ainda que negligenciado, no suplício das

mulheres, mães, amantes e irmãs, que assumiriam a carga de sofrimento e o trabalho pesados dos homens que seguiram para o campo de batalha. A luta em nome da nação também exigiu sacrifícios daquelas que permaneceram, para que não tanto esta nação quanto as crianças e os idosos não sucumbissem à fome e à miséria da vida, que ainda precisava ser sustentada, apesar da morte se tornar prenúncio constante de toda hecatombe.

Por outro lado, o terror da guerra nunca é fixo. No plano das ideias, ele demanda por perversões, de modo a desmentir a realidade e afastar o colapso mental e o desespero que lhes constitui, mas que inevitavelmente são recrutados pelos cenários de destruição e medo, que povoam toda imaginação que se depara com o paroxismo do conflito. Fabien Béziat e Hugues Nancy (2014) abordam essas facetas no documentário *Elles étaient en guerre (1914-1918)*, ao demonstrarem que muita propaganda se fez para apoiar o fogo amigo contra o derrotismo e os rebeldes internos, matando e justificando a morte de seus próprios para garantir obediência e confiança nos belicosos objetivos da pátria. As municionetes, operárias cruciais dessa engrenagem, se tornaram as modelos principais do sistema em vigor. Seus corpos débeis eram sorridentes nas campanhas “midiáticas” em união a favor da guerra; suas realidades as faziam aceitar extenuantes jornadas de trabalho para fugirem da fome.

A frustração sexual no campo de batalha amoroso também não resistiria à exaustão. Béziat e Nancy (ELLES ÉTAIENT, 2014) abordam-na com uma sensibilidade documentarista e nos trazem as alternativas pensadas pelos batalhões do Estado-Maior francês como exemplo. As *marraines*, correspondentes afetuosas, amadrinhavam soldados e trocavam missivas carinhosas e pequenos artefatos com eles, no intento de ajudarem a manter o moral e o psicológico dos combatentes. As atrizes do *Théâtre aux Armées*, para atender a dominante pulsão escópica⁵⁰, apresentavam-se em campanhas, cantando hinos e encenando operetas patriotas, já que era preciso olhar para as mulheres, tão fatais, mas tão mestres no ofício de reacender a chama da vitalidade masculina. A pornografia, através dos cartões postais eróticos que circulavam pelas trincheiras, e a prostituta, por meio dos supervisionados puteiros cautelosos com o controle da sífilis, também se faziam presentes. Sobre estas profissionais do sexo em tempos atroz, o roteiro de Béziat e Nancy é categoricamente propício:

Mulheres-objeto, mulheres da fantasia {*fantasmées*}, mulheres ofertadas. Logo, a prostituição clandestina está tão disseminada nos bastidores do front que o Estado-Maior é obrigado a intervir. Para combater uma epidemia de

⁵⁰ Para Lacan ([1964] 1988a), a visão como via de sentido aos objetos mirados é capaz de produzir um pequeno objeto *a* na própria ação visual, permitindo que as figuras de representação, a transmissão ocular, a visada do olho, escapem e sejam suprimidas pelo olhar, como substância ativa e preponderante da pulsão escópica, olhar pulsional.

sífilis que assolava as tropas, são instituídos lupanares oficiais e bordéis de acampamento, supervisionados por médicos.

A prostituta se tornou em tempos de guerra, uma profissão patriótica, sob o preço de jornadas exaustivas de trabalho, às vezes com mais de 50 clientes para satisfazer. (ELLES ÉTAIENT; BÉZIAT; NANCY, 2014, 1:13':15", tradução nossa)⁵¹.

Na era do cometa que intermediou o fim da Primeira e o início da Segunda Guerra Mundial, a Arte Moderna se lança aos solavancos, entre ruínas e defuntos, na tentativa de se afastar do horror e pensar novas narrativas. (SCHÖNPFLUG, 2018). O pacifismo, o combate, a prevenção e o desencorajamento à guerra se misturam com as questões de gênero e do feminismo de modo irrefreável.

Rosa Luxemburgo (2011a, 2011b) já havia apontado que o militarismo era uma espécie de “caixa do governo para o bolso de um punhado de capitalistas, os quais, particularmente durante as guerras, constroem imensas fortunas, enquanto o país, ao perder seus tanques, armas e canhões durante as batalhas, precisa cada vez mais de instrumentos assassinos” (LUXEMBURGO, 2011b, p. 244), e não teria separado, dentro de seu ponto de vista, que a ajuda mútua e a solidariedade entre os trabalhadores dos diversos povos que buscavam a paz, seria equidistante à construção da igualdade entre homens e mulheres nas mesmas sociedades.

Nessa esteira, Virginia Woolf reúne em seu *Três guinéus* (1938) uma série epistolar em que discute e provoca a hostilidade de seus belicosos interlocutores homens, ao insistir em questionar de seu lugar feminino: Por que a guerra? Como preveni-la? Achamos salutar trazer uma longa reflexão na missiva de Woolf ([1938] 2019) que contrapõe extensivamente diversos aspectos da sua postura feminista e pacifista à guerra:

Ao que parece, as coisas se repetem. As imagens e as vozes de hoje são as mesmas de 2.000 anos atrás.

Essa, pois, é a conclusão a que nossa investigação sobre a natureza do medo nos levou – o medo que impede que haja liberdade na casa privada. Esse medo, pequeno, insignificante e privado como é, vincula-se ao outro, o medo público, que não é pequeno nem insignificante, o medo que o levou a nos pedir para ajudar a evitar a guerra. Do contrário, não estaríamos olhando novamente a imagem. Mas não é a mesma imagem que nos levou, no começo desta carta, a ter as mesmas emoções – o senhor as chamou “horror e asco”; nós as chamamos “horror e asco”. Pois, à medida que esta carta avançava, juntando um fato ao outro, outra imagem se impunha ao primeiro plano. Trata-se da imagem de um homem; alguns afirmam, outros negam, que se trata do Homem em pessoa, a quintessência da virilidade, o tipo perfeito do qual todos os outros

⁵¹ “Femmes-objets, femmes fantasmées, femmes offertes. Bientôt, la prostitution clandestine est si importante à l’arrière du front que l’État-major est obligé de réagir. Pour lutter contre une épidémie de syphilis qui fait des ravages dans la troupe, on institue des lupanars officiels, des bordels de campagne, contrôlés par des médecins. La prostituée devient le temps d’une guerre, un métier patriotique, au prix de journées harassantes avec parfois plus de 50 clients à satisfaire.”

são esboços imperfeitos. Trata-se, certamente, de um homem. Os olhos estão vidrados; os olhos fuzilam. O corpo, que se sustenta numa posição pouco natural, está rigidamente envolto num uniforme. No peitilho do uniforme estão pregados diversos símbolos místicos e medalhas. A mão repousa sobre uma espada. É chamado de Führer em alemão e de Duce em italiano; em nossa própria língua, de Tirano ou Ditador. E atrás dele jazem casas destruídas e cadáveres – homens, mulheres e crianças. Mas não pusemos a imagem à sua frente para provocar, uma vez mais, a estéril emoção do ódio. Pelo contrário, é para liberar outras emoções como, por exemplo, a que a figura humana, ainda que grosseiramente, numa fotografia colorida, provoca em nós que somos seres humanos. Pois ela sugere uma conexão e, para nós, uma conexão muito importante. Sugere que o mundo público e mundo o privado estão inseparavelmente ligados; que as tiranias e os servilismos de um são as tiranias e os servilismos do outro. Mas a figura humana, mesmo numa fotografia, sugere outras e mais complexas emoções. Sugere que não podemos nos dissociar dessa figura, mas que somos, nós próprios, essa figura. Sugere que não somos espectadores passivos condenados à obediência submissa, mas que, por nossos pensamentos e ações, podemos, nós mesmos, mudar essa figura. Um interesse comum nos une; trata-se de um único mundo, uma única vida. O quanto é essencial que compreendamos essa unidade provam-no os cadáveres, as casas destruídas. Pois essa será a nossa ruína se vocês, na imensidão de suas abstrações públicas, esquecerem a imagem privada ou se nós, na intensidade de nossas emoções privadas, esquecermos o mundo público. Ambas as casas serão destruídas, a pública e a privada, a material e a espiritual, pois elas estão inseparavelmente conectadas. Mas com sua carta à nossa frente, temos razões para ter esperanças. Pois ao pedir nossa ajuda o senhor reconhece essa conexão; e ao ler suas palavras nos lembramos de outras conexões que se situam num nível muito mais profundo que os fatos que estão na superfície. Até mesmo aqui, até mesmo agora, sua carta nos induz a fechar os ouvidos a esses pequenos fatos, a esses detalhes triviais, a não ouvir o pop-pop das armas e o berro dos gramofones, mas as vozes dos poetas, respondendo-se mutuamente, nos assegurando de uma unidade que elimina divisões como se fossem apenas marcas de giz; nos induzir a discutir com vocês a capacidade do espírito humano para desbordar fronteiras e fazer, da multiplicidade, unidade. Mas isso significaria sonhar – sonhar o recorrente sonho que tem assombrado o espírito humano desde o princípio dos tempos; o sonho da paz, o sonho da liberdade. (WOOLF, [1938] 2019, p. 152-153).

O que Woolf nos induz a pensar, nesta citação extensa e proveitosa, é sobre um fato curioso que arquiteta as guerras e suas vítimas diretas e indiretas. A retomada ou o armistício entre os beligerantes líderes dessas atrocidades causam traumas, que se inscrevem na convivência entre homens e mulheres, tanto como um retrocesso quanto como uma divisão que estagna o desenvolvimento do potencial humano. Ocorre uma fragilização do que é mais particular em todos, nossa capacidade de convívio com o diferente que nos habita, com o outro que se intersecciona com cada eu. E, por extensão, com o que também constitui o masculino e o feminino. Sontag (2003, p. 6), ao empreender uma leitura sobre este mesmo texto woolfiano, postula “que a guerra é um jogo de homem – que a máquina de matar tem um gênero, e ele é masculino.”

A sociedade disciplinar e seus confinamentos mantêm o corpo da mulher entre os lugares que achar conveniente a seus jogos de homem. No documentário voltado para a Segunda Guerra Mundial, Béziat e Nancy (2015) apresentam, complementarmente ao que já haviam decupado, os avanços e os retrocessos dos lugares femininos nos tempos de quando *Elles étaient en guerre (1939-1945)*. Na medida em que elas substituíam os seus maridos, pais e irmãos entrincheirados, também tinham que largar as funções públicas e retornar às casas quando as guerras findavam. Assim, se tornavam esquecidas pela história oficial, nas sombras dos heróis que sobreviveram aos conflitos.

O fascínio, pela obediência e pelo poder de controlar os corpos, auxiliou a ordenar a assombrosa indústria do extermínio nazista, congregando ódio, morte e terror com o delírio supremacista ariano. De modo parecido, o *modus operandi* utilizado para hostilizar o insuportável desejo que se manifestava do que há dentro da mulher, se aprimorou na mentalidade eugênica que se sentiu ameaçada pelos judeus e pela alegada degeneração racial. O corpo do povo alemão correria riscos diante de seu envolvimento com minorias inferiores. Tais minorias, estendidas a toda e qualquer condição infamiliar ou desviante, seriam eliminadas pelo crime sem precedentes dos campos de concentração, das máquinas de matar do Holocausto. O diferente, o inquietante, o estranho, são todos indesejáveis ao olhar fuzilante da ordem nazifascista; a presença, as vozes, as existências deles são vistas com a hostilidade de quem, ao se deparar com a imagem humana fragmentada que a todos une e angustia, só reage em função de destruir... E nesse apego à destruição, a ordem dominante sequer percebe que os traços primitivos que tanto se buscou extirpar em nome de uma superioridade (esclarecida ou racial), são exatamente os que nos invadem de modo insistente, obscenamente.

Obscenamente, por assim dizer, porque são relativos a cada olhar, a cada prisma, ao que é exilado para fora do palco, mas que se anuncia a todo instante com a entrada de sua silhueta na cena. (MORAES, 2003). A partir de uma livre leitura de um famoso aforisma de Antonio Gramsci ([1930] 2007, p. 184)⁵² de que quando o velho mundo morre, o novo se esforça para nascer, e que neste claro-obsuro, surgem os monstros, não temos como nos esquivar da presença-ausência do obsceno neste jogo de valores e na ideologia que alicerçam a moral dos tempos. Como diria Henry Miller (1963),

se enfatizo o aspecto obsceno da guerra moderna, não é simplesmente porque sou contra ela, mas porque há algo nas emoções ambivalentes que ela inspira que melhor me permite lidar com a natureza do obsceno. Nada seria

⁵² A citação traduzida é literalmente “A crise consiste justamente no fato de que o velho morre e o novo não pode nascer: neste interregno, verificam-se os fenômenos patológicos mais variados.” Os termos que substituímos vêm de uma releitura de Žižek publicada na edição n. 64 da *New Left Review*.

considerado obsceno, penso eu, se os homens estivessem vivendo muitos de seus desejos. (MILLER, 1963, p. 584, tradução nossa).⁵³

Aquilo que constitui o moderno, como estatuto de tempo e projeto, que ora falhou ou ora se exagerou, se pulveriza por toda nossa contemporaneidade de modo a partilharmos a sensação de uma transição sem fim aparente. É do terror que isso representa, que a perversão surge como um adorno, para desmentir as mazelas e as feridas que ainda não superamos junto aos descentramentos narcísicos do sujeito. O corpo *pornerótico*, das mulheres e das putas, principalmente, será apropriado e se apropriará dessa lama grotesca que pisoteamos desde o pós-guerra, repleta de amor e ódio, de privado e público, de pessoal e político.

Dessa lama, grotesca, residual, primordial, compostagem abjeta, Thackara (2019) levanta o questionamento do porquê de as mulheres artistas contemporâneas serem obcecadas com o grotesco. A resposta parece exigir um retorno ao imaginário que ronda o feminino, naquilo que Connelly (2012) e Kristeva (1982) apresentam em comum em torno do horrível, desde uma experiência particular que resulta no grotesco em detrimento do sublime, no qual o corpo de mulher, telúrico, de fases, corporificado à natureza ameaçadora, encarna sua abjeção desde as putas, as feiticeiras e as *femmes fatales*, e se rebela por meio de uma arte que preze por esse monstruoso capaz de romper o infinito, assumindo os traços de uma ação de terrorismo, células femininas de revolta, inclusive estética, sobretudo obscena. Por mais que não pretendamos dar conta, por exemplo, de como o terrorismo se configuraria no século XX e nessa entrada de século XXI, não podemos deixar de trazer à baila que a guerra, por sua vez, não cessou de encontrar maneiras de se reconfigurar continuamente.

De bombardeios na guerra semiótica do mundo publicitário, pela democracia enlatada do *american way of life*, do império estadunidense, e no pós-dissolução da União Soviética, nas criptoguerras da era das conspirações, e espionagem das informações até às ciberguerras, dos drones teleguiados e seus mísseis de alta precisão, a economia do imaginário acabou perdendo controle sobre o excesso do que se foi e se é capaz de surgir, ao olhar obsceno. Por outro lado, nessa trincheira de imagens-mundo, muitas escritoras e artistas se lançaram a arquitetar um cenário erótico-pornográfico sobre elas mesmas, buscando subverter o recalde das imagens de seus corpos perante o mundo. Ainda que de modo tardio, é cabível citar alguns nomes femininos que envadiaram ou pornograficaram a arte, em prol de um choque, de um

⁵³ “If I stress the obscene aspect of modern warfare it is not simply because I am against war but because there is something about the ambivalent emotions it inspires which enables me better to grapple with the nature of the obscene. Nothing would be regarded as obscene, I feel, if men were living out their inmost desires.”

combate, de um cessar-fogo desse bombardeio de imagens estereotipadas sobre seus prazeres, em favor delas mesmas.

De algumas poetisas, lembremos de Dora Ferreira da Silva, a morder cabelos com desejo em “Erótica”; Adélia Prado e seu coração vaginal pulsante em “Lembrança de maio”; Maria Lúcia dal Farra no seu saboroso “A manga”; Ana Cristina César e seu hímen inquieto em “Arpejos”; Angela Melim e seu “Homem”; Alice Ruiz e seu úmido “Gotas”; Joyce Mansour e seu imperativo frenético em “Gritos”; Paula Taitelbaum em sua coleção de poemas em *Porno Pop Pocket* (2004); Katiúscia Formiga Miranda e seu poema secretíssimo “Baixo escalão”, entre tantas outras quase infinitesimais... (MORAES, 2015; PAES, 2006; TUDO, 2015).

De algumas assumidamente putas, temos Raquel Pacheco, mais conhecida como Bruna Surfistinha, com *O doce veneno do escorpião* (2005); Gabriela Leite com seu memorável *Filha, mãe, avó e puta* (2008); Paula Lee com *Alugo o meu corpo* (2008); as gêmeas holandesas Martine Fokkens e Louise Fokkens em *As senhoritas de Amsterdã: confissões das gêmeas prostitutas mais antigas da cidade* (2014); Lola Benvenuti com *O prazer é todo nosso* (2015); Amara Moira com *E se eu fosse puta* (2016); Monique Prada com *Putafeminista* (2018); e Emma Becker com seu recentíssimo *La maison* (2019).

Em se tratando de pornoterroristas, alguns nomes foram possíveis de recuperar como: Anarcha Gland, Ana Elena Pena, Bruna Kury, Elena Urko, Elizabeth Neira, Joyce Jandette, Monstra Erratika, Nadia “La Fulminante” Granados, Lydia Lunch, Quimera Rosa, Maria Llopis, Miss Perkances, Olga Zmick, Rocio Boliver, Silvia Resorte, Taís Lobo, Valentine ou Fluida Wolf, além de diversos outros coletivos insurgentes em suas propostas pós-pornográficas, de forte impacto ao imaginário dominante. (PORNOTERRORISMO, 2017).

Um outro nome que pode parecer deslocado à primeira vista, mas que se mostrou desafiador ao que o próprio império das imagens, hegemônicas da mídia-modelo estadunidense, buscava pregar de neoliberalismo conservador, é o da artista multimídia Madonna. Seu livro-arte *Sex* (1992), em conjunto com as polêmicas de seu álbum *Erótica* (1992) e dos singles do precedente *The Immaculate Collection* (1990), não apenas sacudiram o puritanismo hipócrita do mundo do entretenimento hollywoodiano, mas também estabeleceram o chamado *slutwave*, uma “onda da vadia” no mundo das artes e da música pop internacional, em que a sexualidade feminina faria palco para diversas performances, fazendo do obsceno novamente um objeto de debate repleto de contradições, no auge do neoliberalismo globalizado e das guerras e crises cíclicas ainda mais perversamente sofisticadas.

Já desafiaria Hilda Hilst (apud ABREU, 2014, p. 260) que “obsceno não é o cu, mas as bombas de Napalm. As verdadeiras obscenidades, as políticas, ninguém toca nisso.”

Que tocará atualmente, então, o pornoterrorismo? Que tocará o pornoterrorismo, se não menos que a imaginação de como seria se Shamhát tivesse se atentado do cais tranquilo de seu seio, exposto a tempestades avassaladoras e inquietantes de seu continente sombrio, na guerra entre Gilgámesh e Enkídu? No entremeio de uma resposta soprando nossas velas, a psicanálise será o leme de nossas navegações por esses horizontes pantanosos.

2 A PSICANÁLISE LIDA COM A IMAGEM DO CORPO KUIR *a*FEMINADO

A psicanálise no contemporâneo tem se deparado, sobretudo no campo das sexualidades que lhe estruturou propriamente como estatuto de ensino e transmissão de saber, com o desafio de aprimorar seu *setting* e renovar seu discurso sobre os fenômenos que engendram as novas configurações subjetivas do mundo psicossocial. Questões sobre o imaginário que cerca o corpo, território dos desejos, em especial, desde a Revolução Sexual protagonizada por seu equivalente feminino, se estabelecem nas fronteiras simbólicas entre o pessoal e o político, entre o público e o privado, entre a psicossomática e os sintomas sociais.

O cenário do pós-guerra, que foi seguido pela bipolaridade da Guerra Fria, deu os contornos finais à fantasmática tentativa de apreensão da realidade por parte da Arte Moderna e das vanguardas do século XX. Se a imagem humana fragmentada pelo horror do seu pano de fundo ilustrado pelos combates a fogo, pelo *Shoah* ou pelas rosas de Hiroshima e Nagasaki, se espantava ao mirar seu eu nos cacos restantes de um herdado espelho oracular e pretérito, as projeções sobre os limites da civilização na guerra ideológica se manifestaram casos desse eu logo de cara, por entre as fissuras mais e mais individualistas desse olhar para si. Tais projeções ou foram cooptadas na criação de um inimigo comum, um novo, fluído e alienado outro, ou se otimizaram em direção a uma teleologia disfarçada e convicta, na qual imperam as imagens de um mundo livre, belo, vivo e seguro. Sonhar este porvir e escrevê-lo nos pergaminhos do destino humano, surge para nós como o exercício mais árduo contra a proscrição, ao qual os campos de saber femininizados se dedicarão, através da vigília e instabilidade à consciência dominante e patriarcal na modernidade e na pós-modernidade. Entretanto, o que habita o inconsciente, no que ele perturba de enigmático à primazia da consciência, leva-nos a tomar o cuidado necessário de assumir que há um limiar entre o estado de alerta da realidade e o estado de latência do que configura a parte obscura de nós mesmos. O feminino que persiste no lugar e na revisão dessa ambiguidade que confronta as razões da ordem estabelecida, não seria por menos aterrador na tarefa de desvendamento de nosso íntimo, de nosso corpo, de nossa subjetividade, como diria Clara em carta a Nathanael no *O homem de areia* (1815) de E.T.A Hoffmann:

Se existe um poder obscuro, realmente hostil e traiçoeiro, que em nosso íntimo tece um fio com o qual nos prende e puxa por um caminho ruinoso e cheio de perigos que nós tomaríamos – se esse poder existe, então ele deve tornar-se em nós mesmos o nosso próprio ser, como nós mesmos os formamos, pois somente *assim* acreditaremos nele e lhe daremos o espaço de que precisa para realizar aquela obra secreta. (HOFFMANN, 2019, p. 234, grifo do autor).

Esse estranho familiar nos norteia na leitura do corpo, pois ao pensarmos esse motor humano que é o encenar sonhos e buscar torná-los coisas, nos deparamos com esse limite absoluto de nossa individualidade, que nos encarcera de vontades, sensações, ideias e potências, que anda sempre conosco e nos serve perante os investimentos dos/com os objetos de desejo. O corpo *kuir* restaria suspenso em nossa pós-modernidade como um exemplo conceitual de como percebemos nossa própria estranheza, a partir da sexualidade dissidente do outro que foge à norma disciplinar dos corpos no binarismo de gênero; binarismo divisor pleno de fracasso, desde a descoberta de que não somos senhores de nossa própria morada e de que a diferença entre masculino e feminino tende a ser mínima, quicá espectral.

A grafia desse adjetivo *kuir* visa intuir uma maneira de ressignificar, por meio da linguagem, o *pathos* que acomete este corpo. E em como ele pode vir representar uma gramática pulsional que se esforça em dar novos sentidos, *perverter* seu sentido humilhante, a uma lógica sobre o corpo que falha em ter sentido, pois é sem sentido desde sua normatividade. O desvio característico da segunda família de perversões, que trata a “metáfora da vida como um caminho, no qual o perverso toma um atalho ou elege para si ‘outra via’” (DUNKER, 2017b, p. 230), ilustra de maneira relativa o que teóricas contemporâneas do feminismo utilizam para pensar a ação afirmativa sexual das bichas, das transviadas, das lésbicas machudas, das afeminadas. Transgredir também a teoria *queer* e instituí-la como de traço *kuir*, é reconhecer que o sofrimento se desloca em se tratando de conjunturas geopolíticas, herdando parcialmente um lado reverso contra a ordem que buscam deslegitimar. O que queremos dizer com isso é que toda perversão é uma “*père-version*” (LACAN, [1975-1976] 2007) que buscará subverter a norma, mas o conseguirá de forma não-toda, e talvez se estabeleça como uma versão expoente daquilo em que se originara. Um corpo *kuir*, por exemplo, dialoga com a cultura e a colonização dos sujeitos que, em sua genealogia, seriam outros humanos por terem a sexualidade *dois-espíritos* (nativos norte-americanos), *muxes* (centro-américa), *hijras* (sul asiático) ou *takatāpui* (Oceania), mas que já foram imergidos (invadidos?!) às metanarrativas binárias do Ocidente e delas precisem construir versões. Ainda que nossos esforços não sejam de conflitar reflexões em um estudo decolonial, não escapamos das semelhanças que essas pautas carregam com o insuportável do feminino desejante, evocado nesses corpos pela estrutura obscena do contemporâneo globalizado. Se eles sofrem, lutam e buscam instituir uma lei social que os incida, suas alternativas encontram eco no feminismo e nas angústias que as mulheres provocaram ao tomarem seus próprios caminhos, seus atalhos, suas instabilidades, suas próprias paixões, seu próprio gozo, seus íntimos poderes obscuros.

Mulheres, putas, sapatões e viadas, subvertam-vos ao sofrimento do mundo!

2.1 DAS UNHEIMLICHE SERIA DO PATHOS NO REAL SEXUAL PÓS-MODERNO?

Lançar um questionamento de imediato no primeiro tópico de nossa revisão teórica pode parecer muito arriscado, pois alude a uma pressuposta capacidade de respondê-lo. Gostaríamos de considerar essa pergunta mais como uma provocação do que uma hipótese, por estarmos tecendo uma proposta dissertativa que mais ensaia do que defende teses.

De sorte muito oportuna, o texto *Das Unheimliche* (1919), de Freud, foi vertido para a língua portuguesa e publicado recentemente pela Editora Autêntica na coleção *Obras incompletas de Sigmund Freud*, dirigida por Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares. A escolha pelo termo “infamiliar”, mais próxima de uma tradução literal, ao termo no alemão, em comparação aos prévios “estranho” ou “inquietante”⁵⁴, nos estimulou a tentativa de associar a esta brilhante contribuição freudiana à crítica e à estética literárias, três contextos caros a nossos percursos.

Um primeiro se apresentou pela figura histórica da puta no teatro familiar. Como já pudemos demonstrar, ela, desde Aca Laurência às amantes degradadas da vida amorosa moderna, varia entre a estranha familiar que inicia a vida sexual de rapazes e a inquietante-estrangeira que ameaça o equilíbrio do lar (*Heim*). Por exemplo, o lugar e a função de Fräulein na residência dos Sousa Costa, prosa de *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, não seriam menos infamiliars, nos termos neologistas de Freud. A palavra “puta”, em muitos casos antitética, quando pede verbo, quando genitiva cala qualquer predicado, ou quando adjetiva, transita pelo que dota o inconsciente de sua natureza sexual perante os significados, seja pela capacidade de ignorar o que se torna recalque, seja pela perplexidade diante do recalcado que retorna. Exemplo disso se observa em trecho narrativo de Pedro Nava, em *Balão cativo* (1973): “Putas. Era aquilo. Não resisti e perguntei. O que é puta, seu Antônio? Ele nem hesitou. Putas, *mó m’nino*, são mulheres que dão. Mais não disse e deixou-me perplexo. A mim e a Tonsinho. Dão o que? santo nome de Deus! Que dão elas? Esse dar intransitivado e assim reticente perturbou-nos profundamente”. (NAVA, 2012 apud MORAES, 2014, p. 166, grifo do autor).

Rocha e Iannini (2019) trazem um retrato formidável sobre a presença da puta também na própria conceituação de uma das facetas do perigo, que ronda a ordem do infamiliar pelo próprio Freud, na renúncia pelo pavor sentido ao adentrar, acidentalmente, uma viela de

⁵⁴ Nos referimos às edições brasileiras produzidas pela Imago e pela Companhia das Letras, respectivamente.

prostitutas, em um passeio pela Itália, a se exibirem nas janelas para o olhar dos turistas e a serem descritas em *Das Unheimliche*, nesta linha de interpretação:

O exemplo mobilizado por Freud conduz a outra nuance do infamiliar, expressa pelas figuras femininas maquiadas, cuja imprevisibilidade e imponderabilidade contrastam, em parte, ao menos, com a irrupção do elemento sexual. Não por acaso, a alusão bastante explícita ao fato de ter se deparado com um reduto local de prostituição – e principalmente do efeito de angústia gerado pela estranha sensação de aproximação contínua daquilo de que, conscientemente, deseja-se distanciar-se – não impede, todavia, que tais mulheres representem, no âmbito geral dos argumentos do artigo, um elemento de não identidade, veiculando a ruptura com a “legalidade cotidiana” (da consciência, dos esforços de unidade identitária promovido pelo arranjo identificatório do Eu) que Freud aproxima, via literatura, da irrupção do desejo inconsciente. Não custa lembrar que, apenas um ano antes, ao examinar o tabu da virgindade, Freud afirmaria que “talvez esse horror [à mulher] esteja justificado pelo fato de a mulher ser diferente do homem, eternamente incompreensível e misteriosa, estranha (*fremdartig*), e por isso parecer hostil”. (ROCHA; IANNINI, 2019, p. 189).

O segundo contexto nos vem por associação à prática sexual desviante das putas com o que carregam de comum às sexualidades desviantes dos sujeitos *kuir*. De pronto, o termo usado como um insulto a todos que não se encaixam na “familiar ordem” da família nuclear heterossexual, agora serve como termo que abarca os dissidentes do binarismo de gênero, e perpassa toda a comunidade LGBTIQANP+ ao contemplar os sujeitos que estão na indeterminação de seus parâmetros sexuais e subvertem, por meio da linguagem de seus corpos, as narrativas convencionais e padrões sobre o que se entrecruza no campo moral. O fato de muitos deles ainda serem expulsos de casa após se assumirem e se definirem como sujeitos de desejo, os comprovam sob o bastião de agentes de um medo que se depara com o que sempre se pensou conhecer, mas que não se consegue re-conhecer, visto ser tão ameaçador à ordem do familiar.

O terceiro contexto se aproxima do pós-modernismo, enquanto algo que vem apoiando na estética, o declínio dos significados e a falta de profundidade da *aporia* característica da atualidade, que se vê repleta de imagens, de simulacro e de produtos que domesticam o olhar sobre a cultura, sobre a arte e sobre a natureza. Jameson (1991) e Hutcheon (1991, 2002) apontam que essa recusa ou indecidibilidade são sintomáticas da tensão de forças entre a estetização do mercado e a mercantilização do estético. Para nós, a indução do sujeito, do frenético tempo da atualidade, ao ponto de não saber decidir sobre a verdade que sustentaria as representações que lhe rodeiam, no ritmo ultraveloz do agora, se assemelha ao que Dunker (2019) nos traz ao interpretar a terceira parte de *Das Unheimliche*.

Tudo se passa como se Freud estivesse admitindo a existência de ontologias variáveis, entre a ficção e o documentário, entre o mundo possível e o mundo necessário, sem fixar este último no critério ontológico da ciência. Isso ocorre pela introdução da chave temporal, que inclui o futuro como condição possível para definir um determinado mundo. Essa indeterminação perspectiva envolve a comparação de gêneros narrativos, com o conto maravilhoso, a literatura romântica de horror, mas também a realidade, material ou psíquica. (DUNKER, 2019, p. 216).

Evidentemente que tomamos o indeterminismo em seu caráter arbitrário na pós-modernidade, e compreendemos que ele já é bem mais potencializado que o do momento dos escritos freudianos. Todavia, é de maneira coadunada com o que sinalizou Freud, ao ter privilegiado a pulsão de morte no animismo que desordena o progresso da razão, que Lyotard (2009, p. xvi-xvii) propõe a consolidação de uma virada pós-moderna com “a incredulidade em relação aos metarrelatos. [...] O saber pós-moderno não é somente o instrumento de poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável.”

Ambientados nesses interstícios, o movimento dos direitos civis, a segunda onda do feminismo e a rebelião de Stonewall, concentrados que estiveram no território dos Estados Unidos, maior potência mundial do então contemporâneo, foram decisivos para uma mudança drástica na relação entre identidade e alteridade políticas. A ocupação da igreja de São Nizier e a greve das profissionais do sexo em Lyon, também se mostrou significativa na conjuntura francesa de onde se consagraram a *História de O* (1954), de Pauline Réage, e o *Delta de Vênus* (1977), de Anaïs Nin. O infamiliar dos corpos que se atritam desde seus lugares de corpos negros, corpos de mulheres, corpos transviados, corpos femininos que narram o sexo, se erige pela partilha anímica das paixões e dos afetos que os diferenciam, naquilo que Freud aponta, ao citar Schiller, “para quem o infamiliar seria algo que deveria permanecer oculto, mas veio à tona.” (FREUD, [1919] 2019d, p. 87).

É notório que a antonímia entre o que seria familiar ou infamiliar em Freud decorre da figura masculina universal e de um *todo* da civilização. No entanto, como o próprio mestre vienense aponta, ele não está imune ao mal-estar de seu próprio autoestranhamento, de suas próprias repetições mortíferas, de suas negações ao inevitável. De modo muito valioso ao corpo da puta e ao que pretendemos delinear mais adiante, ele afirma:

Ocorre, com frequência, que homens neuróticos declarem que o genital feminino seria, para eles, algo *infamiliar*. Mas esse *infamiliar* [*Unheimlich*] é a porta de entrada para o antigo lar [*Heim*] da criatura humana, para o lugar no qual cada um, pelo menos uma vez, encontrou-se. “Amor é saudade do lar [*Heimweh*]”, afirma um gracejo, e se o sonhador ainda no sonho pensa num

lugar ou numa paisagem: isso me é conhecido, aqui já estive pelo menos uma vez, então a interpretação para isso remete ao genital ou ao corpo da mãe. O *infamiliar* é, então, também nesse caso, o que uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar. (FREUD, [1919] 2019d, p. 95, grifos do autor).

Corso (2016) expande esse olhar ao corpo feminino e qualifica-o como insuportável, visto que é de dentro dele que se gera o ato primordial da mãe, e donde também emana a vitalidade sexual da “mulher da vida”. A pornografia surge como elemento artístico do erotismo na cultura moderna e está, para a autora, rodeada por símbolos que ativam o circuito dos corpos sob uma economia de valoração dos prazeres, em que os fragmentos vêm privilegiar o falo. O corpo incompleto, despedaçado, *não-todo* que, justamente por ser técnica do enquadramento pornográfico, feminiza a cultura ao dar fragmento a apenas uma parte do corpo do homem nos seus *zooms* e *close-ups* – ao passo que revela também o signo maior da mulher, sua genitália – é obsceno por dar perspectiva à parte como visão de um todo jamais suportável na íntegra. Ao lado disso, o início e o fim do ciclo da vida, o nascimento e a morte, são permitidos e velados pelo corpo feminino, ventre e buceta, o lugar em que se dá algo, que se conflita todo um sofrimento, mas de onde também se persegue, pela perseguida mesmo, o ápice de *la petite mort*.

Por compreendermos que na esteira da Revolução Sexual, o feminismo buscará permitir que este corpo também possa ser fálico, gostaríamos de apontar, em defesa prévia do que se manifesta em nosso *corpus* de pesquisa, que o sexo da mulher, sobretudo seu potencial de orgasmo, de elasticidade, de complexidade de prazeres, não apenas se atrela às propriedades femininas de corpos dos mais diversos, mas é enfático na vulva, essa castrada gatinha, que é o instrumento de trabalho e poderoso veículo de prazer da pornográfica puta... e por justaposição, terá no palco do pornoterrorismo um lugar de destaque, tal qual um falo.

Dentre as transnarrativas que especialmente o movimento de mulheres dos anos 1960 produzem, há uma diversidade de facetas que soam, por vezes, contrárias entre si. No documentário de Mary Dore, *She's beautiful when she's angry* (2014), temos acesso a essa vasta miríade do que constitui o feminismo no contemporâneo. Desde então, podemos observar que se esforçam para concatenarem-se, três máximas que formam a série de investidas que giraram e continuam girando em torno das mulheres: 1) o que há dentro delas? 2) o que elas querem? 3) o que elas pensam? A reviravolta está no papel que as próprias mulheres constroem para respondê-las por si próprias.

As questões de mulheres englobam a saúde reprodutiva, familiar, contraceptiva e neonatal, o direito a decidir sobre o seu próprio corpo reprodutor, na opção pelo aborto

legalizado, a justiça no ambiente educacional e nas oportunidades de trabalho, a equidade representativa na política, o combate à objetificação e à falta de representatividade nos veículos artísticos e culturais em torno dos padrões de beleza feminina, a luta contra a cultura do estupro, contra a guerra, contra a discriminação racial, a liberdade para o amor lésbico e para o amor não-lésbico, a liberação das amarras que impediam a autodescoberta e a exploração dos prazeres sexuais, a autonomia para escreverem suas próprias histórias, publicarem seus próprios poemas, produzirem sua própria arte, inscreverem na história oficial do pensamento suas antíteses ao patriarcado, a estética de suas existências, trilharem seu *pathos* em vista de novos horizontes.

Antes de avançarmos para algumas delineações sobre como o feminino retroalimenta este feminismo – inclusive em sua vertente *kuir* –, nos deteremos no que poderia ser descrito semanticamente em torno do *pathos*. Para a retórica aristotélica, a psicologia da persuasão está atravessada pela capacidade de um orador exprimir e convencer seus interlocutores de sua ideia na modulação das emoções fortes ou negativas, “tais quais a cólera, o temor, a indignação, o terror, a inveja, o ódio, a vergonha, [...] a piedade, a alegria, entre outros”. (CAMPATO JÚNIOR, 2010, s/p.).

Em suma, essas emoções são erigidas como paixões e são tomadas como subterfúgio para provocar no outro o registro de um sofrimento partilhado, implícito também, por exemplo, na elaboração catártica da ação trágica, visto que o convencimento na mimesis dramática também se faz indispensável. No tocante a isso, Luna (2012, p. 320) aponta que “o *pathos* toma lugar de destaque em outros gêneros literários, na narrativa e na lírica, podendo receber a ação que suscita um tratamento mais ou menos ‘dramático’, dependendo tanto da habilidade do poeta como de sua intenção em sustentar o sentimento trágico ou arrefecê-lo em favor de outros propósitos.” Ao largo dessa conceituação do drama grego em Aristóteles, conforme descrito por Martins (1999), o *pathos* também decorre de “formas vivas” que se estabelecem com o caminho de origem platônico (*arkhê*) do ato de filosofar, com a disposição mesma de se comover com e duvidar do que se perturba nisto que congrega o próprio interior do indivíduo em pensamento.

Esse “pavimento”, no qual se poria os pés para lidar com as perturbações mais comuns da via livre das emoções pessoais, trafegadas dialeticamente com a fronteira das coletivas, que regem os princípios do ato filosófico, por sua previsibilidade, tornaria a sua própria disposição um tanto *pat*-ética, visto que é partilhado como um fenômeno da dimensão manipulativa dos sentimentos (*paixões*), mas também trajeto de itinerância por ele mesmo (*passaio*); como se o passo-a-passo da vida fosse um consenso geral, mas não determinasse os passos de cada andarilho nos sofrimentos que ela lhe reserva.

Na distinção entre esses dois limites, deixar-se transbordar por esses sofrimentos acaba por relacionar o *pathos* ao que se determina na linguagem moderna no indivíduo em estado de doença. Doença enquanto destino indesejável, guias ao fim da vida a girar no tear das Moiras⁵⁵, patologia enquanto diagnóstico, biopolítica enquanto sujeição de estatutos do normal – quiçá do que é aceitável em seus limites convenientes ao que se torna ou não familiar – em contraponto às categorias do patológico. De encontro a isso, Martins (1999) resume que:

Com efeito, tudo o que possa ser descrito como sendo *pathos* pertence ao ser humano, sendo o adoecer uma das possibilidades de destino possível deste mesmo Ser. Por isso os limites do *patho-lógico* devem ser estendidos para mais além dos conceitos tradicionais que delimitam a noção de patológico na medicina objetiva atual. (MARTINS, 1999, p. 75, grifos do autor).

Nesse empréstimo da filosofia e do drama gregos e tensionado à nosologia da clínica, o *pathos* é possível de ser visto também como uma medida que une o sofrimento e a *em-patia* perante o que vindica o feminino, sobretudo por ter partido justamente dos sintomas das histéricas, a gênese da compreensão freudiana com relação àquele mal-estar que não se resolvia com os determinantes médicos nas lições de Charcot, nem pela razão aprisionadora do real do ser na *sciencia sexualis* vitoriana do século XIX. Como bem aponta Kehl (2008):

A mulher oitocentista, como o homem também, faz parte das formações sociais que produziram o sujeito moderno, o sujeito neurótico da psicanálise. O que é específico no caso das mulheres, tanto em sua posição subjetiva quanto em sua condição social, é a dificuldade que enfrentaram e enfrentam em deixar de ser objetos de uma produção de saberes de grande consistência imaginária, a partir da qual foi se estabelecendo a verdade sobre sua “natureza”. Não foi possível àquelas mulheres tomar consciência de que aquela era a verdade do desejo de alguns homens, sujeitos do discurso médico e filosófico que participaram das formações ideológicas modernas. [...] A histeria, forma do mal-estar feminino por excelência do século XIX, teria sido uma solução de compromisso, por parte das mulheres, entre antigas posições, acompanhadas de modalidades já bem delimitadas de gozo, e novos anseios que traziam consigo angústias características do retorno do recalado [...] nos deslocamentos tentados pelas mulheres de sua época, que as teria levado a um desajuste em relação à condição feminina, a uma tal quantidade de anseios “fora do lugar”, a tal ponto que o resultado só poderia ter sido a produção de uma exuberante sintomatologia. (KEHL, 2008, p. 12, 13).

Cabe ressaltar nessa afirmação de Kehl (2008) que o *pathos* se faz presente tanto na tentativa de desvendar, seja ou não de forma *em-pática*, o sofrimento da histeria, assim como resta subentendido na constituição da verdade sobre a natureza feminina enquanto

⁵⁵ Divindades irmãs da mitologia grega, Átropos, Láquesis e Cloto são as fiandeiras do destino dos mortais. Cabe a elas a tarefa de tecer o fio do nascer (Cloto), do desenvolver (Láquesis) e do morrer (Átropos).

delimitação lógica (*pathos* e *lógos*) das causas de seu caminho de origem enquanto mulheres, ao mesmo tempo em que constrói os efeitos do destino (*patho-logias*) dessas carregadoras de útero. Ao lado disso, a apropriação pelas mulheres deste mesmo *pathos*, em sua polissemia junto às emoções e aos afetos sobressalentes do dínamo feminino, proporcionam os deslocamentos deste às potencialidades desviantes dos corpos que carregam suas insígnias femininas. Aqui já, o percurso tomado, do inglês *path*, como em *pathway*, ganha o sentido das trilhas de resignificação que as direções femininas vão (des)orientar, contra a dominação masculina das reduções patológicas, nas quais a modernidade e a contemporaneidade ainda buscam encerrá-las. Nesse salto, a psicanálise se alia a uma compreensão muito cara de como este *pathos* se reverberaria na perspectiva trágica do enquadre do sofrimento humano. Assumimos a tragicidade, nos domínios do psicológico mesmerizado na atualidade teletecnológica, a partir de uma visada assim não tão distanciada dos aspectos dramáticos que rebatem no social, como pontua Williams (2002, p. 262), de “não apenas que o sofrimento pode ser evitado, mas também que ele não é evitado. E não apenas que sofrimento nos esmaga, mas que ele não tem, necessariamente, de nos esmagar.”

O próprio Freud, segundo Van Haute e Geyskens (2016), apresentaria, ao não abandoná-la por completo, uma leitura dos sofrimentos aos quais seus pacientes estavam submetidos a partir de uma premissa *patoanalítica* – conforme suas primeiras incursões teóricas voltadas ao *setting* psicanalítico –, uma abordagem menos valorizadora das oposições entre normalidade e patologia. A psicanálise, enquanto campo de saber, se distanciaria da operacionalidade das categorizações de adoecimento, reconhecendo, *empaticamente*, em certa medida, os sintomas dos pacientes entre estados de e/ou tendências à constituição de um si faltoso. Por uma permanência da *patoanálise*, malgrado a virada freudiana à psicogênese, caberia “uma atitude de respeitosa modéstia com relação àqueles que sofrem em razão de doenças psíquicas, pois suas vidas simbolizam problemas que também determinam nossas existências.” (VAN HAUTE; GEYSKENS, 2016, p. 23). Isto é, o *pathos* é do trajeto de cada um por haver, às margens em sua maioria, percursos de transbordamentos, de exacerbações, ou, de incapacidades para lidar com o próprio desejo, que são relevantes justamente por assim se configurarem e se revelarem como limites de nossa razão normativa.

Assim, a normalidade, como estatuto para com os modos de vida, especialmente àqueles que tocam as formas dissidentes de vivenciar as sexualidades, se choca e se espanta em sua fragilidade incapacitante apegada à compensação ilusória da linha moral; a propósito, linha fundamental para o mal-estar civilizatório ou para as preferências de sofrimento. Dunker

(2016), em resposta a uma discussão sobre a transexualidade, resume que a psicanálise considera a todos nós como predicados de modos de ser patológicos.

“Assim, a normalidade é apenas *normalopatia*, ou seja, excesso de adaptação ao mundo tal como ele se apresenta e, no fundo, um sintoma cuja tolerância ao sofrimento se mostra elevada.” (DUNKER, 2017b, p. 196). As restrições toleradas, todavia, têm o seus desmontes corroborados pela psicanálise enquanto discurso minimamente lógico perante as paixões, visto que elas podem, dialeticamente, se (im)possibilitar de alguma forma, em algum momento, no real.

Segundo Ambra (2016, p. 114, grifos do autor) “*não há normalidade para a psicanálise visto que todo sujeito falante está submetido a uma lei singular que condiciona sua capacidade normativa*”.

Quanto a isso ainda, resume Safatle (2011, s/p.) que:

A psicanálise é uma perspectiva que parte da situação patológica. Tal situação permite entender melhor o que é a fragilidade do comportamento do sujeito dito normal, quais são os pontos nos quais ele está prestes a se quebrar. Essa perspectiva parece muito interessante do ponto de vista filosófico, porque nos permite compreender como singularidades precisam construir normatividades levando em conta a experiência do patológico, a experiência da fragilidade de nossas construções. Esta é uma maneira de nos liberar do peso de tentar legislar sobre o dever ser das coisas.

Retomando os segundo e terceiro contextos anteriormente levantados, nas primeiras páginas desta seção, com o infamiliar no *kuir* e na pós-modernidade, podemos assumir que, com as comoções apresentadas sobre o *pathos*, o feminino emana na puta do teatro familiar em *Das Umheimliche* e naquela criminosa e delinquente “messalina”, que subverte a expectativa de normalidade que repousa sobre o sexual, assinalando-a no mínimo como uma portadora das chagas doentias do patológico social, posto que o conceito é diverso de sentidos.

Daí, introduzimos o questionamento sobre o que carrega o pornoterrorismo, como fenômeno da contemporaneidade, visto que a própria Diana J. Torres, a Diana Pornoterrorista, busca inscrever uma voz que representa, para si e para seu manifesto artístico, uma conotação irônica do que é (o) patológico.

Ora, para ilustrar essa passagem entre o infamiliar, as paixões e o que levantamos como lugar instigante de reflexão no “real pós-moderno”, destacamos que foram denominadas de “*Patologías diversas*” as artistas que Diana lista com seus codinomes no portal virtual do Pornoterrorismo. São atrizes, *performers*, artistas, que ressignificam pela corporeidade explícita a lógica pejorativa do *pathos-lógico*, de modo que fazem submergir a indagação acerca de como

a nomeação de tal forma a esses corpos ambulantes – que forçam seu estranhamento, seu modo *kuir* de ser, suas trans-vias do *pathway* significante da normalidade –, não poderiam expressar uma utilização estratégica do patológico, para fazer dele um pastiche tragicômico fragmentado e indeterminado, de modo a fragmentar e indeterminar, taticamente, os próprios estatutos positivistas do *ser* normal, e a fim de retomar, via desconstrução, o *pathos* do excesso, da catástrofe e do ambivalente sofrimento da vida.

Por não ser nosso intuito dedicar-se exaustivamente às especificidades políticas dessas problemáticas, por desejarmos caracterizar ainda o que estaria em jogo no que se gravita em torno da puta na estética do pós-moderno, elencamos como salutar uma breve arqueologia do feminismo, em seu fio condutor prostituído, de modo a aproveitar a coincidência histórica, segundo nos aponta Jameson (1991), do ápice dos movimentos da Revolução Sexual nos anos 1960-70, com o período de assunção do pós-modernismo.

A posição feminista opera de maneira dialética com a realidade e as abstrações da linguagem através do que se convencionou chamar de “ondas”. O primeiro resquício de uma mudança na maré das relações de “gênero” se prenunciou através de um novo olhar sobre o feminino a partir das próprias mulheres, e ocorreu junto ao movimento das sufragistas, na passagem para o início do século XX, mais notadamente.

Se tornava necessário entrar no domínio rígido da vida pública masculina, que se mantinha estruturada por uma ordem fálica, arraigada nas relações de parentesco e no tratamento da mulher como objeto de trocas e alianças familiares, na concretização da sociedade patriarcal e da dominação masculina. Esse período é contemporâneo às “históricas de Freud”.

Em variados contextos ao redor do mundo, as duas grandes guerras serviram de entrave para a própria manutenção da ordem pública, o que deveras inviabilizou, neste âmbito, muitas das pautas feministas em sequência imediata à onda sufragista. Como resultado da guerra, as “patologias do social” se manifestaram mais comumente nas neuroses de caráter e no afloramento das personalidades narcísicas (DUNKER, 2017b, p. 196), sintomáticos das possibilidades diversas dos sujeitos perante o questionamento de suas liberdades, fossem elas as de salvação ou as de destruição de suas existências.

São nesses meados que a obra existencialista *O segundo sexo* (1949), da filósofa francesa Simone de Beauvoir, e *A mística feminina* (1963) da psicóloga norte-americana Betty Friedan inspiraram a segunda onda e fizeram a produção de materiais muito mais ampla, de contornos definitivamente feministas, em torno das questões da mulher.

É logo mais que a sexualidade entra em cena por meio do fenômeno da Revolução Sexual e do advento da pílula anticoncepcional, os quais abrem espaço para as diversas

correntes do feminismo comecem a travar notórias discordâncias, sobre os limites da autogestão de seus corpos, tanto no tocante à reprodução, ao sexo antes do casamento, à masturbação e ao aborto, como também à pornografia e à objetificação dos corpos pela massificação das imagens no capitalismo midiático.

Cabe salientar que a televisão em cores se popularizou justamente nesse período. É na passagem para os anos 1970 que Jameson (1991) situa a reviravolta da lógica cultural hegemônica aos moldes do pós-modernismo, em reflexo à lógica academicista das escolas pós-estruturalistas e, até mesmo, da filosofia da desconstrução. Com relação ao sexo, Kendrick (1995) vai mais além e afirma que:

Então, depois de 1966, “pornografia” e “arte” não se sobrepunham e, apesar da genialidade de Sontag [em sua obra *A vontade radical*], a questão do valor já se encontrava resolvida em definitivo. Esta foi a única questão que um século de debates conseguiu, e suas consequências foram a tal ponto decisivas, que me levaram a considerar o período 1966-1970 como o fim da era pornográfica e o início de uma nova era que, na ausência de características próprias facilmente identificáveis, decidi chamar de “pós-pornográfica”. Como o outro termo lhe é contemporâneo – pós-modernidade –, a pós-pornografia quer sugerir o caminho misterioso em que a era tardia foi eclipsada por sua antecessora. Ela quer comunicar, também, que ao morrer, este monstro ressuscitou quase em seguida. (KENDRICK, 1995, p. 202-203, tradução nossa).⁵⁶

O pós-modernismo, no que ele se habilita a levar de pós-moderno à arte e à estética, é concebível dentro do período histórico da segunda metade do século XX até a atualidade, como uma extensão das novas configurações da ordem político-econômica marcada pelo capitalismo global no campo do estilo e da cultura, mais ou menos integradas na commodificação dos valores artísticos, em conjunto, inclusive, com o domínio e a manufatura plena sobre os recursos da natureza. O tempo posterior à chegada do homem à Lua selou, de alguma forma, esse novo compasso das narrativas sobre o alcance humano junto à natureza na Terra, a essas “novas dissonâncias cognitivas que surgem no simbólico global, verbalizadas a partir daquilo que lhes vem secundarizar. Ou seja, *prima facto, effectum fictio*” (MADEIROS; SANTOS, 2019, p. 4). Isso antecedeu o evento emblemático da queda do muro de Berlim que leva, junto

⁵⁶ “Así pues, luego de 1966 la “pornografía” y el “arte” no se superpusieron más y, pese al ingenio de Sontag, el asunto del valor ya se hallaba resuelto en forma definitiva. Esta era la única cuestión que un siglo de debates había podido conseguir, y sus consecuencias fueron a tal punto decisivas, que me han llevado a considerar el período 1966-1970 como el final de la era pornográfica y el comienzo de una nueva era que, en la ausencia de características propias fácilmente identificables, he decidido llamar “post-pornográfica”. Como el otro término que le es contemporáneo – post-modernidad –, la “post-pornografía” quiere sugerir la manera tan misteriosa en que una edad tardía ha sido eclipsada por su precursora. Quiere comunicar, también, que al morir este monstruo resucitó casi en seguida.”

em suas ruínas, a bipolaridade geopolítica e o horizonte de superação de expectativas perante os avanços do capitalismo e sua indústria cultural estadunidense.

Segundo Jameson (1991, p. 9, tradução nossa), este momento da segunda metade do século XX carrega uma diferença mais que evidente e emergente em relação ao seu antecessor moderno devido a uma “nova espécie de nivelção e falta de profundidade, uma nova espécie de superficialidade em seu sentido mais literal, talvez a característica formal suprema de todos os pós-modernismos.”⁵⁷ Eagleton (1996, p. viii, tradução nossa) introduz resumidamente que o pós-modernismo é “um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável” da modernidade para a pós-modernidade, em controversas discussões sobre sua disseminação espaço-temporal e filiação unânime na vida contemporânea, “por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e a cultura ‘popular’, bem como entre a arte e a experiência cotidiana.”⁵⁸

Dentro dessas paragens onde se noticiavam os quadros *borderlines* no DSM-III, como sintomáticos “das modalidades preferenciais de sofrimento” dos anos 1980-1990 em sua esfera consumista (DUNKER, 2017b, p. 196), o feminismo intelectualmente constituído nos corredores universitários, com o maciço estabelecimento teórico e a sagração dos estudos e da teoria de gênero, forma a sua terceira onda, retomando pautas e revisando alguns postulados. Nesse novo cenário, surgem as demandas da teoria *queer* e a sua performatividade de gênero, da resignificação de estereótipos como o da mulher “vadia”, da interseccionalidade transversal com outros movimentos sociais e políticos e da paródia à masculinidade, agora frágil, e das imagens homogêneas acerca do que constituiria permanente e indispensavelmente o feminino. (FRANCHINI, 2017). Com relação a esta última demanda, Hutcheon (1991) aponta que:

a dupla expressão ou heterogeneidade paródica não é apenas um recurso que permite contestadoras afirmações de diferença. Ela também oferece paradoxalmente um modelo textual de coletividade e comunidade de discursos que provou ser útil tanto para o feminismo como para o pós-modernismo. [...] A arte pós-moderna sempre tem consciência da diferença, diferença *dentro* de qualquer grupamento, diferença definida pela contextualização ou posicionamento em relação à pluralidade dos outros. Essa é uma das lições de seus antepassados ex-cêntricos [...] Ser ex-cêntrico, é ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora e ter uma perspectiva diferente [...] Mais do que ambígua, a arte pós-moderna é duplicada e contraditória. (HUTCHEON, 1991, p. 96, 158, grifo da autora).

⁵⁷ “new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms.”

⁵⁸ “Postmodernism is a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decentred, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between ‘high’ and ‘popular’ culture, as well as between art and everyday experience.”

Não queremos dizer, assim como não quer a autora, que o feminismo e o pós-modernismo são interdependentes ou as duas faces de um movimento sinérgico, seja em suas áreas de articulação, seja em seu campo de vetores conceituais. Contudo, não podemos deixar de observar que ambos apresentam linhas de contato, sobretudo naquilo que há de proximidade entre o sintoma de indeterminação e a *aporia* do tempo-espço da indecidibilidade estética, que se derivam da pulverização das dicotomias presentes e estruturantes à realidade das imagens e dos enunciados do patriarcado e do cânone, para citar apenas duas dimensões do simbólico daquela aparentemente pregressa modernidade.

O tempo presente atômico nele mesmo, no agora, exporia a máscara dos dogmas e dos valores da tradição, mantendo sob suspeita a razão de seus significados e, em ato contínuo, permitiria uma redistribuição das imagens, do belo e da permanência de referentes indiciais, simbolistas e icônicos; permanência esta que era pressuposta nos manifestos intencionais da arte de vanguarda e da experimentação com as formas no modernismo. O tempo presente é o tempo dos *simulacra*.

Tal contexto fornece base às crises de depressão, pânico e anorexia dos anos 2000 como nova modalidade de sofrimento, registrando a maior incidência “daqueles que experimentam uma forma de vida que é sentida como monstruosa, animal e coisificada” (DUNKER, 2017b, p. 198). A virtualidade dos afetos no ascendente ciberespaço, a velocidade aproximativamente distanciadora dos *gadgets* tecnológicos, e o *design* de rede da enxurrada de objetos que apelam para a aparência de um mais-de-gozar alienante e comercializável, derribam os sujeitos para um esgotamento do olhar, inclusive sobre o seu próprio corpo.

Ao contrário dos que não conseguem inscrever seu sofrimento em um discurso, temos [...] aqueles que parecem viver em estado permanente de fracasso sistemático em dar nome à causa de seu sofrimento. Procuram encontrar a razão de seu mal-estar no mundo, explorando para isso a força de estranhamento, inadequação e fragmentação. Sentem-se permanentemente *fora de lugar, fora de tempo ou fora do corpo*, como as sexualidades estudadas por Judith Butler. Essa desregulação sistêmica do mundo, teorizada por Lacan como separação entre Real, Simbólico e Imaginário, exprime-se como sentimento permanente de perda de unidade. É por isso que seu sofrimento é tematizado como exílio e isolamento, assemelhando-se com a reconstituição da experiência tal como encontramos clinicamente no trabalho de luto. São antes de tudo errantes da linguagem, depressivos do desejo e inadaptados do trabalho. O espectro do ressentimento e do tédio ronda sua forma de vida. (DUNKER, 2017b, p. 198, grifos do autor).

Aqueles ex-cêntricos de Hutcheon (1991) formariam uma posição de sofrimento que estaria aberta a reconhecer os seus pares, mas sem buscar definir *para todos* uma unidade

ordenada, visto que o sentimento perante ela teria o caráter de algo dado por perdido, tal como cita Dunker (2017b). As experiências de mal-estar, de desconforto {*Unbehagen*} ontológico, nos termos de Freud ([1930] 2010b), são traduzidas em Real, em vergontologia {*hontologie*}, a partir de Lacan ([1969-1970] 1992), e propiciam a sensação de ex-sistência (existir fora de si) ao ter que se decidir, diante do sofrimento causado ou renegado por esse condicionamento, entre transformar o mundo ou a somente a si mesmos, ambas ações devastadoras diante de mais descentramentos no próprio tempo atual. De encontro aos marginalizados ex-cêntricos, figuram também os seus opostos normalizadores, formando grupos de oposição que tensionam as relações entre eles, mas também, na escala micro, entre cada um de seus componentes. Para os primeiros, otimistas pós-modernos e mais libertários, se configura o sofrimento com “*a falta de experiências produtivas de indeterminação*”, ao contrário dos segundos que, de traços saudosistas e conservadores, sofrem com “*o excesso de experiências improdutivas de determinação*”. (DUNKER, 2017b, p. 200, grifos do autor).

Ao lado disso, as exigências pulsionais ainda elaboram formas de inscrição pelo corpo que impossibilitam ainda mais os afetos de conflitos e de ódio, pois a instantaneidade das emoções supera as catexias equilibrantes do gozo – donde se destilaria algum prazer do sofrimento –, e impõem aos laços os mesmos imperativos paradoxais da liberdade contraditoriamente sufocante do neoliberalismo, que cega o ato de reconhecimento do outro: *sejas livre! compre! tenha! tu podes! vê! goze-a-mais!*

No campo do sexo, essas conjunturas, ou pelo menos parte delas, são abraçadas pelo feminismo em sua corrente pró-sexo, após a constatação das “más-representações” ou das deturpações que a pornografia teatraliza em torno dos corpos pulsionais femininos. Esse fluxo pró-sexo que estende ao feminismo, desde a Revolução Sexual, na segunda onda, os poderes que residiriam na pornografia como forma de expressão que poderia alçar-se palco na produção de ficções e mídias “feminilizadas”, visam politizar o sexo no terreno imagético, da mínima forma fidedigna ao prazer desejado como igualitário, ou na apropriação falocrata de que as mulheres devem ter o direito de foder “tão agressiva, tirânica e cruelmente como os homens.” (ABREU, 1996, p. 36).

O corpo em cena, sobretudo o seu referente feminino, e ainda mais no contexto do pós-modernismo, seria para a psicanálise um corpo fantasmático, mergulhado no imaginário – não importa qual a tábua da maré feminista vigente –, pois por ser corpo pulsional que não se satisfaz, e não cessa de demandas, ele clama por poder tudo, ao mesmo tempo que fracassa, pois o tudo é impossível, inclusive na fantasia, já que por congrega o imaginário, esta descansa no mesmo nível do real inapreensível. Assim, onde caberia o corpo *mis-represented* do

feminino? Para o pós-pornô feminista, do qual o pornoterrorismo de Diana é herdeiro, talvez coubesse na injunção entre lançar o erótico a *pathways* ainda não trilhados e relembrar o ódio das paixões {*Leidenschaften*}⁵⁹ e dos eixos de sofrimento, para deduzir da falta de experiências produtivas de indeterminação, que os múltiplos outros do feminino implicam, em uma relocação do *pathos* do excesso, da catástrofe, das emoções como outro ponto de partida, especialmente, para relembrar que dentre as vítimas do mal-estar cotidiano, é justamente o feminino que, desde as primeiras ondas, se mantém silenciado, invisibilizado, tratado com a *antipatia* do que se segrega ao infamiliar e, quando não assim, destinado às *patologias* do doentio e louco.

Como rapidamente tocamos no início desta seção, a puta – tal qual o primeiro capítulo delineou em nomes para muito antes de quaisquer feminismos – se faz presente tanto no que diz respeito ao infamiliar como ao patologizante, servindo de alegoria para a pornografia conveniente de cada época, de profissional da educação sexual e da gratificação dos prazeres masculinos, ou de criminosa delinquente e perigosa.

Sem a intenção de reduzir a importância de todas as ondas do feminismo já idas ou em fluxo de vindas, Preciado (2008) vem considerar, inclusive, uma revisão desses alicerces do feminismo que se firmam pela vitimização feminina, ao se apegarem, além da conta, à diferença sexual como absoluta produtora dos antagonismos e da agressão machista e opressora da sociedade patriarcal, sem perceber que nesses dualismos acabam reproduzindo condutas de diferenciação interna ou devolvendo ao Estado diversas tarefas substanciais, inclusive eximindo de capacidade crítica as trabalhadoras sexuais, as atrizes pornô e os insubmissos sexuais.

Preciado (2008) traz o exemplo de um movimento anti-pornografia ocorrido no Canadá que, ao aplicar regulações que visavam controlar a representação da sexualidade segundo olhares feministas, terminou por censurar justamente produções audiovisuais que se valiam da filmagem e publicação de sexualidades minoritárias. Ele conclui que:

⁵⁹ De maneira muito proveitosa, Ferenczi, citado por Stein (1988, p. 73-74) aponta que um dos pontos de vista passível de adesão pela psicanálise, para praticar a escuta de analisandos reconhecidamente dados por “bebês sábios”, é o do *Leidenschaft* cartesiano, cuja formação no alemão é um caso de composição por aglutinação dos vocábulos *Leiden* (sofrimento) e *Schaft* (eixo, guia, haste, mastro, seta, fuste). As paixões seriam assim fruto do sofrimento fustigado, decorrente de um ódio reprimido, ódio surdo, derivado do amor permeado de culpa, do amor passionai recebido por pais inconsequentes. No caso dos bebês sábios, junto com o fardo de terem de se saber amados, sem ternura suficiente, por uma família desordenada que lhes obrigar a carga de aplinar “em seus frágeis ombros o fardo de todos os outros”, essa coação na infância dificulta o desenvolvimento futuro do sujeito que vai demonstrar ódio a si mesmo como mecanismo de blindagem inconsciente, face à responsabilidade que tanto possuía, mas que o fazia sentir-se rejeitado, e que se pereniza ao ter que tomar conta de si mesmo na posterior vida adulta.

Frente a este feminismo estatal, o movimento pós-pornô afirma que o Estado não pode nos proteger da pornografia, primeiramente porque a decodificação da representação é sempre um trabalho semiótico aberto, do qual não há que se prevenir, mas há que se atacar com reflexão, discurso crítico e ação política. (PRECIADO, 2008, p. 238, tradução nossa).⁶⁰

As sexualidades minoritárias, neste sentido, carregariam o mesmo traço *kuir* da infamiliar puta, a não virem à tona, a não entrarem em cena, apesar do fato de que, no sistema binário que o feminismo mais tradicional apregoa: “‘mulher’ e ‘homem’, devido à sua inquietante estranheza, são significantes que solicitam o sujeito em sua relação com o desejo e que, eventualmente, desencadeiam as paixões.” (LEGUIL, 2016, p. 136). Ou seja, o estranho e o inquietante estão associados aos próprios desarranjos da família binária e das relações sexuais – caso existissem, diria Lacan – idealizadas pela máscara do “heteropatriarcado”. Ademais, na pós-modernidade, esse infamiliar, ou aquilo que está na ex-centricidade de cada sujeito na estética de sua existência individualista do capitalismo tardio, recosta na própria noção de diferença nas diferenças – isto é, da dificuldade de identificar as alteridades ou conseguir dotar-se de uma identidade fixa – como uma tendência na crise mesma da linguagem na contemporaneidade.

Herdando aquela noção de que a puta, para a maioria dos homens e das mulheres “era feminino, mas para Sade era neutro”, não tinha gênero (NORBERG, 1999, p. 269), nada menos propício do que notar que a puta representa – no que toda representação traduz de um corpo fantasmático – um corpo emputecido contra as normas, um corpo *kuir* na política do real, na gestão dos mal-estares. E como corpo *kuir*, reservado, mantido ou enredado às margens, à ex-centricidade, é exploratório das máximas do gozo, naquilo que Roudinesco e Plon (1998) elucidam de que o gozo é o que busca ultrapassar a lei, os limites do princípio de prazer. “Esse movimento [...] é causa de sofrimento; mas tal sofrimento nunca erradica por completo a busca do gozo.” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 300).

Assim, o corpo *kuir* emputecido nada mais seria do que esse corpo que sofre e odeia, inclusive o corpo dos ditames padrões, pois ao buscar se reconhecer no que nele se subscreve, é exatamente por essa descoberta (ou achamento) que sua presença se faz aterradora. É de uma pornográfica e absurda imagem, em sua face infamiliar, que inquieta e precisa ser relegada às cercas da fantasia de um modelo que nunca se alcança, especialmente quando pratica o sexo e

⁶⁰ “Frente al feminismo estatal, el movimiento postporno afirma que el Estado no puede protegernos de la pornografía, ante todo porque la decodificación de la representación es siempre un trabajo semiótico abierto, del que no hay que prevenirse, sino al que hay que atacar con reflexión, discurso crítico e acción política.”

vê nele o mecanismo de descontinuidade homeostática da insistência de si (BATAILLE, 2017), do irresistível acesso às modalidades de gozo.

Desse ensejo, a maior dificuldade em relacionar o infamiliar com qualquer possibilidade de atestação simbólica é que ele se relaciona com aquilo, *aquilo* do “realmente hostil e traiçoeiro, que em nosso íntimo tece um fio com o qual nos prende e puxa por um caminho ruinoso e cheio de perigos” (HOFFMANN, 2019, p. 234, grifo do autor). Se até mesmo o *isso* (*ça*, *Id*) da aproximação do sexo pulsional já carrega uma carga de impossível de simbolizar, que dirá assimilar *aquilo*, também quando se pressupõe que esteja ou deva estar sempre distante?

O que nos inquieta é sempre novo, é sempre não-assimilado, é sempre e já uma potência de reação, e, portanto, conduz à angústia perante o que é desconhecido. Ao assustar ou desconsertar, sempre há a chance de torná-lo abjeto. Entretanto, o real por si só já se contorna de abjeções porque é o corpo inacessível para o sujeito, é o cortinado, é o obsceno *sui generis* da incapacidade de pôr na virtualidade do simbólico o que não se tem de dizer que lhe equivalha.

Essa volatilidade do que produz-se no real se assemelha ao aforismo lacaniano de que “não há relação sexual”, com seus apontamentos de que a sexualidade se arquiteta em termos de gozo atravessado no corpo instável, pois “o ser do corpo certamente que é sexuado, mas é secundário, como se diz. E como a experiência demonstra, não é desses traços que depende o gozo do corpo” (LACAN, [1972-1973] 1985b, p. 13). Ou seja, o indivíduo lacaniano se inclina mais para o indeterminado em seu contato com o mundo, posto ser apenas pela lógica fálica que algo submeteria uma unidade *paratodos*, e ainda assim seria um submeter-se junto com a própria falta que é implicada na projeção dessa leda unidade. Para Saéz (2003, p. 190, tradução nossa)⁶¹, “na realidade, a falta em Lacan é produtiva, não tem um componente melancólico nem remete a um objeto que se possuiu alguma vez [concretamente]. A potência dessa falta arraiga-se em sua indeterminação, e nos efeitos múltiplos sobre a subjetividade.” Assim, os pressupostos da diferença sexual se esquivam na visão lacaniana sobre genitais e gênero, por exemplo, visto que seus enunciados relativizam consideravelmente tais concepções e partem para o diálogo concentrado no gozo e suas modalidades.

Essas modalidades é que não se dissociam por completo do que se experiencia como do indivíduo sendo masculino ou feminino, pois na noção extrema de uma topologia corporal individual, que suspende a relação sujeito do inconsciente e objeto de seus desejos, o indivíduo

⁶¹ “En realidad, la falta de Lacan es productiva, no tiene un componente melancólico ni remite a un objeto que se ha poseído alguna vez. La potencia de esa falta radica en su indeterminación, y en los efectos múltiples sobre la subjetividad.”

é um ente indiviso, mas cingido, como um dentro em relação a um de fora: o mundo. E nesse aspecto, o mundo, e até o divinamente mundano da natureza do corpo, é distinguível pelo que carrega de interior e exterior, de feminino e de masculino. Sobretudo no pós-moderno das subjetividades cada vez mais indeterminadas individualmente, muito se observa de urgente na abertura desse interior, e não nos parece menos formidável esperar do feminino as lições de como se dá este abrir-se ao mundo.

Se se tornava necessário a entrada da mulher, “histéricas eleitoras”, no domínio da vida pública pela qual as sufragistas tanto lutaram, isso só ocorreu pela *via negativa* da abertura. Se, nos que interessa nesta pesquisa, um pós-pornô do pornoterrorismo se torna necessário de adentrar o imaginário sexual da sociedade do espetáculo, é porque ele se adapta – como toda grafia pornô e muita *pórnê* também o fez cada uma a seu tempo – ao *pathos* da vida contemporânea não somente junto a corpos e pensamentos livres, mas em fazer ruir, implodir, aterrorizar os cárceres do sofrimento que delineiam nossos preconceitos, limitações e vergonhas. O pornoterrorismo é uma desmedida estética infamiliarmente feminina nas veredas do contemporâneo.

2.2 CAMPO LACANIANO E AS FENDAS POR SOBRE A FEMININA NÃO-TODA PROTO-ABJETA

A psicanálise e o feminismo vêm articulando implicações entre si no contexto da atualidade, de maneira especialmente notória, sobretudo, devido às contribuições revitalizadoras do freudiano Lacan no campo do simbólico e da literatura. A crítica literária feminista, por meio do processo de escritura de psicanalistas mulheres, em seus pontos de vista, acabou por se tornar, como nos afirma Wright (1997), uma arena de tensionamentos de limites e investigações em prol de uma sistematicidade entre a própria instituição psicanalítica e as fronteiras da natureza e da humanidade pelo feminino. Entretanto, a autora descreve que essa relação é de algum modo favorável, na medida em que:

A crítica psicanalítica, ao contrário de qualquer outra crítica, oferece às críticas feministas um modo de olhar para sujeitos sexualmente diferenciados, dando acesso à subjetividade das mulheres na escrita e em todas as formas de prática discursiva. Mas, quando o feminismo adota a psicanálise, também encampa o pós-modernismo: como este, ela está interessada na mudança das fronteiras, na derrocada das oposições binárias, mas ao mesmo tempo ela oferece ao pós-modernismo uma política a ser conduzida no campo literário e artístico [...] onde [também] a psicanálise aponta para o inconsciente da

literatura, [e] a literatura aponta para o inconsciente da psicanálise. (WRIGHT, 1997, p. 196).

Como já se demonstrou aqui e em outras linhas, somos do entendimento de que o pós-modernismo contempla e tem vínculo com a contemporaneidade e, conforme se observa na citação acima, se enlaça com a literatura e a psicanálise de maneira muito salutar às nossas pretensões hipotéticas. Nos termos das presentes discussões deste cenário, a psicanálise é levada a se interrogar com relação a diversas noções que lhe atravessam, especialmente no que se refere ao binarismo de gênero e à diferença dos sexos. Vale frisar que essa chamada por uma revisão de suas noções não é isolada à atualidade, pois a primazia do falo, a sexualidade feminina e a concepção de feminino já vinham sendo interpeladas pela abordagem materialista do feminismo e, por extensão, a perversão da homossexualidade também o foi pelos movimentos de lésbicas e gays.

Nos é bastante oportuna a consideração de Wright (1997, p. 196) de que as críticas feministas buscam inscrever “um modo de olhar para sujeitos sexualmente diferenciados”, pois é justamente nesse terreno que o *kuir* vem apresentar rupturas nas discussões sobre gênero e sexualidade no contemporâneo. Em Butler (2003), proeminente e uma das principais teóricas do *queer*, nos deparamos com uma crítica em torno de como o gênero, envolto na categoria “mulher” e objeto de afirmação do feminismo, fracassa em sua categorização representativa de uma identidade permitida pela diferença ao universal do patriarcado, bem como acaba sem privilegiar total e prontamente as emergentes transformações das posições sexuais e das funções parentais que se armam nas diversas formas de corporeidade e de afeto.

Para a autora interessaria retirar a concepção substancializada de gênero e de sexo, como dotados de algo que neles estivesse encoberto, visto que pelo primeiro se incorreria o risco de excluir pelo binarismo o que disso escapasse, e no segundo se corporificaria o dualismo de um sexo verdadeiro e normativo em suas diferenças materiais e anatômicas. Neste sentido, Butler (2003) lança uma reviravolta na apropriação dessa operação regulatória que a sociedade disciplinar, à luz de Foucault (2017a), estabelece entre sexo e corpo e afirma que “o corpo é uma significação de superfície que contesta e desloca a própria distinção interno/externo, a imagem de um espaço psíquico interno inscrito *sobre* o corpo como significação social que renuncia perpetuamente a si mesma como tal.” (BUTLER, 2003, p. 193). Ora, Galeano (2017, p. 138, grifos do autor) em “Janela sobre o corpo” já versificava que se “A Igreja diz: *O corpo é uma culpa.* / A ciência diz: *O corpo é uma máquina.* / A publicidade diz: *O corpo é um negócio.* / O corpo diz: *Eu sou uma festa.*”

De posse disso, se o sexo é imposto por meio de uma compulsoriedade heterossexual discursiva e de práticas corporais reiteradas geracional e institucionalmente, ele se materializa nos corpos como atos performativos. Em outro texto de retomada a essas questões, Butler (2002) considera que tais atos performativos são definidos em referência ao que deles se anula, restringindo e identificando o que é do sexual, que está comandado pela normalidade, e prescrevendo ao que é do abjeto o que não é inteligível e repudiado pelas formas de regulação, e portanto, infamiliar.

Caberia então subverter essas normas, partindo de uma autoafirmação do desvio, a exemplo do que ocorre com a homossexualidade nas lésbicas fálicas e nos gays afeminados, castigados pela lei persecutória da esfera simbólica, com base nas convencionalidades desta entre feminilidade e masculinidade. Para a autora, “se supõe que a lei constituirá sujeitos sexuados que se ajustem à divisão heterossexual na medida em que sua ameaça de castigo instile efetivamente temor, ameaça que toma como objeto de temor a figura da abjeção homossexual.” (BUTLER, 2002, p. 167, tradução nossa).⁶²

Pela contramão dessas identificações e restrições, o movimento feminista, enquanto movimento identitário que gravita em torno das representações do lado feminino do simbólico, seja pelo gênero, seja pelas questões da mulher, encontra na teoria *queer* de Butler (2003, 2002) uma série de problemáticas no tocante a como abrir vaga a essas múltiplas subjetividades outras. No que tange à psicanálise, Butler (2002), apesar de tecer críticas ao primado da lei fálica e dos adornos da impossibilidade que caracterizam o feminino em Lacan, reconhece que, em termos de incompletude do simbólico e inscrição da falta na relação especular do sexual, e nas identificações fantasmáticas que se dão no campo da diferença sexual absoluta, não

haja somente duas figuras de abjeção, as invertidas da masculinidade e feminilidade heterossexuais; pelo contrário, estas figuras de abjeção, que são figuras desarticuladas e, todavia, organizadoras da simbólica lacaniana, negam precisamente o tipo de entrecruzamento completo da identificação e do desejo que poderia exceder e desafiar o próprio marco binário. Na realidade, o que se exclui da figuração binária entre heterossexualidade normalizada e homossexualidade abjeta é toda a gama de desconformidades identificatórias. (BUTLER, 2002, p. 156-157, tradução nossa).⁶³

⁶² “Se supone que la ley constituirá sujetos sexuados que se ajusten a la división heterosexual en la medida en que su amenaza de castigo instile efectivamente temor, amenaza que toma como objeto de temor la figura de la abyección homosexualizada.”

⁶³ “Además, no estoy tratando de sugerir que haya sólo dos figuras de abyección, las versiones invertidas de la masculinidad y la femineidad heterossexuales; por el contrario, estas figuras de abyección, que son figuras inarticuladas y sin embargo organizadoras dentro de la simbólica lacaniana, niegan precisamente el tipo de entrecruzamiento complejo de identificación y deseo que podría exceder y desafiar el marco binario mismo. En realidad, lo que se excluye de la figuración binaria de heterosexualidad normalizada y homosexualidad abyecta es toda la gama de desconformidades identificatorias.”

Tais desconformidades, ou indeterminações, herdadas da resignificação do abjeto, são o que tornam o movimento e a teoria *queer* alternativas políticas que não se pautam mais no sofrimento que decorre da incompatibilidade com a norma, mas, pelo contrário, buscam expor que não apenas a identidade submete o feminismo a restrições, como também reproduz a própria exclusão em torno de uma representatividade unívoca do que seriam as mulheres e suas questões. Assim, o feminismo *queer*, nos contornos butlerianos, surge em nossa pós-modernidade como uma solução perante o *pathos* das determinações e se engendra como *pathway* de recuperação e diálogo com o que habita os novos e subversivos modos de gozo que catalisam o real do sexo, sempre e mais impossível de simbolizar. Nessa esteira, acompanhamos a ponderação de Leguil (2016, p. 195) de que “a psicanálise do século XXI, com Lacan e depois dele, considera que seu objeto é alguma coisa de estranho, abjeto, fora de sentido, que surge através do corpo e na relação com o Outro, às custas do sujeito. Dessa coisa, os estudos de gênero não falam; dessa coisa, as normas não dizem nada.”

Entretanto, para não nos contentarmos apenas com essa indagação sofista, e exercitando o que há de sentido relativo às veredas que se atalham do *pathos*, mediante o sofrimento comum que se partilha, inclusive com os desvios do abjeto *kuir*, questionamos, apoiados pela licença metafórica de Freud, de um cristal que vê sua estrutura trincada ao ser jogado ao chão – em alusão à noção de patologia como algo de um temor reverente pelo inacessível que habita o psicótico, por exemplo –, se “ali onde ela [a patologia] nos mostra uma ruptura ou uma fenda poderia, normalmente, haver uma articulação.” (FREUD, [1933] 2010a, p. 194). Arriscaríamos cogitar, munidos das faces temidas do gozo em todas as suas potencialidades, de que o *kuir* desemboca na noção de feminino não-todo em Lacan, a despeito de a teoria *queer* butleriana gendrificar, meio equivocadamente, a psicanálise como uma das normativas institucionais de poder que contribui para os meandros das identidades categóricas e da heteronormatividade. Pelas formas da sexualização de Lacan, o lugar do feminino nos parece estar muito mais aberto a transviar o olhar sobre as normas do que, necessária e exclusivamente, “fazer gênero” a partir do feminino.

A título de caso, de modo a nos guiarmos nas elaborações lacanianas com um certo suporte literário, em Clarice Lispector encontramos diversos exemplos de como a escrita feminina, dessa inestimável autora brasileira, apresenta elementos da verve psicanalítica do que habita o feminino, e se expande para além de sua própria convencional adjetivação. Ou seja, a escrita lispectoriana, em muitas circunstâncias formais e linguísticas, opera em torno de uma via do feminino que é, por vezes, clandestina, fendida e estranha a si mesma.

Em “Transviada”, pequena crônica publicada na revista *Joia*, em agosto de 1968, Lispector (2018) nos apresenta uma personagem com nome que “poderia ser equivalente de Angela”. A narrativa curta descreve uma cena cotidiana de uma moça, universitária, “bonitinha”, que andava meio esquisita aos olhos de sua família por ter começado a dar sinais de alcoolismo e suposto consumo de drogas. “Ela bebia, e quando lhe tiraram a cachaça, bebeu álcool de farmácia.” (LISPECTOR, 2018, p. 607).

Após o pai perder a cabeça e bater nela até se arrepender depois, é decidido, por indicação de um psiquiatra, que Angela deve ser internada em um sanatório para desintoxicação. Deparada com “o pânico de sua extrema solidão no mundo, onde não adiantava mais nem pai nem mãe” (LISPECTOR, 2018, p. 607-608), a moça implora ao psiquiatra, sob a promessa de um comportamento “de um modo mais razoável”, que não a internassem.

É importante ressaltar que antes de chegar a este ponto, os pais de Angela são caracterizados como “gente esclarecida”, que havia tentado encontrar uma razão com a própria filha que explicasse o porquê que ela “tinha dado para beber. Por quê? Não explica.” (LISPECTOR, 2018, p. 607). Esse questionamento, à primeira vista irrelevante, é o que torna peculiar a forma como uma certa *lógica* para o *pathos* de Angela não se consolida, afinal, há um pressuposto no desvio que reside as paixões e a psicologia dos sentimentos que o distancia relativamente do que compõe a retórica persuasiva do *ethos*, e, por oposição, também do que há de disponível no *lógos*. Isto é, a unidade persuasiva se desestabiliza perante sua própria constituição não absoluta, visto que as emoções, controláveis dentro de uma perspectiva de conjunto, ou da expectativa de oposição com o outro com que se faz conjunto, podem, na verdade, revelar vias imprevisíveis da própria afirmação aristotélica do ser.

Apegada a este significante “razoável” em sua comparatividade aditiva de “mais”, a voz narrativa se revela na crônica, lançando um chamado a quem lê para que reflitamos sobre o que seria esse “modo mais razoável” de ser.

Sejamos razoáveis nós também. Transviar-se significa sair do caminho. De que caminho os transviados estão querendo sair? Obviamente do caminho que o mundo atual e os pais lhes dão. E quem pode censurá-los? A vontade é de supersensação, a sensação não basta. O que não é apenas atual: sempre se quis a supersensação, a aventura humana aspira ao cume e à degradação. (LISPECTOR, 2018, p. 608).

Neste sentido, ser transviado não apenas assumiria uma conotação pejorativa do abjeto, do que parte para o indeterminado, do que faz fenda à ordem cristalizada do estabelecido pela norma, mas seria um movimento corrigido pelas vontades, pelas potências volitivas, pelas

paixões, enquanto trilhas que lidam com o *sofrimento* de modo a ressignificá-lo ou a dotá-lo daquilo que não se contenta com a pura fuga que lhes fez escapar da determinação. Angela, desvirtuada por suas (des)razões, escapou dos planos de sua família e representa, em alguma medida, algo do que concerne ao seu psicológico na batalha por negociar sua existência junto aos outros, no caso, seus pais, ou, em outros termos, por submeter-se à lógica fálica.

Não menos oportuno seria o fato de termos nesta personagem lispectoriana, uma mulher, angelicalmente denominada, filha de pais dedicados, menina pressupostamente destinada ao *pathway*⁶⁴ de não se embriagar pelas loucuras da vida, nem se tornar esquisita como estava a demonstrar. Angela é, diríamos assim, ela mesma nesses termos, única até mesmo em seus desvarios. Quem pode censurá-la? Quem pode renegar o modo que levou a enveredar a busca por sua própria supersensação?

No *Seminário XX: mais, ainda* ([1972-1973] 1985b), Lacan sugere que não há significante apropriado para demarcar *A* mulher. *A* mulher não seria nem uma exceção, impossível por si mesma, visto que é só ao existir tal exceção que se rege a forma de um grupo universal. Nessa esteira, as mulheres se distinguem dos homens, pois estes fariam grupo, formariam uma classe particular por conta de terem, do lado do masculino, algum *Homem* que não referenciado à função fálica, não se submeteu à castração, não se submeteu à norma, não se submeteu à lei. Este, que se origina do mito do pai da horda primitiva (FREUD, [1913] 1996c), é *O* homem excepcional que, tirano e possessivo, manteria para si todas as mulheres, não partilhando do gozo com seus filhos, nem lhes dando acesso a ele. É pelo desejo de aceder ao gozo que os filhos se reúnem para cometer parricídio, devorar o corpo do pai tirano em um grande banquete e fundamentar a passagem da natureza para a cultura, na forma de uma lei que civiliza os filhos nesta ordem conquistada e os permite a formação de uma vida em sociedade.

Para Lacan ([1972-1973] 1985b), o que há nessa distinção entre “homem” e “mulher” deve ser apresentado não em termos de relação e complementaridade, mas de dissimetria entre regimes de gozo que, por sua vez, se alocam em posições sexuadas do “masculino” e do “feminino”, às quais caberiam a todo ser falante, *fallasser*, se inscrever.

Concentrando-se no que diz respeito ao feminino, Lacan ([1972-1973] 1985b, p. 98) aponta que “não há *A* mulher, artigo definido para designar o universal. Não há *A* mulher pois [...] por sua essência ela não é toda.” Essa afirmação, um tanto quanto polêmica em suas minúcias, quer dizer que ela é não-toda submetida à lógica fálica. Ainda que não deixe de se referir a esta lógica, visto ela não possuir os atributos de uma diferença anatômica que se reja

⁶⁴ Do inglês, *pathway* significa um caminho, direção, que constitui ou serve como trajeto.

pela função fálica, e produza consequências psíquicas disso, a mulher possui algo que transborda essa lógica, por ser dotada dessa inconsistência não-toda.

Essa inconsistência é definidora da concepção sobre o feminino a partir de Lacan, e em comparação a Freud ([1924] 2019c), tendo em vista que este último ofereceu um olhar de incompletude anatômica na ausência de um órgão peniano para o feminino da menina, que a destinaria à prisão do complexo de Édipo e a uma tendência à “deformada” feminilidade que lhe faria continente sombrio. Quanto a isso, Lacan ([1957-1958], 1999) relê o pai da psicanálise com suas viradas visadas linguísticas e atribui essa freudiana noção, de um superego mal formado, a outra noção de proximidade com o gozo, uma afinação com o que há de subversivo e flexível junto à lei. Isso, pois, freudianamente, a genitália feminina “castrada” não é reconhecível perante o único sexo do inconsciente, que é o masculino; ou, em termos lacanianos, o corpo em modalidade de gozo feminino não-todo castrado inexistente por sua impossibilidade de um significante capaz de escrever nesse inconsciente *A* mulher, mas que também é capaz de ir além da ordenação fálica. Resume Leguil (2016, p. 126) que “se posicionar como mulher é também sair do universal, não se alinhar sob o estandarte do todos iguais. É por meio das mulheres e de sua loucura que Lacan concebe o gênero como uma aspiração a se situar ‘fora’. [...] Ser mulher só se conjuga no singular.”

Para nos aproximarmos melhor da abordagem do feminino em Lacan, se faz necessário introduzirmos, brevemente, as fórmulas da sexuação, propostas como recurso de compreensão das posições de gozo diante do falo e das posições diante da castração, por meio da lógica aristotélica expressa na tábua da sexuação, no *Seminário XX: mais, ainda*. Nela, se encontra a divisão em dois lados, em coluna, dos quais a esquerda representa a parte dita homem enquanto a direita representa a parte dita bem mulher “para o que quer que se encontre na posição de habitar a linguagem.” (LACAN, [1972-1973] 1985b, p. 107). Obedecendo esta disposição, há a divisão em linhas, das quais a de cima traz as quatro fórmulas proposicionais, com os quantificadores masculino e feminino separados em suas devidas colunas, enquanto a linha embaixo apresenta, de uma coluna para a outra, as identificações sexuais e as setas de desencontro que expõem a relação sexual que não existe, conforme Quadro 1.

Quadro 1 – Tábua da sexuação

$\exists x \ \overline{\Phi x}$	$\exists \overline{x} \ \overline{\Phi x}$
$\forall x \ \Phi x$	$\forall \overline{x} \ \Phi x$
$\$$ Φ	$S(A)$ $L\dot{a}$

Fonte: Adaptado de Lacan (1972-1973 [1985]).

Para a parte superior, é preciso levar em conta que as notações consideram definições a partir do significante determinístico do inconsciente, o falo simbólico Φ . E em torno dele pode incidir a existência indicada por $\exists$ e a universalidade para todo e qualquer que seja indicada por $\forall$. Daí, as variáveis singulares de bases x e, especialmente, a negativa determinada nas ênfases “—” sinalizadas como um “não” acima de cada proposição elementar, completam as condicionantes de situações relativas à função fálica.

Isto quer dizer que do lado *Homem* nos deparamos com a existência de um singular algum $\exists x$, o qual a função fálica não lhe tenha submetido $\overline{\Phi x}$, de modo que sua derivada permite fundar a regra “para todo” $\forall x$ deste lado, se faz incidir em todo sujeito a função fálica em positivo Φx . Assim, podemos resumir que a fórmula $\exists x \ \overline{\Phi x}$ busca traduzir que existe algum homem a quem a função fálica não sucedeu, assim como $\forall x \ \Phi x$ indica que para todo e qualquer homem a função fálica operou sua castração, submetendo para todos a lei e a norma de um grupo universal.

Do lado *Mulher*, no entanto, não há a existência de uma singular alguma $\exists \overline{x}$, tampouco não há uma a qual a função fálica não lhe tenha submetido $\overline{\Phi x}$. Sua derivada, portanto, considerará que “não-todo” $\forall \overline{x}$ deste lado da tábua vai, ainda que incidido à função fálica Φx em positivo, esbarrar com sua própria indeterminação de estar “não-todo” nela, por a inexistência de uma exceção lhe permitir escapar a um ordenamento universal de grupo que indique que para toda e qualquer, dita bem ou mal mulher, a norma da castração é coberta por um significante afora referido, posto que, em alguma medida, de seu lado, *A* mulher não existe. No que tange à fórmula, $\exists \overline{x} \ \overline{\Phi x}$ busca referir que não existe mulher alguma a quem a função fálica não sucedeu, assim como $\forall \overline{x} \ \Phi x$ indica que ainda que a função fálica tenha operado sua castração, à *não-toda* mulher ela se inscreve.

É importante perceber que a negativa denotada pelo feminino *não-todo* é incorporada axiomáticamente como adjetivo composto e remete a múltiplos sentidos: o “não-

todo” como despertencimento e concomitante doação ao universal, o “não-todo” no sentido de inconsistência e subversão em relação a uma pressuposta totalidade do simbólico, e o “não-todo” como fuga, como inapreensível, como “do além-fora” do todo, como ambivalência que vem e vai de e para além-fora por ser ininteligível. Neste último caso, em específico, relembramos uma nuance do infamiliar que já destacamos à luz de Rocha e Iannini (2019, p. 189, grifos nossos) “expressa pelas figuras femininas maquiadas, cuja *imprevisibilidade* e *imponderabilidade* contrastam, em parte, ao menos, com a irrupção do elemento sexual”, no relato de Freud, sobre o passeio inesperado no reduto da pequena *piazza* italiana das prostitutas. Certamente, esse corpo não-todo que se explicita em cada *puttana*, a espreitar o mestre vienense de suas janelas, carrega algo de abjeto, alienumano, ininteligivelmente não-todo.

Voltando à tábua, podemos observar na sua parte inferior os movimentos aonde se dirigem os semblantes masculino e feminino em suas relações de gozo e de desejo dos sujeitos para com o que identificariam como objetos de investimento pulsional. Do lado *Homem*, Lacan ([1972-1973] 1985b) situa como elemento do masculino o sujeito barrado $\$$, como todo aquele em que a castração lhe incidiu e, assim, se inscreve no gozo todo castrado, fálico, no simbólico. Este $\$$ aponta uma seta para o outro lado na direção do a , que é o objeto a ; objeto fetiche. Do lado *Mulher*, demonstra-se, na proximidade linear a esse pequeno objeto, que a mulher é um pequeno outro barrado $L\phi$, do qual bifurcam duas setas. A que segue para o lado masculino se dirige ao falo e à castração Φ , e a outra segue para um lugar em seu mesmo lado que diz respeito a um Outro gozo $S(A)$, a seguir um gozo da ausência de significante que represente A mulher, um gozo mantido em seu lado por se vincular à sua própria inexistência. Ou seja, $L\phi$, pode gozar com o Φ que movimenta sua direção, mas ao mesmo tempo, pode não gozar do parceiro $\$$, visto que não há tampouco complementaridade inversa direta a ele, mas ao falo que este autoafirma e busca sustentar. Exatamente disso, o gozo de $L\phi$ não é limitado pelo falo que é, por sua vez, do gozo situado, do gozo autocentrado, significante como órgão de falta, mas não de indeterminação. Segundo Fuentes (2009):

Se Lacan não tardou em chamar o gozo feminino de “louco e enigmático” é justamente porque, como na psicose, desconhece os limites da função fálica, permanecendo fora do tratamento que a linguagem propicia em termos de castração e localização do gozo. Embora se localize no corpo, o gozo feminino não é experimentado no corpo como próprio, como possessão, mas no corpo como uma exterioridade que não faz todo. (FUENTES, 2009, p. 116).

Esse gozo feminino não-todo estabelece uma conexão com o vazio do inteligível, do que se ausenta, do que está fora do todo simbólico e é transgressor na medida em que

desemboca no indizível, que está mais além, que é transviado, que se aproxima do real, justamente por se experimentar como insuficiente de sentido, ao mesmo tempo que mantém-se como uma fenda.

Nesse sentido, o corpo *kuir* partilharia de sua abjeção afirmativa com o feminino ao interpor um desvio do caminho fálico e patológico, e ao rejeitar a obrigatoriedade de uma articulação com as identidades presentes no universal simbólico do masculino que, inclusive, são apropriadas pelo feminismo materialista quando se cogita uma totalidade comum e representativa deste Outro que torna-se $\bar{A}$ mulher. “Esse $\bar{A}$ não se pode dizer. Nada se pode dizer da mulher. A mulher tem relação com $S(\bar{A})$, e já é nisso que ela se duplica, que ela não é toda” (LACAN, [1972-1973] 1985b, p. 109). Nesta apropriação do semblante universalista do patriarcado por parte do feminismo pode haver, inconscientemente, o recurso a ele justamente como um apelo à contenção do gozo interminável que é do feminino.

A fenda que persiste entre o devir mulher, que reside neste “tornar-se”, e o “deparar-se” com a sua inexistência, não se dissolve de propósitos, pois, ainda, o feminino, uma-a-uma, tem que se ver com a própria feitura de si perante a lógica fálica. Em alguma medida, a invenção de existências ou soluções-sintoma nomeadas por parte dos corpos *kuir*, a partir da resignificação do que foi posto como abjeto pelos determinismos da heteronormatividade, aprofunda a ruptura familiar das cristalizações representativas, pois mantém-se dentro das direções de um gozo que também relaciona-se com $S(\bar{A})$, campo do indizível, mas ao mesmo tempo de busca pela suplência na nomeação de cortinar sua ausência de significante.

Daí, refletimos como a inexplicabilidade da estranheza consigo mesma na Angela de Lispector (2018) se coaduna com as desconformidades identificatórias dela mesma junto a seu eu em desamparo... Cada feminino pode criar-se no claro-escuro da sua indeterminação, mesmo que monstruosa e abjeta, ao suprir a sua ausência de significante com nominações que ampliem o direito ao gozo de suas fendas transgressoras, de sua materialidade corporal negociada em suas bifurcações e ao tensionar os limites da própria linguagem, a despeito das agruras daquilo que não pode ser simbolizado.

De modo a não enveredarmos em um labirinto político que destoe de nossa área de concentração, aludimos à ideia de que a conciliação entre a mulher do corpóreo e a entidade do feminino no discurso, quando irrompe na criação de vozes que buscam se organizar também na jornada pelo desenlace de seus próprios enigmas, encontra na tábua de sexuação de Lacan uma oportuna modalidade de entrecruzamento de fronteiras com o estético e sobre o olhar. Ele enfoca a amenização dos determinismos anatômicos e de gênero, de modo a exercitar novas visões sobre o feminino e o masculino, como modalidades de gozo que não impõem uma

compulsoriedade binária, e que elevam a cultura à sua motricidade de vazios ou de insuficiências simbólicas indispensáveis. Assim, por exemplo, o que emana do infamiliar, inquietante reconhecível, mas insuportável, no âmbito do estético-onírico pode se aproximar do abjeto, posto como alienumano⁶⁵ e monstruoso, e consequentemente gozo ininteligível que se *performa* no corpo, de modo a se relevar que, para mais ou para menos, há sempre uma parcialidade sexualmente diferenciada que se mantém a todas e todos nas polimorfias impossibilitadas de retorno, que entropicamente nos induzem às dissimetrias famintas pela fantasia das supersensações.

O $S(\mathbb{A})$ como gozo distribuído pelo corpo e nele mantido como possibilidade bifurcada, ao não se direcionar ao outro lado do fálico simbólico, naquilo que ele traduz em lei fálica, termina por causar alguma reação na (r)existência do masculino, de acordo com os ditames regulamentares e ordenativos que caracterizam o patriarcado. O horror que se mistura quando se lida com o inapreensível de *Das Unheimliche* em conjunto com o que carrega de abjeto esse feminino no real, provoca na ordem dos semblantes um apego ao que é estabelecido, por exemplo, no que se vê representado de virilidade, dominação masculina e atividade de controle através da cultura e dos binarismos decorrentes da diferença sexual.

A diferença sexual retorna como semblante, ao se arraigar nas determinações que diz tratar como fundamentais para o progresso de todos, embora este $\forall$ *para todos* represente um conforto identitário e, quiçá, ontológico em singularizar a diferença. Deste modo, as diferenças plurais, perpetuadas pela potência do feminino uma-a-uma, esbarram no mal-estar especular proveniente desta desordem mesma no inapreensível/ininteligível $S(\mathbb{A})$.

Entendemos tal mal-estar especular como experiência do horror de uma parte da ordem fálica que se manteve, diríamos assim, na mocidade, angelical até, em analogia a uma versão masculina da juventude menina descrita por Lispector (2018). Isto se dá, posto que a ordem fálica se desestabiliza em sua própria substância de ordem e, *ad hoc*, reage em resposta.

O horror como experiência, contudo, dialoga com o infamiliar notadamente porque denuncia a “inquietante aparição de algo do íntimo – objeto *a* – que o sujeito não pode [suportar] reconhecer na imagem especular [...] [e] assinala um fracasso que não permite que o Simbólico seja um instrumento completo de dominação” (LIMA, 2019, p. 121, 129) nem a si mesmo, seja

⁶⁵ Este neologismo se fez necessário na distinção com um pressuposto uso corriqueiro do prefixo *in-*, para se criar uma antonímia do que seria do humano, mas que, a nosso ver, não é capaz de apreender as peculiaridades do infamiliar. Forçamos no exercício da criação do vocábulo, a ideia de que há algo de uma forma humana de “outro”, do latim *aliud*, diferente, estranho, inquietante, no próprio ego humano (a despeito das implicações na origem grega do eu antropológico), em sua constituição humana mínima. O “inumano” nos seria inviável, pois leva a crer que há algo feito do humano que “não” lhe seja, ou que é “sem” o que haja de humano dele. A monstruosidade e a presença do abjeto é algo tão humano quanto demasiadamente se possa sê-lo na alienação do si e do ser deste si.

em suas indeterminações em transviar-se por uma ou outra ocasional desmesura, ou saída do caminho, seja em uma ou outra contingencial performance de gênero através do corpo.

Se em Freud ([1925] 2019b, p. 264) é pela percepção tardia da genitália feminina como uma lembrança à ameaça, outrora risível, de castração que fará ressoar o “horror à criatura mutilada ou desprezo triunfal por ela”, em Lacan ([1971] 2009, p. 33)

se gozo e semblante se equivalem numa dimensão do discurso, nem por isso deixam de ser distintos no teste que a mulher representa para o homem, teste da verdade, pura e simplesmente, a única que pode dar lugar ao semblante como tal. Cabe dizer que tudo que nos foi enunciado como sendo a instância do inconsciente não representa nada senão o horror dessa verdade.

Assim, defrontar-se com A mulher em sua crueza mutilada em que tudo se devasta pela falta de significantes, em que não se sobrelinha a barra $\bar{A}$ da ordem fálica de sua inexistência, é defrontar-se com o real sem os semblantes da máscara, é defrontar-se com o gozo não-limitado pelo falo e lidar com o perigo da equivalente desmedida tirânica do *Ur*-pai. Contudo, o feminino, em sua negociação com a ordem fálica, caracteriza-se exatamente por seu manejo com os semblantes da civilização, podendo se compadecer, amoroso que é, ou parodiar das determinações do discurso do mestre castrado. Parodiar por sua própria exclusão do $\forall$ *para todos*, pela negativa da barra que lhe ronda, lhe faz não-toda submetida à lógica fálica $\bar{\forall}x \Phi x$, mas sem necessariamente gozar da exclusão por si só, como coube ao *Ur*-pai. “Para Lacan, essa relação com a exclusão é também o que torna a posição feminina mais livre e mais maleável para com as normas que visam sempre a uma forma de universalidade constrangedora.” (LEGUIL, 2016, p. 130).

Em paralelo a essa universalidade constrangedora repousa a angústia da castração que, muito certamente, o feminino é capaz de provocar ao impelir à insistência e ao reconhecimento nos homens a sua relativa totalidade no real do sexo. Ora, o impossível de simbolizar expõe na relação sexual que algo existe justamente no que o homem se depara e que lhe é íntimo e regido pela indeterminação, pelo infamiliar, pelo não-todo. Talvez, a reação excludente de ataque às inquietantes fendas que se abrem pelo feminino seja motivada pelo reconhecimento dessas fendas no si mesmo do masculino, que os forçaria a se reinventarem um-a-um, com novas máscaras, novos modos de integrar no eu a sua falta.

Como nos faz lembrar alguns ditados, se “de médico e louco todo mundo tem um pouco” e “não há nada tão estranho quanto o que o ser humano possa ser”⁶⁶, restaria distinguir,

⁶⁶ Este ditado vem do inglês “There’s nowt so queer as folk” e é um símile expressivo e bastante coloquial, principalmente por ser mais comum às regiões rurais de Yorkshire e Lancashire, usado para conotar aquiescência

escutar, articular e interpretar o impossível de dizer de cada sujeito, como forma de reconceber os sintomas e fazer circular emoções e diálogos para as angústias do *pathos* nas relações de cada um consigo e com o Outro. Afinal, como afirma Lacan ([1969-1970] 1992, p. 31) “o significante não é feito para as relações sexuais. Desde que o ser humano é falante, está ferrado, acabou-se essa coisa perfeita, harmoniosa, da copulação, aliás impossível de situar em qualquer lugar da natureza [da linguagem].” Assim, o falo simbólico Φ acaba por fazer parte desse circuito de afetos indeterminados, dessa relação sexual que não existe, e ganha seu peso para essa forma de o real tocar o sexo no corpo, não cabendo excludente ou exclusivamente ao feminino $L\phi$ o pleno exercício de uma injeção de “nada” nas modalidades de gozo.

O gozo é passível de subversão, pois ele é um tanto bizarro, ininterrupto, transbordante, nada é mais *kuir* que o próprio gozo, e é por seus termos que a psicanálise de Lacan parte para teorizar a si mesma, nos traços de corpos sexuados no impossível de simbolizar do real, não pelo gênero, mas por esse gozo. (FAJNWAKS, 2015). Nestes moldes, o gozo suplementar do feminino pode ser tido como proto-abjeto, dado que é alvo de investimentos de desejo a todo custo, estando passível de exclusão, tornado infamiliar, degradado, ao mesmo tempo que é objeto de satisfação dedicada, a se resolver com a intimidade familiar de um laço sexual mais ou menos normalizado.

Nessa dialética do gozo fálico, o feminino daquela *pórnê*, das esquinas, das janelas italianas, das alcovas, muito bem se arranja, como já observamos nos sobes e desces das representações literárias. $\mathcal{A}$ puta, ou dentro dos conformes lacanianos, $L\phi$ puta, é, além do que vimos apontando, indeterminada, sobretudo por ser desditosa, escapar pela vida transviada em cada emputecido feminino que nos pode bem situar – quem já não chegou a ouvir o agregador bordão “Tudo puta e viado!”!? –, e ser a que domina “aquilo”, a que dá! (NAVA apud MORAES, 2015); a que não é mulher (ARETINO, 2006). Em direção ao gozo feminino $S(\mathcal{A})$, pretendemos aproveitar um pouco do artístico permissivo da comédia que nele se concede, para gozar em torno de uma ótica fendida que surge no obsceno de seu corpo e lugar.

ao fato de que as pessoas (*folk*) têm a capacidade de se comportarem de maneira incomum, inesperada, estranha, inquietante (*queer*) como parte de sua própria natureza, seres humanos previsivelmente falhos que são. Destacamos, oportunamente, no “*queer*” do ditado inglês, uma aproximação metonímica com o “louco” do ditado brasileiro; “louco” tal qual o gozo feminino e, por extensão, presente, “um pouco” que seja, no singular do “todo mundo” universal, no resíduo desregulado que cada subjetividade carrega quando (auto)reconhecidamente “não-toda”.

2.3 O REVIDE DA INFAMILIAR VULVA ESCANCARADA EM TRANSGRESSÃO

Para esta seção, buscaremos trazer um exercício hermenêutico e de ficcionalização – e quem não dirá de fazer semblante?! – em torno do corpo, limite absoluto do *pathos* e das fendas do indizível, de um modo mais estético e gozado, naquilo que gozar também carrega de prazer e despudor. Para isso, precisamos colocar o falo em uma outra posição, a de resto, a de detalhe, a de rejeito, a de pequeno objeto *a*.

Orientar autonomamente o *mythos* da fabulação em contato com a psicanálise requer um esforço de compreender que o *mito*, como referência exegética, toma um lugar central na maneira do inconsciente se estruturar enquanto linguagem, visto que do sonho se constituem narrativas descritíveis pelas palavras e é pela palavra, *lógos*, que se gera o mito. Essa interdependência nos permite propor uma apropriação das inquietações de Menezes (2015, p. 305) em torno do “que haveria de comum na escuta de uma pessoa, e na escuta de um texto?”, pois “assim como é nos atos falhos que aflora o inconsciente de uma pessoa, é nos detalhes insuspeitados, é nas fraturas e impasses de consciência de um texto que se capta sua ideologia.” (MENEZES, 2015, p. 294).

O falo enquanto detalhe apreendido por Lacan se encontra dentre as variantes do fetiche, do objeto *a*, também como “objeto imaginário”; isto é, pode-se cair sua função simbólica, e fazer par com a própria “delimitação da ‘zona érogena’ que a pulsão isola do metabolismo da função [...] [como se dá pelos] lábios, ‘cerca dos dentes’, borda do ânus, sulco peniano, vagina, fenda palpebral e até o pavilhão da orelha”, bem como “mamilo, cíbalo, falo (objeto imaginário), fluxo urinário. (Lista impensável, se não lhe forem acrescentados, conosco, o fonema, o olhar, a voz – o nada).” (LACAN, [1966] 1998b, p. 832).

Imaginemos o quanto um puta gozo é do caralho... Dotado de tantos detalhes, o falo se ostenta como protuberância assim como os tintinábulo da falofória greco-romana⁶⁷. Como é, de modo parecido, divertida a ambivalente mascarada feminina de fingir pudor para impelir o homem ao desejo, também se faz ridícula “a aparição súbita [que] o falo pode provocar, como na comédia.” (QUINET, 2004, p. 102).

Tal ridícula ambivalência nos leva a Priapo, em seu caráter de deus menor, agreste e rústico, e às priapéias gregas e latinas nas quais ele era cultuado e, de certo modo, totemizado. Oliva Neto (2006) nos apresenta as múltiplas facetas que o *phallós* podia figurar através do

⁶⁷ Em resumo, o falo também se metamorfoseia no imaginário cultural como objeto de penduricalho, como objeto de ornamento que, por seu formato, tem função de um amuleto.

Priapo helenístico, quando a exibição pública não trazia risibilidade nem atributo pejorativo à imagem deste deus.

Tem particular significância o fato de que, em nítido contraste com o caráter supermasculino de representações em que se destaca apenas o falo, o Priapo do espaço público, quando não era herma fálica, era muitas vezes intensamente efeminado ou mesmo bissexuado, hermafrodita. Para significar a bissexualidade, os artífices representavam, somado à postura e aos traços femininos, o membro viril, exibido pelo *arregaçamento da túnica*. Quando não explicitavam a metade masculina pelo membro ou pelo falo, os artífices implicavam-na pelo volume que deixava entrever sob a túnica a enormidade do membro genital de homem; por reunir caracteres femininos e masculinos em um único ser, as imagens hermafroditas exibiam a *totalidade cósmica* do culto orgiástico dionisiaco de que Priapo teve origem e garantiam, assim, a mesma proteção à fecundidade. (OLIVA NETO, 2006, p. 18, grifos nossos).

Priapo, em resumo, é visto, em uma das versões do mito grego, como filho de Dioniso e Afrodite; sendo esta casada com Hefesto, mas cheia de amantes. Por exemplo, Dioniso, um desses amantes, em viagem para a Etiópia, é brevemente substituído por Adonis nessa eventual ausência daquele. Com o retorno de Dioniso, Afrodite volta a seu encontro, deita-se com ele e logo parte para dar à luz a seu rebento, já crescendo no ventre, em Lâmpsaco, no Helesponto. A deusa Hera, vaidosa e vingativa mulher de Zeus, insatisfeita com a face pandêmica e luxuriosa da deusa do amor, ou inconformada com o fato de Paris ter sido subornado para indicar Afrodite como a mais bela do Olimpo, no episódio do pomo da Discórdia (COLLUTHUS, 1928; HOMERO, 2015, *Ília.*, IV.430-450), tocou a grávida e amaldiçoou o bebê para que ele nascesse com feiura extrema e o genital agigantado, sempre ereto e, por conta dessa última propriedade, impotente. Essa deformidade grotesca o impediu de partilhar morada com os demais deuses do monte, fazendo-o viver junto aos sátiros na cidade onde nascera, e na qual se germinariam os cultos em torno de sua lascívia, proteção ao pastoreio, fertilidade e abundância na colheita, e obstinação diante dos imperativos da natureza. (OLIVA NETO, 2006; COZER, 2015).

Sem dúvida, a comicidade com que o Priapo da posterior tradição latina superfálica, da Roma do início de Era Comum (séc. I d.C.), vem ser retratado, se apoia na enorme envergadura física do deus com o intuito de entoar cantos – nos quais relações de menosprezo com desdém e humor às mulheres feias, às matronas fogosas e às degradadas prostitutas são mote central –, de modo a fazer atuar o chiste, como via de alívio cômico ao próprio esgotamento sexual do deus, ao não dar conta do *excesso das mulheres* nas orgias deleitadas com *mulheres em excesso*. (COZER, 2015). Não fosse o chiste um mecanismo de encobrimento do recalcado, à luz de Freud ([1905] 2017), desconfiaríamos da impotência como parte daquela

maldição de Hera e nos juntaríamos ao riso de desprezo deste Priapo às mulheres – quando na verdade seriam elas a muita areia para o caminhão priápico... seriam elas as que ririam por último.

Não perdendo de vista a bissexualidade hermafrodita das roupagens descritas por Oliva Neto (2006), nos atemos ao ato performativo, enquanto conceito bastante alargado, do arregaçamento da túnica, a fim de interpor um acontecimento semelhante em outra narrativa da mítica grega em torno de Deméter e sua filha Perséfone, deusas, a propósito, vinculadas ao similar grau prosopopéico da fertilidade, da vegetação e da rústica agricultura, e mais detidamente da presença de uma figura emblemática, chamada neste relato mítico de Baubo.

Em uma versão do mito, Hades entra em acordo com Zeus para que tomasse por esposa a sobrinha Perséfone, virgem encantadora protegida por sua mãe Deméter. Hades, ao arquitetar o sequestro de sua prometida, faz brotar um extraordinário narciso para prender a atenção dela quando Perséfone está a colher flores pelo campo, na companhia das filhas do deus Oceano. Levada ao submundo à força por seu tio sem o conhecimento de sua mãe, a virgem é por ela procurada incansavelmente. A deusa das colheitas, aflita e desconsolada, ao se deprimir por não obter êxito na busca por sua filha perdida, ia desvanecendo de vitalidade e causando a completa esterilidade do solo e dos mortais. O tempo se tornou um único e rigoroso ciclo de escassez e a vida na terra murchava no compasso da tristeza e do luto da mãe Deméter. Imediatamente, Zeus envia Hermes ao submundo para trazer Perséfone de volta.

Porém, neste intervalo, de acordo com uma variação proveniente dos textos órficos, Deméter havia abandonado o Olimpo na empreitada de procura pela filha por toda a dimensão terrena e chega a ser acolhida, circunstancialmente, por um casal de camponeses em uma modesta cabana. A mulher, de nome Baubo, realiza uma dança obscena para deixar a deusa menos abatida e conclui seu número com um gesto ainda mais obsceno: uma *anasirma*, ato de levantar as vestes e expor os genitais. Baubo, que tem por derivado o vocábulo “vulva”, causará tamanha gargalhada na deusa das colheitas, que fará com que esta desperte de seu estado de desânimo e letargia.

Das diversas manifestações do *anasirma* (ou *ana-sumorai*) elencadas por Blackledge (2004) pela Antiguidade, o caso de Baubo apresenta o poderoso e potencial caráter apotropaico do ato, que derivaria da “capacidade que uma mulher tem para afastar o demônio ou os espíritos malignos erguendo a saia para mostrar a vagina.” (BLACKLEDGE, 2004, p. 36). Essa caracterização não deixará de se fazer presente, exibida, no aspecto célebre contra os males da infertilidade perante a totalidade cósmica das vestes suspensas do Priapo hermafrodita.

O desfecho da narrativa de Deméter e Perséfone é certamente dramático e bastante feminino. Revitalizada e certa de recuperar a sua filha, a deusa da colheita volta ao Olimpo a tempo de descobrir o ocorrido e de fazer um acordo: o mundo floresceria em troca da devolução de sua filha. Todavia, Perséfone, por ter passado tanto tempo no submundo, retorna totalmente transformada e se vê atada àquele lugar por ter provado algumas sementes de romã enquanto estava por lá, selando neste fruto proibido o seu lugar ao lado de Hades, durante uma temporada no ano. Essa estada equivale miticamente ao inverno, período em que mãe e filha deixam o mundo frígido como lembrança de terem sido contrariadas. (THE HOMERIC HYMN, 1994; CAPUTI, 2004, SUAZO, 2018).

De volta ao *anasirma* de Baubo, podemos compreendê-lo não apenas como um gesto obsceno e ridículo por si mesmo, mas como um fio comum da condução que o próprio ato representa ao desvelar o órgão sexual. A “totalidade cósmica do culto orgiástico dionisíaco de que Priapo teve origem” (OLIVA NETO, 2006, p. 18), e a retomada do senso cósmico de vitalidade permitido ao mundo que voltou a gozar da primavera, do verão e do outono, ao Deméter e Perséfone se reencontrarem a partir do estímulo de Baubo, nos fazem perceber que mostrar a genitália representa também a demonstração de um poder que desestabiliza o falo de sua pureza masculina, especialmente quando ele fora *phallós*.

A androginia de Priapo e a falta de pudor de Baubo tornam o falo ainda mais próximo dos contornos imprecisos dos objetos *a*, da pulsão escópica de potência que o aproxima da composição imaginária do falo ($-\phi$). Cabe frisar que para referir-se à imagem do outro, a notação para aquele falo simbólico Φ em Lacan, não apenas se torna minúscula, como condensada em uma peculiaridade entre parênteses e antecédida de uma subtração... faltosa subtração.

Daí, em Priapo, a formosura de uma indeterminação feminina pela proximidade com o Hermafrodito, acompanhar-se pela ambivalência de ser mira de riso, pela proximidade com Pan e Sátiro. Já diria Oliva Neto (2006, p. 31, grifo do autor), em paráfrase à *Poética* de Aristóteles: “nem toda *Priapéia* é risível, nem todo riso é ridículo, nem todo ridículo é doloroso.”

Na Baubo, em primeiro lugar, a ruptura com o pudor ao qual Freud ([1933] 2019a) apontou como a qualidade feminina por excelência, e que traduz Quinet (2004, p. 103, grifo do autor) para o campo do olhar ao afirmar que “o pudor do corpo da mulher denuncia o deslocamento do valor fálico do órgão que falta para seu investimento no corpo todo. Essa falicização do corpo corresponde ao narcisismo feminino e à posição feminina de *ser o falo*, o objeto desejado pelo homem.”

Em segundo lugar, além de também ser alvo de riso, mas de efeito de gozo a Deméter, o seu propósito não é dirigido específica e unicamente a um público homem, mantendo-se, do contrário, com a aura de mistério em sua “função fálica”, inclusive no que inaugura junto aos mistérios eleusinos de fato, representacionais de um poder muito especial no imaginário místico.

Dentro deste jogo, diria Lacan ([1962-1963] 2005b) que:

A mulher revela-se superior no campo do gozo, uma vez que seu vínculo com o nó do desejo é bem mais frouxo. A falta, o sinal *menos* com que é marcada a função fálica no homem, e que faz com que sua ligação com o objeto tenha que passar pela negatividade do falo e pelo complexo de castração, o status do $(-\phi)$ no centro do desejo do homem, é isso que não constitui para a mulher um nó necessário. (LACAN, [1962-1963] 2005b, p. 202, grifo do autor).

Em outras palavras, a negatividade do falo $(-\phi)$ se manifesta evidentemente no Priapo helenístico porque ele é *phallós* pelo imaginário, e portanto volátil na imagem especular que exhibe ao erguer as vestes para a vitalidade do riso não debochado, mas fora da lei, ocasional, impreciso, de permuta charmosa com o *a* da sua objetificação como totem, e, diríamos, na lenda e nos cultos latinos, de direção ao seu objeto de desejo “penetrável”, embora cansativo. Na Baubo, ainda que obsceno e, por conseguinte, subversivo ao olhar, o seu desejo parece voltar-se a si mesma $S(A)$, pois busca flexibilizar a oferta de uma solução em seu corpo como *acting-out* diante da presença de uma deusa mulher, e como saída intuitiva para a precariedade que assolava a terra infértil.

Para Devereux (1983, p. 121, tradução nossa, grifo do autor), em seu estudo dedicado a Baubo e à vulva mítica, “o simples fato de que uma vulva seja (excepcionalmente) exibida faz dessa exibição um gesto de caráter fálico, porque é o falo que *comumente* é exibido.”⁶⁸ Assim, na visão deste autor, o índice ao signo do membro pode ter significância de fenda, por seu caráter de demarcação que não lhe torna alheia a um fragmento de imagem exibida, mas também pode se caracterizar como presença simbólica, por fazer parte de uma cadeia comparativa com a norma *comum* da linguagem que ronda o falo. Vamos nos deter um pouco em torno das questões de imagem, para pontilhar as similaridades que se lançam em fronteiras porosas do gozo, seja pela totalidade cósmica de uma icônica dionisiaca, seja pela parcialidade de um riso à vulva que deixa ausente a sua própria especificidade.

⁶⁸ “Je dirais même que le simple fait qu’une vulve soit (exceptionnellement) exhibée fait de cette exhibition un geste à caractère phallique puisque c’est le phallus qui est *normalement* exhibé.”

Figura 6 – Baubo, deusa das piadas obscenas



Fonte: Antikensammlung Berlin. Estatueta em terracota. 90 cm. Coleção de antiguidades dos Museus Estatais de Berlim, Berlim, Alemanha.

Figura 7 – Priapo hermafrodita



Fonte: Institutum Archaeologicum Germanicum. Estatueta em mármore. 40 x 11 cm. Coleção particular Federico Zeri, Mentana, Itália.

Buscando estabelecer uma leitura dos detalhes insuspeitados (MENEZES, 2015) em ambas as estatuetas (Fig. 6 e Fig. 7), é possível perceber diversas aproximações acerca da ideologia que gravitava em torno dessas representações. De início, destaca-se evidentemente que elas fazem “descobrir” ao reconhecimento do olhar o que se carrega de efeito inquietante, infamiliar, por debaixo das vestes.

Logo, partilham de um sentido comum presente nesta atitude que é o de habitem ambos o campo do cômico e risível. Continuamente, o uso do corpo como *res extensa* de uma mensagem explícita por sua materialidade nua, mas implícita em sua fatualidade genital, nos leva a crer que as deidades de Baubo e Priapo dialogam com o mecanismo dual, ainda que relativo, que se opera no que há de corpóreo na natureza e, por extensão, de implícito na natureza do corpo selvagem, rústico, terreno, agrícola, telúrico – que dirá pulsional!?

Vale salientar, conforme análise formidável de Oliva Neto (2006, p. 40-43) que a androginia do Priapo hermafrodita (Fig. 7), e bissexuado, que suspende sua túnica carregando uma pequena colheita no regaço, se adorna pela ambiguidade, visto que por contar com “um xale [a] envolver o pescoço antes de suportar os frutos, pela feminilidade dos seios, dos quais o direito está quase à mostra, por não desnudar-se a perna e pelo pregueado da veste, cuja

tenuidade permite discernir as patelas e a glândula”, acaba por tornar a masculinidade do volume genital, enorme sob o tecido, uma caracterização “minoritária” da estatueta.

Essa presença minoritária da genitália também se repete na deusa das piadas obscenas, apesar de não haver sequer regaço ou frutos na representação, embora seja, à essa altura, indissociável o referente intertextual ao mito da crise de fertilidade pelo rapto de Perséfone, e dos mistérios de Elêusius na superação do luto de Deméter, e a visível personificação deformada na manutenção das pernas e da cabeça num só conjunto (Fig. 6). Não se estranha, culturalmente falando, a alusão e a hiponímia de tratar o sexo feminino como uma só parte fora de cena, assim como se deixaria entrever o sexo masculino como parte também apenas se este estiver (ou for) protuberante.

Restaria em suspenso a curiosidade de saber se Baubo é só vulva com uma face ou só face na virilha onde não se esperaria apenas uma vulva? Forçando a imaginação apenas nesses elementos que vemos manifestos, a esta vulva só restaria a vizinhança irreal da face em seu corpo, pois, no que se trata do feminino, a insígnia maior de representação do seu sexo seria parceira da fenda da boca, *vagina loquens*, que cala, ressoa, suga, mas também corta com os dentes, *vagina dentata*, do mesmo modo com que os olhos, ao cruzarem-se na máscara de horror decapitado e unido ao baixo ventre, que olha-nos de volta, por entre as pálpebras, causa angústia ao, mais ou menos, sinalizar que a fenda de nosso olhar, esquize, ao se deparar com essa imagem risível, não dá conta de vê-la inteira.

O que nos chama atenção naquilo que distancia ambas as representações é que, ao Baubo se tornar uma só “não-toda” – lhe falta literalmente algo no corpo, ou lhe faltaria só um torso – por cometer um ato ridículo, ela acaba por se monstrificar. Priapo, ridículo no que concerne ao mesmo ato, e monstrificado por sua anomalia peniana, ainda assim equilibra um todo corpóreo. Isso é perceptível até mesmo nos casos em que Priapo é mais itifálico, em exemplos não-andróginos em que o deus, além de estar com o pau ereto, é ainda mais aloprado.

Situação essa que se distingue se ampliarmos esse exercício de leitura das imagens para outro caso de semelhança, talvez por seus contextos serem relativamente afastados, que se encontra nos relevos fálicos de Pompeia e nos ornamentos vulvários do Reino Unido.

Figura 8 – Falo em parede das ruínas de Pompeia



Fonte: Adaptado de Grant e Mulas (1975). Parede externa de pedra com sinalização de um falo em relevo. Pompeia, Itália.

Figura 9 – A infame Sheela na Gig de Kilpeck



Fonte: Adaptado de Harding in Encyclopædia Britannica (2006). Mísula de pedra como ornato inferior externo no sopé de uma das estruturas da Igreja St. Mary e St. David. Kilpeck, Inglaterra.

Aqui a parte genital masculina (Fig. 8) se dissocia de todo e qualquer corpo e se reduz à sua função de seta, de forma convexa a indicar pelas ruas de Pompeia qual a direção do bordel mais próximo. Curiosamente, é por ser facilmente visível se comparado a seu referente – afinal, o falo, *a priori* do pênis e do saco escrotal, é um órgão fisiológico externalizado –, que a sua visualização decepada – a não ser que haja algum homúnculo priápico masculinizado emparedado em sua ereção junto a ele – parece não estar atribuída de um sentido de temor. Pelo contrário, é um vértice prático e icônico; uma placa de trânsito.

Por outro lado, as Sheelas na Gig (Fig. 9), ainda que rudimentares, são ostentadoras de uma genitália feminina não apenas protuberante, mas escancarada às vistas de seu canal vaginal pelos grandes lábios. A concepção côncava da vulva é totalmente sobreposta por um agigantado – quem não dirá priápico, fálico e exibicionista – órgão sexual. A Sheela na Gig é rodeada de hipóteses sobre suas origens, etimologia e significações pela Europa, embora grande parte de seus enigmas girem em torno de ritos pagãos perdidos, que traçam linhas de condução muito paralelas à fertilidade, às grandes deusas da natureza, ao caráter apotropaico do protetivo

anasirma, aos comedimentos necessários diante da luxúria, ou apenas como motivo satírico arquitetônico da era românica.

Devereux (1983), que põe as figurações de Baubo e das Sheelas na Gig como de uma mesma vertente etnológica de investigação, nos lança algumas luzes em torno da exuberância vulvária dessas figuras. Em um dos argumentos trazidos, o autor aponta que o gigantesco órgão estaria associado às dores do parto, mais especificamente no que se refere àquelas mulheres que lidam com este momento experimentando um grande orgasmo. Para uma mãe da etnia vietnamita sedang, em seu constante vigor de parideira, há um significado fálico atribuído à vulva quando há prolapso uterino devido ao parto, de modo que sua aparência lembra a presença de um pênis. “Nesse momento preciso, a mulher tem ao mesmo tempo a gratificação da gravidez [bem-sucedida], a experiência exaltante do parto e uma vulva da qual emerge seu ‘pênis’ fantástico {*fantasmatique*}.” (DEVEREUX, 1983, p. 143, tradução nossa).⁶⁹

Nessa mesma linha, aquela Baubo do mito grego haveria de ter provocado a lembrança em Deméter de que suas próprias habilidades procriativas estavam ilesas, lhe sendo possível ter outra filha, bem como de que esse órgão em comum representaria a feminilidade resoluta que habitava seu corpo e sua sexualidade, para não se dar por vencida, ou ainda mais, de que deste lugar reger-se-ia o poder de dar ou abortar a vida – analogamente, claro, ao que se definha ou se revitalizava de fertilidade nos campos e de escassez aos mortais a partir de sua confidente e decisiva sabedoria.

Praticamente impossível não relembrar as pontuações de Corso (2016) sobre o insuportável do corpo feminino e os versos da canção *Sheela-Na-Gig*, de PJ Harvey (DRY, 1992): “I’ve been trying to show you over and over / Look at these, my child-bearing hips / Look at these, my Ruby red Ruby lips / Look at these, my work strong arms and / You’ve got to see my bottle full of charm.”⁷⁰ É bom não perder de vista também que aquele Priapo hermafrodita, ao dispor de frutos em cachos sustentados pelo manto erguido sobre o falo, não se exonera de, na exibição antevista de seu membro, significar “que os frutos são produto de poder procriador do falo [...] e prescinde a fecundidade na esfera humana.” (OLIVA NETO, 2006, p. 37-39).

⁶⁹ “A ce moment précis, la femme a donc à la fois la gratification de la grossesse, l’expérience exaltante de l’accouchement et une vulve dont semble sortir son ‘pénis’ fantasmatique.”

⁷⁰ Tradução livre: “Venho tentando lhe mostrar várias e várias vezes / Repare bem, meus quadris de parideira / Repare bem, meus rubros vermelhos lábios de rubi / Repare bem, meus braços fortes da labuta e / Você não pode deixar de ver meu frasco repleto de encanto.”

Devereux (1983, p. 143, tradução nossa), nessa esteira, encerra que “esses exemplos indicam que o sexo da mulher, embora essencialmente côncavo, pode – seja em seu todo, seja apenas em termos de uma de suas partes (púbis, pelos pubianos, colo do útero) – ser fantasiado como um falo ou como contendo o pênis da mulher.”⁷¹

Diante disso, aquilo que a vulva traz de cômico, amedrontador e despudorado, em torno dos corpos que são grotescos, é devido a suas indeterminações simbólicas. Entretanto, quando se transposta ao campo do detalhe, como protuberância, faz surgir e forçar sua falicidade ao reconhecimento de algo a mais que lhe habita. Essas decomposições são basais na compreensão da pulsão escópica lacaniana, pois será pela parcialidade da fantasia que incidirá o apego à imagem do outro *i(a)* como objeto idealizado pelo olhar. No tocante a isso, de forma bastante resumida, recorreremos às palavras de Quinet:

Entre o olho, que vê a ausência de pênis na mulher, e a fenda feminina há o objeto olhar. [...] Esse olhar que parte do sujeito em direção ao Outro e lhe volta como causa de sua divisão entre angústia e desejo mostra que essas duas fendas são uma só [...] A fenda do sujeito é o efeito dessa dupla fenda do olho e do sexo do Outro. Essa fenda é moebiana pois inclui na mesma borda o olho que vê a falta de pênis e o sujeito olhado por essa falta tornada olho. Essa estrutura moebiana é justamente a da pulsão escópica: olhar e ser olhado estão na mesma borda, é um binômio que não se disjunta. (QUINET, 2004, p. 94).

Freud ([1916] 2010c), ao analisar o caso de um paciente em *Paralelo mitológico de uma imagem obsessiva*, chega a fazer uma associação breve à figura de Baubo na tentativa de explicar o absurdo sintoma do jovem analisando, com relação a seu boêmio pai “defensor da intemperança”, em pensar constantemente na palavra “*Vaterarsch*” [ing. “*Father’s ass*”, algo como “*cu do pai*”] e de lhe surgir “a imagem [...] do pai como a parte inferior de um corpo nu, dotado de braços e pernas, faltando a cabeça e a parte superior. Os genitais não eram mostrados, e os traços do rosto estavam desenhados no abdome.” (FREUD, [1916] 2010c, p. 288). O mestre vienense depura o caso na seguinte linha:

“*Vaterarsch*” logo se revelou uma germanização maliciosa do honroso título “*Patriarch*” [patriarca]. A imagem obsessiva é uma evidente caricatura. Lembra outras figuras, que depreciativamente substituem a pessoa inteira por um único órgão, os genitais, por exemplo; lembram fantasias inconscientes que levam à identificação dos genitais com todo o indivíduo [...]. A colocação de traços do rosto na barriga me pareceu algo estranho, inicialmente. Mas logo me lembrei de ter visto algo semelhante em caricaturas francesas. Depois o acaso me fez tomar conhecimento de uma figura antiga que corresponde

⁷¹ “Ces exemples indiquent que le sexe de la femme, quoique essentiellement concave, peut – soit dans son ensemble, soit seulement en termes d’une de ses parties (pubis, crin pubien, col de l’utérus) – être fantasmé soit comme une verge soit comme contenant le pénis de la femme.”

inteiramente à imagem obsessiva de meu paciente. [...] [As terracotas de Baubo] mostram um corpo de mulher sem cabeça e sem peito, em cujo abdome está desenhado um rosto; a saia levantada emoldura esse rosto como uma coroa de cabelos. (FREUD, [1916] 2010c, p. 289-290).

O produto do inconsciente, neste cenário, estaria na relação a qual o paciente digladiaria contra o erotismo genital, em detrimento de uma fixação no erotismo anal, e que a figura do pai restaria temerosa e respeitável nesse ínterim, mais além da conta das aparentes inclinações deste para a vida de gozo junto às coisas materiais. Em outros termos, a revelação de uma imagem obsessiva pode traduzir um temor que se mescla com a degradação, por mais que resulte em uma formação significativa e imagética grotesca, capaz de esbarrar nas representações o sentido que lhes é inconscientemente obscuro. Isto é, para o jovem paciente de Freud, o esforço em depreciar o pai levaria o cu da analidade sádica, diante de um patriarca boêmio, e o horror ao genital feminino do erotismo indefinido e angustiante, com traços de um masoquismo via imagem persecutória, a uma fusão de mal-estar neurótico.

A função da imagem na compreensão da angústia ocular, *Augenangst*, vem a ser substancial em Freud no delineamento de como o olhar também pode operar aproximações com a própria castração. Se em *Das Unheimliche* ([1919] 2019d), isso se dá na análise da tragédia de Édipo, como autopunição análoga à castração através do furo de seus próprios olhos, mediante o corpo descortinado de sua mãe Jocasta, em *A cabeça da Medusa* ([1922] 2011), o olhar da Górgona representa por ele mesmo o horror e a ameaça à castração em todas as suas peculiaridades, ligado ao olhar, ao enxergar “um genital feminino. Provavelmente de uma mulher adulta, rodeado de pelos; o da mãe, no fundo.” (FREUD, [1922] 2011, p. 326). Este último exemplo de Medusa ilustra diversas formas de interpretação do olhar para a mulher, e do olhar que pode dela emanar, pois compreende não apenas um cruzamento entre vê-la e ser visto por ela, mas uma ordem de elementos complementares que servem de analogia ao cenário de decapitação do falo que nela reside, da presença inúmera de falos pelas serpentes que adornam sua cabeça, e da petrificação que esse falo tensiona entre morte e prazer da ereção.

Lacan, ao resvalar a temática freudiana da cabeça de Medusa, nos aponta que:

A primeira [condição] vai dar no surgimento da imagem aterradora, angustiante, nesta verdadeira cabeça de Medusa, na revelação deste algo inominável propriamente falando, o fundo desta garganta, cuja forma complexa, insaciável, faz dela tanto o objeto primitivo por excelência, o abismo do órgão feminino, de onde sai toda a vida, quanto o vórtice da boca, onde tudo é tragado, como ainda a imagem da morte, onde tudo vem se acabar. (LACAN, [1954-1955] 1985a, p. 208).

Olhar a imagem aterradora deduz-se, em Lacan, da condição de incompletude e diferença que se estabelece através da pulsão escópica, a saber, aquela pulsão que torna o olhar objeto de falta, objeto de demanda por aquilo que se recobre nele mesmo, pois “o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade.” (LACAN, [1964] 1988a, p. 95).

Essa opacidade nos leva à dissimetria que rege a relação sexual que não existe, posto que é pelos objetos *a* que se erigem os movimentos do masculino ao feminino da sexuação. A imagem fantasmática do outro *i(a)*, único possível de ser cogitado na projeção e nos espelhos de nossos desejos, também só se faz possível quando se compreende para alguém da cortina, “a associação do olhar com o [falo imaginário] (-φ) da castração. A realidade visual do *percipiens* sustenta-se nessa cortina que vela a falta no Outro e a presença do objeto *a* como olhar.” (QUINET, 2004, p. 99).

A exibição da vulva de Baubo, naquilo que ela carrega de fálico no poder de revelação ou no cortinar de uma falta, ou do *phallós* de Priapo, naquilo que ele antecede de poder e de certa feminilidade procriadora, é, a despeito das marcas visuais, um ato rodeado pelo tabu, pelo interditado (ou intervisado!?), pela necessidade de se manter fantasma.

Portanto, nesse sentido, ambos partilham do escancaramento do obsceno que, por sua vez, deságua na pornografia da atualidade a qual estudamos, e empreende o lugar sutil do cômico em sua filiação com o chiste e com o gozo. Exibir ou olhar termina por se tornar, nos veios psicanalíticos, um ato sorrateiro de promover a constatação das angústias de autorreconhecimento, ou de aceitação pelo que há de desconhecido, de inquietante estranheza, de infamiliar em torno das imagens de si e dos objetos de desejo.

Para a cultura ocidental, em seus apelos normativos, a vulva feminina vem se tornar extremamente mais obscena que seu irrefreável oposto membro visível, porque não é apenas escondida, internalizada, um “abismo fundo”, mas porque também sinaliza, no imaginário, uma natureza ambivalente que pode ser também fálica, ao deter um *poder negativado* que lhe é particularmente misterioso, por partir do invisível, do oculto, do antro.

Quando abre-se para entrar em cena, a vulva denuncia o horror cíclico e instável que deriva daquele mesmo corpo feminino que lhe sustenta, assim como traz para o olhar masculino, ou o olhar da lei, igual horror, seja por temer perder-se dentro dela ou por não resistir à petrificação que lhe induz. Ao lado disso, ainda há a carga adicional de ambivalência no que concerne ao início da vida, à origem do mundo, e ao fim apocalíptico, depauperante, laborioso ou orgiástico de *la petite mort*.

Há de se crer no quão aterrador seria Jezebel capitular essa revelação a partir do poder da sua sexualidade; a meretriz da Babilônia é vista, daí, como mantenedora do segredo

para a destruição de tudo. Deméter, recordada por Baubo, já o destrói metafórica e sazonalmente com os invernos distantes da companhia de sua filha Perséfone. Shamhát, ainda mais desestabilizadora em sua penumbra histórica, deixa-nos um detalhe ainda mais peculiar sobre a sua participação na epopeia de Gilgámesh, pois, de seu sexo saiu a entrada na cultura e a morte da selvageria em Enkídu; em alguma medida, um tirano nos moldes do *Ur*-pai, encarnado no gigante de Úruk, não é canibalizado pelos seus *todo iguais*, mas cede à compaixão por ter encontrado no então adversário civilizado pela meretriz, o desejo de imortalizá-lo tardiamente como seu amigo.

À fenda do feminino, resguarda-se o lugar do obsceno, obsceno que na “extremidade da experiência erótica, é a raiz de energias vitais” (SONTAG, [1987] 2015, p. 71), mas sem deixar de ser “aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana. Aquilo que se esconde.” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 8). A pornografia, que evoca o corpo degradado da puta nas suas diversas faces do objeto idealizado, no qual a mãe ainda chega a se manter próxima na ocorrência primária do complexo de Édipo, faz reter nesse limiar entre o falo imaginário ($-\phi$) – da juventude das supersensações por gozo – e o falo simbólico Φ – da responsabilidade em superar as tramas intrafamiliares para submeter-se à lei –, o mesmo sentimento ambíguo do olhar, de desprezo e ânsia, do rapaz púbere, quando dispensa alguma forma de afeto para com as figuras do feminino sexual que lhe dispõem, como já citamos anteriormente na leitura de Freud ([1910] 1996e), sobre as moções psíquicas da fantasia do jovem ciumento e traído no privilégio sexual do romance familiar, entre a queda ou diminuição da diferença entre a mãe e a prostituta.

Arriscamos tocar, diante dessas reentrâncias problemáticas ao feminino, que a tragédia edipiana, enquanto parte de uma metanarrativa civilizatória, a propósito fundamental à psicanálise como coadjuvante de sua reafirmação, entrega à Jocasta a função de mãe tomada de forma postiça pelo seu filho na cultura (ou na passagem pelo complexo), uma vez que é possível empreender, nos traços das ressignificações dessacralizadas perante o indeterminado do contemporâneo, o reforço de que uma função materna não precisa ser necessariamente um exercício prático na realidade, mas uma imposição desnaturalizada, exatamente uma cultura em seus termos semeadores, por justamente ser muito mais determinante a lei em si do que a subversão dela. Ou seja, Jocasta não havia maternado Édipo até seu desenvolvimento sexual, tendo sido relegada a uma desconhecida a função de alvo das moções fantasísticas na juventude do rapaz.

Assim, ousamos conjecturar que a maior piora do drama tebano não se atribuiria exclusivamente à contravenção de Jocasta ter sido tomada por esposa por Édipo, como uma

substituta posterior da mãe “de criação” no seu desejo dito normal, mas porque ela foi feita sua puta. “Como Édipo, vivemos na ignorância desses desejos repugnantes à moral, que nos foram impostos pela natureza; e após sua revelação, é bem possível que todos busquemos fechar os olhos às cenas de nossa infância.” (FREUD, [1900] 2018a, p. 247).

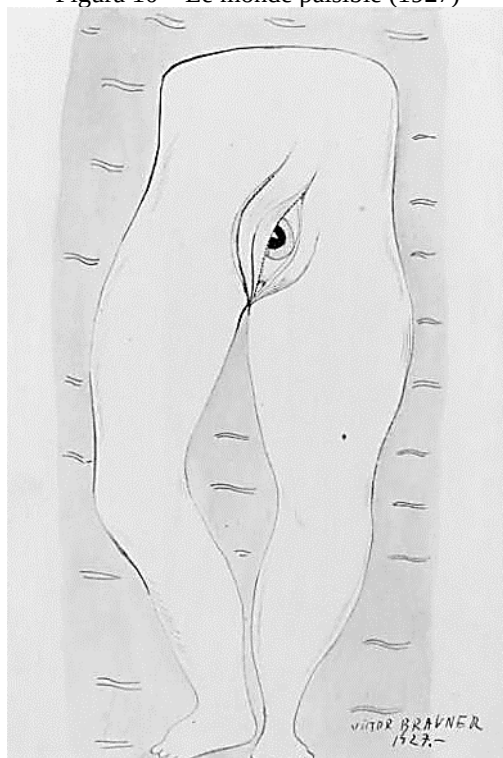
Lançamos a provocação de que a moral não se elide apenas no cometimento do crime de incesto, mas também na possibilidade de ter se disparatado a própria gênese da forma da lei, em uma base fraturada na qual Jocasta tenha sido capaz de dar algum prazer proibido e carnal a Édipo, apesar da ignorância de seu laço consanguíneo – afinal, em termos de sexo, ambos não pareciam carregar ignorância alguma, mas pelo contrário, foi a falta desta, na seara íntima, que exigiu a castração pelo simbólico *lex talionis*, pelo furar os olhos através dos quais penetrou-se a miragem nua da fenda vulvária de sua mãe biológica. A vulva exibida, e conquistada no prazer da hora da verdade fálica de Édipo, portanto, se tornou uma imagem obsessiva, de horror.

Se faz mister advertir que este trabalho de apego ao detalhe e de recorte com novas visões interpretativas sobre Édipo e seu mito, sua tragédia, seu papel estruturador do Complexo na psicanálise, é, de algum modo, a aplicação da técnica de bricolagem que se observa no pós-modernismo do contemporâneo.

Esta digressão, não busca, principalmente, por se tratar apenas de uma passagem, deslegitimar as concepções estabelecidas com o intuito de julgá-las mais ou menos eficazes para explicar os fenômenos de seus campos de saber devidos. A estética, entre as fissuras da cultura, da sociedade e da clínica psicanalítica, tem a disponibilidade de tracejar pontos de contato a partir dela mesma – e em conjunto com essas fissuras –, no intuito de abrir territórios de reflexão e diálogo, que não visam o seu esgotamento ou a rigidez de fronteiras, mas buscam soluções conforme o próprio movimento dialético entre arte, realidade e ficção.

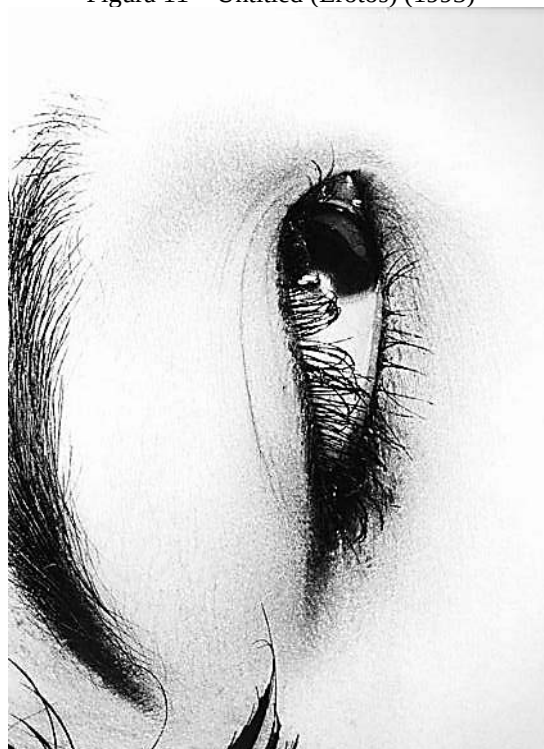
Nesse sentido, avançamos com dois exemplos mais contemporâneos que buscam representar imagetivamente a permanência da vulva nas artes visuais, como, nas palavras de Quinet (2004, p. 94), o “mesmo lugar topológico” do corpo feminino onde o corte castrador de um olho, como cortina da pálpebra, como *trompe-l’oeil* duplo, como truque ótico em dois exemplos distintos, e o horror da castração intrínseca à fenda vulvária partilham de uma semelhança que salta aos olhos.

Figura 10 – Le monde paisible (1927)



Fonte: Victor Brauner. Nanquim e lápis sobre papel. 17,2 x 11,5 cm. MNAM, Paris, França.

Figura 11 – Untitled (Erotos) (1993)



Fonte: Nobuyoshi Araki. Fotografia impressa em gelatina de prata. 104,8 x 79,8 cm. Anton Kern Gallery, Nova York, Estados Unidos.

Ao contrário do que se percebe nos traços representativos de uma buceta simples, em que se sobressai um V semicortado, um V da verdade, ou um triângulo invertido de uma púbis rodeada de riscos perpendiculares, a composição de Brauner (Fig. 10) em *Le monde paisible* topografa uma ausência, uma inexistência que espelha o próprio olhar lançado à interioridade vaginal. Assim como o olhar da Medusa, esta vulva devolve o seu efeito mortífero de um abismo olhando de volta, tão nietzschiano, e enreda, naquele que olha, a mescla de angústia pelo aniquilamento e desejo de provocação que este olhar faz erguer. Porém, não estariam ambos caminhando lado a lado como na cena de “As patas da mosca” da *História do olho* (2018) batailleano? Simone, ao enfiar na sua boceta o olho que Sir Edmond havia acabado de arrancar do padre, que deles se tornara vítima, exhibe para o herói narrador as suas coxas afastadas e o faz lembrar de sua amada que se suicidou: “encontrei-me diante daquilo que – imagino – eu sempre esperara: assim como a guilhotina espera a cabeça que vai decepar. Meus olhos pareciam estacados de tanto horror; vi, na vulva peluda de Simone, o olho azul-pálido de Marcela a me olhar, chorando lágrimas de urina.” (BATAILLE, 2018, p. 71).

Esse duplo aspecto é coerente com as facetas que os objetos *a* são capazes de modular, sem perder suas doses mortíferas em fragmento. Se em Araki (Fig. 11) não há uma

vulva, o olhar feminino de fenótipos nipônicos faz entrever a rasgadura similar de olhinhos apertados com uma profundidade vaginal indicada na pupila. Se há uma substituição alegórica do olho como buceta, pois objeto *a* possível tanto em um como em outro, ela já se dá pelo jogo de luz e sombra, de umbral, e passagem pela via da opacidade que ela propicia por estar em um ângulo de 90°, distinto de sua disposição natural horizontal na face de alguém.

Em contraposição, se no caralho prepondera o arrefecimento de seu formato cilíndrico e seus penduricalhos multiformes diante de um olhar castrador, na fenda escancarada de um olhar proveniente da intersemiose com a vulva/vagina, isso não decorre, pois ela, já castrada em semicorte, já “invejosa” mutilada, não tem o que perder de vista, e – contiguamente, para o olhar mais atento que tenta se mostrar espelhado nela, ou contemplá-la mais demoradamente –, o que pode submergir de seu caráter profundo é, por justaposição, sua protuberância “não-toda”.

Assim, no olho por olho dente por dente da lei tebana que fez Édipo furar seus próprios olhos, haveria de existir a imagem angustiante desse abismo olhando de volta, dessa *vagina luscus et dentata* que lhe cortou a soberania fálica de, enquanto rei, não ser mais visto como um exemplar da lei, e sim um criminoso.

A incógnita enquanto domínio perseverante da vulva nos faz lembrar que o traquejo das putas para com os múltiplos objetos *a*, que perpassam seu corpo, quando desnudado perante seus beneficiários e interlocutores, dotam estas mulheres de uma capacidade ainda mais potencial de fazer valer a subversão do feminino da denúncia dos semblantes. Ainda mais nos dias de hoje, em que a ultrapassagem de certos limites do que se contorna ao olhar, forçou o desfavorecimento de tomadas dessas partes como puro “exibicionismo”, mas como representantes mais ou menos fidedignas da potência do todo do corpo, pois este corpo ladeia-se pela maior exploração da supressão desses limites de prazer e se põe ele mesmo como o único limite absoluto disponível, nem que seja na vivacidade das partes.

Isso quer dizer que, se a vulva permanece infamiliar, ela vai deixar de ser tanto assim a partir das nanoexplorações amiúde de suas propriedades de desempenho do contemporâneo. Se há no priapismo uma subordinação do desempenho à ereção, ao lado dele caminha a nova parceria do estímulo penetrante à próstata. Se há algo de herança fálica à vulva que se exhibe, é porque ela se vê descoberta também nos mesmos níveis de exigência a uma certa performance, desde o pompoarismo, passando pelo *jelqing*, pelo *squirting*, até os ditirambos prometidos com o acesso ao ponto G topograficamente mapeado. A escondidinha gruta, no império das imagens, está sob holofotes cada vez mais espe(ta)culares, mais detentores de uma exposição do nada que lhes metamorfoseia o gozo. Ela se arreganha ainda mais, para nos fazer

arregalar outros olhares, olhares incomensuráveis, sobre os corpos, pouco a pouco mais corpos *kuir*, e suas modalidades de gozo.

Em suma, a imagem do corpo *kuir* lança uma apoteose sucessiva ao que Lacan propõe em que se trate de que o corpo é o imaginário. O escancaramento da vulva, nesse campo do falo imaginário, desestabiliza as normas que despotencializam o corpo. Pois, a sua chegada-exibição é dissidente e transgressora, não sendo mais tão indisposta no contemporâneo. Nele, em que muito se olha e se tenta ver, como a perscrutar as frestas da caixa de Pandora, talvez, como no ato apotropaico de levantar das vestes de Priapo e Baubo, sinalize-se o possível despertar ao impensável.

Nessas fronteiras transitariam a revelação de novas trilhas para se pensar o corpo, as modalidades, o impossível, o falo-dildo, o plástico, as rearquiteturas da sexualidade, mediante as normatividades do dispositivo psicosssexual da ordem simbólica social. Isto é, *pathways* derivados de um feminino, para a reconfiguração de nossos olhares sobre o que *pathos-lógico* demonstra de falho em suas reentrâncias, em suas fissuras, em suas fendas.

A imagem do corpo *kuir*, em outras palavras, seria a imagem do infamiliar buscando vir à tona, não-domesticado, fazendo-nos abrir as portas de nosso lar (*Heim*) pelo lado de fora de nós mesmos.

3 FEMININO TERRIFÍCO E A DESTRUIÇÃO CRIATIVA (ANTI)POÉTICA

O feminino vem assumir, em sua forma explícita, diversas proximidades com o obsceno e, por extensão, com aquilo que a modernidade das imagens pontuou como sendo do pornográfico. Ao nos atermos ao fato de que a *graphía* da *pórnê* foi gradativamente se tornando mais sedutora e atuante pelos entornos do olhar, se torna possível inferir que a antiga concepção de diálogos ou escritos sobre prostitutas transfigurou-se definitivamente na soberania dos materiais visuais em suas representações.

Entretanto, como é típico ao processo dialético na história oficial, quando mais se anuncia a superação de determinado fenômeno específico, mais o *pathos* da crise, presente nesta instauração, provoca o retorno àquele na dimensão do real, cujos furos terminam por evocar outras formas de enunciação e representação. A poesia, a literatura, o indivíduo, o mundo, a modernidade e até mesmo a própria história oficial são continuamente alçados ao obstáculo irremediável de seus fins, sempre ou mais escatológicos em suas premonições. De algum modo, a maquinaria da humanidade deixa vestígios em seu trajeto, o que faz com que estes restos que escapam retomem, em maior ou menor grau, algumas funções de revitalização de suas próprias engrenagens. Nesse sentido, a pós-pornografia vem apoiada como sub-vertente do feminismo pró-sexo na tarefa de reinscrever a voz do feminino junto as *pornografias*, de modo a descristalizar noções cômodas em torno do sexo e suas representações, tanto no patronato masculino do simbólico, quanto nas subsunções do feminismo, quando este é concebido de modo unitário e coeso.

O feminino, nos contornos do que já apontamos brevemente, encontra, mais ainda, nesse contexto historicista, uma série de problemáticas com sua própria figuração, pois entre a escrita de uma poética que lhe dê espaço de afirmação e a consolidação de uma forma imaginária que lhe represente mais fidedignamente em seus corpos pulsionais pós-pornográficos, sua instância não-toda se mantém hostil entre o fálico e o experienciado, entre o patriarcado e o maternal, entre o castrado e o pré-edípico, entre o simbólico e o puramente semiótico, entre a linguagem e o corpo, entre o erótico e o pornográfico.

A literatura, como lugar e função desta escrita poética, acaba também por se tornar mais um campo de tensões, pois entre submissão e subversão, do que há de canônico em suas estruturas, o feminino não apascenta sua localização definitiva, principalmente se considerarmos os horizontes de aversão que a pena de inúmeras mulheres vem insistentemente buscando rasurar. O cânone literário, enquanto instituição de bases patriarcais, é dedutivamente um baluarte da ordem fálica simbólica ao determinar, inclusive, o que do corpo erógeno da

musa da ficção artística ganha ou perde em beleza quando se põe em cena, no imaginário épico, lírico ou dramático. Irigaray (1985), crítica feminista, por exemplo, lança contra Lacan a afirmação de que o psicanalista francês, por estar imerso no *hall* de pensadores ocidental, em que pese seu lugar e posição, nada mais faz do que eleger a subjetividade do simbólico como masculina, porque ele é justamente derivado deste imaginário masculino ao qual o próprio autor pertence, de maneira que a elevação deste imaginário ao *status* de simbólico universal, de lei fálica, termina por ser inevitável, posto ser a única opção apreensível na sua prática. Essa leitura de conveniência demonstra não perceber que a definição de subjetividade para Lacan não é apenas masculina, mas, na condição de sê-la, será vista, localizada e submetida integralmente sob a castração. Isto é, fálica na medida em que faz remeter ao significante mestre um receio de perda deste falo. Por outro lado, o Imaginário não flutua isolado de suas interseccionais dimensões do Real e do Simbólico, como se leva a crer uma possível atestação de um imaginário masculino em detrimento de um feminino. As dissimetrias da sexuação operam em minúscula, por meio de objetos, e, portanto, são parciais aos registros dos R.S.I. incorporados no corpo somático do gozo, por sua vez, modais e intrínsecos aos seres falantes polimorfos, ainda que libidinais; seres que manejam suas vozes, seus olhares, seus objetos *a*.

Em se tratando de manejo, a representação do feminino desemboca, mítica e cotidianamente, nessas habilidades de integrar nos corpos erógenos desejados, nos quais se fez inscrever, uma perfurante iconografia, uma aterradora pictografia, uma sedutora fonografia, uma hipnotizante coreografia e, na falta de outro termo que lhe demarque graficamente, uma luxuriosa pornografia. Seu poder escópico se for menos potente, por não ser voltado ao simbólico e/ou fálico, exuberava vitalidade e domínio no campo do gozo, por oferecer justamente mais fantasia, mais imprecisão topológica em sua *res extensa*, mais excesso à ambivalência do olhar que nem tudo consegue ver.

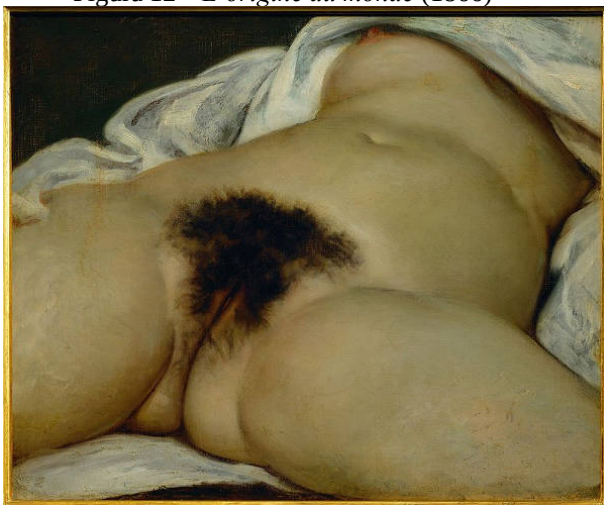
Nesse sentido, o feminino que se associa ao pós-pornográfico, no pornoterrorismo da destruição dos encarceramentos do olhar daquelas anteriores grafias pornô, retoma um transrelato de si mesmo como monstro faminto e criador que ressuscita, sem produzir zumbis, escritas e imagens por toda a linguagem, como gozo de uma linguagem que se espalha por todo o corpo. Assim, como nos traz Rodrigues (2015, p. 14), em uma reviravolta da concepção hierárquica entre erótico e pornográfico, “a pornografia, além de conter tudo o que é erótico, concentra algo a mais, da ordem do irrepresentável, de um gozo mortífero, sedutor e inevitável. Contra ela, o máximo que o sujeito poderá fazer é negá-la. E recorrendo a esta artimanha, estará alimentando-a mais e mais.” Femininíssima!

3.1 AROUSING CONSCIOUSNESS E A VOZ PÓS-PORNOGRÁFICA

Para prosseguirmos, vemos como de extrema importância dar continuidade à mesma técnica de apego aos detalhes insuspeitos, que ensaiamos anteriormente, para tratar de uma obra de arte emblemática e dinâmica, daquilo que podemos cogitar como substancial às investidas de uma voz poética ou de uma voz narrativa pós-pornográfica.

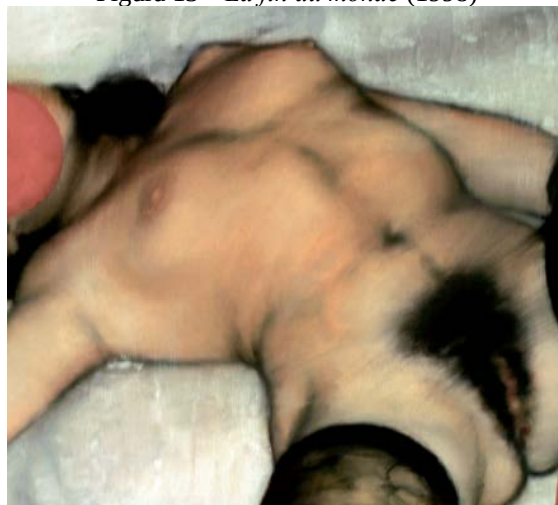
A obra em questão trata-se de *A origem do mundo* (1866), de Gustave Coubert. De uma vida tão clandestina quanto dramática, a tela pode ser considerada como a representante máxima da caudalosa e inquietante presença pornográfica da vulva nas artes plásticas (Fig. 12). Sua concepção é de tal maneira realista que continua até hoje, e ainda mais desde a sua entrada ao acervo do Museu d'Orsay em 1995, sendo referência da arte provocativa e da ambivalência que reside nela, desde o *male gaze* que ela excita até a influência na arte feminista de protesto que dela ironiza sem destituir o seu fascínio.

Figura 12 – *L'origine du monde* (1866)



Fonte: Gustave Coubert.
Museu d'Orsay. Paris, França.

Figura 13 – *La fin du monde* (1998)



Fonte: Daniele Galliano.
Artiscope. Bruxelas, Bélgica.

Dentro desse intervalo, entre sua produção e sua entrada no museu, Lacan adquiriu a pintura em um leilão, a conselho de Georges Bataille, em 1954-55, motivada, segundo Roudinesco (2011, p. 88), pelo fato de que “o sexo da mulher era, a seu ver [de Lacan], impossível de representar, dizer e nomear.” A inquietação que a chegada da obra trouxe para o lar lacaniano serviria de ótimo exemplo experimental sobre uma “museologia” do obsceno, quando de um lado Sylvia Lacan tentava encobrir o que havia de imensamente explícito na tela, pedindo a seu cunhado, André Masson, para que criasse um croqui abstrato que pudesse ser posto na frente do original coubertiano. Por outro, Jacques selecionava alguns eleitos, com

peculiar cerimônia, para poderem olhar, em um ato de contornos iniciáticos e secretos, à *origem do mundo*. Como destaca Beatrice (2013), o que interessava ao psicanalista era observar o olhar, o desnudamento da expectativa, o confronto com o próprio desvelamento entrementes a aparição de um “fantasma universal”.

O convidado, acabava assumindo um papel de *voyeur*, enquanto Jacques Lacan também o assumia elevando-o ao quadrado. Para além do rito íntimo do olhar, Beatrice (2013) também menciona o fato de Lacan ter elaborado uma análise, em artigo publicado no periódico *Scilicet*, com um jogo de palavras acerca do vocábulo “origem”, no francês “*origine*”. Neste exercício, a formação da palavra pelo hibridismo contaria com *ori-* (do latim *os, oris*: boca, abertura), seguida por *-gyné* (do grego: mulher). A nosso ver, esta *oris* não denotaria somente o orifício da mulher, mas também, a fenda pela qual a sua “boca baixa” articularia a projeção de uma voz sobre si mesma.

A história da arte, nestes terrenos, também se vincularia à própria história das mulheres que tanto lhes representou, inclusive em sua técnica plástica. Mirar o fantasma universal, fará com que o próprio fantasma deste corpo pulsional feminino lance um olhar sobre sua própria nudez, seu próprio desvelamento, e utilize dessa abertura como meio de expressão de suas ressignificações. A sua nudez será de protesto e de busca por uma inscrição fálica, que esbarrará na política através da crise da linguagem no contemporâneo, por exemplo, ao dotar de terminologias da incomensurabilidade do representativo fim das coisas, os seus modos de ocupação nas artes. Não menos paródico e contemporâneo que a similar versão da obra de Coubert pelo pincel de Galliano (Fig. 13) intitulada de *O fim do mundo* (1998).

Uma dessas apropriações fálicas encontra eco nas representações das imagens do feminino pelo pós-pornô, sobretudo se levarmos em conta que, para mais ou para menos, o próprio conceito de falo no imaginário passou, nas trilhas de Lacan, por, digamos assim, algumas impotências perturbadoras. Ao resgatar rapidamente aquelas *Contribuições à psicologia do amor* de Freud, o psicanalista francês resume:

Fizemos desde então progressos suficientes no conhecimento das imagens, das fantasias do inconsciente, para saber que o que o sujeito vai buscar nas prostitutas, nesta situação, não é outra coisa senão o que a Antiguidade romana nos mostrava claramente, esculpido e representado na porta dos bordéis – ou seja, o falo, o falo como aquilo que habita a prostituta. (LACAN, [1957-1958] 1999, p. 339).

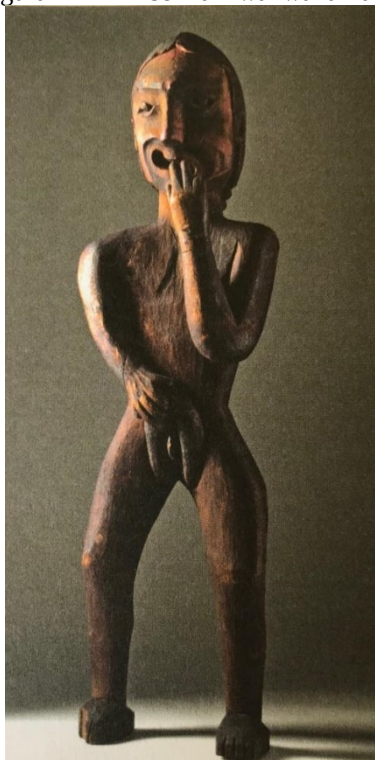
Ora, se a exibição do falo, seja por arregaçamento daquilo que lhe encobre, seja por sua necessária significância explícita, já se mostrou equidistante, em maior ou menor grau, no

que tracejamos anteriormente, com o escancaramento da vulva, o olhar-se no espelho do exercício de ressignificação do feminino na nudez de protesto, ou na inscrição de um pornô inclusivo ao que as mulheres produziram de distinto em seus relances, é, além de especular por si mesmo, espectral em sua definição única e rígida. Cabe ressaltar, de modo extremamente proveitoso, que é a puta dotada do falo imaginário que irrompe a busca inquietante por seu lugar de presença “nas fantasias do inconsciente”, por seu transbordamento figurativo junto aos prazeres da organização simbólica do masculino castrado na linguagem.

Assim, da imagem ao significante, o movimento é fantasmático e de via dupla, fazendo com que o corpo feminino encarcerado nas casas de tolerância, seja levado a inspirar por sua desestabilização, por sua “porno-significância”, a entrada da noção de falo que habita o corpo ressonante das mulheres, não somente as da “vida fácil”, mas, inclusive aquelas que de algum modo, no feminismo, relegam a pornografia ao censurável e ao descartável, e que possibilita a demarcação de espaços possíveis e complexos de expressão artística do feminino.

Isso nos leva a estabelecer mais outra relação entre signos do feminino no imaginário, ao unirmos a vulva da puta emblemada ao bordel com a vulva da puta multimídia da pós-pornografia.

Figura 14 – A risonha Kwakwaka'kakw



Fonte: Ronnberg e Martin (2010).

Figura 15 – *A public cervix announcement* (1990)



Fonte: Site oficial de Annie Sprinkle.

No primeiro caso (Fig. 14), temos uma partidária das Baubo e das Sheela na Gig da Antiguidade, denominada Kwakwaka'kakw, que servia de sinalização, nas sociedades tribais dos nativos das primeiras nações norte-americanas, para interpor à frente das casas indicando que uma de suas moradoras havia se tornado prostituta. (RONNBERG; MARTIN, 2010). A insígnia da vulva, marcada pela abertura por uma das mãos da estatueta, é acompanhada de uma corporeidade mais ou menos proporcional, e ainda conta com um rosto expressivo, entre o riso e a carranca, que denuncia a ambiguidade do próprio ato que representa. O cômico risível, por falta de uma referência arqueológica que lhe interprete solidamente, estaria naquela fronteira com o obsceno do próprio ato, na relativa leveza insustentável do gozo e do que é gozado.

Tal fronteira é latente nas artes que fazem uso desse corpo feminino, e se torna uma questão complexa até no que submete de prazer o espectador ou o leitor dentro e fora das proposições revolucionárias do feminismo. Isso, pois como nos pontuam Mayayo (2003) e Moraes (2003), a proliferação de imagens com fins excitatórios do corpo feminino-pornográfico empreende um mal-estar do olhar extremamente relativo, posto que, enquanto objetos, podem fazer operar desde o contemplativo vazio (arte erudita) ou “apenas” erigir a promiscuidade indiscriminada do prazer imediatista (arte profana e de massa).

É daí que o segundo caso (Fig. 15) adentra (ou se abre a) nossas reflexões, pois até mesmo aí a puta, a vulva e a ressignificação do falo se adornam de uma indeterminação escancarada. A performance de Annie Sprinkle, *A public cervix announcement* (1990), é considerada a precursora da pós-pornografia. Nela, a narrativa imaginária de uma averiguação médica do canal vaginal, em busca de qualquer patologia que seja, amplia o lugar de um corpo feminino ao reconhecimento, à revelação, à atestação, por meio de sua anatomia profunda e fendida, para além do que essa própria anatomia fracassa em reduzir. O colo do útero, aqui, é anunciado, rido e alternadamente explanado pela própria artista, de modo a subverter os postulados sobre a obscenidade na pornografia, assim como os ditames conceituais do que é mais ou menos artístico no “pornografismo” de um corpo feminino explícito à máxima abertura.

A ressignificação estética desejada, ao se performar pela retirada do corpo obsceno feminino dos bastidores, levando-o abertamente à cena, é nitidamente congregante do pós-modernismo, pois dificulta a separação também da própria divisão plástica entre o que o qualificaria como menos artístico do que, por exemplo, um Coubert. O corpo, nesse exercício de interpretação daquilo que se mostra, em sua imagem para além de sua carnalidade, seria percebido como uma topologia tão conscientemente subversiva, quanto inconscientemente aterradora e excitante.

Essa organização da fantasia pelo feminino, pertence a uma resposta ao falo, pois como diria Lacan acerca do jeitinho feminino, é dele “oferecer ao desejo do homem o objeto da reivindicação fálica”, pois seu empreendimento como “objeto não detumesce para sustentar seu desejo, ou seja, é fazer de seus atributos femininos o sinal de onipotência do homem.” (LACAN, [1962-1963] 2005b, p. 290).

Assim, se é possível à mascarada feminina na fantasia, mesmo diante de um sexo exposto e anunciado, fazer do explícito pós-pornográfico um campo de redirecionamentos para e com o falo, que dirá então, perguntarmos: como fazer da indeterminação pós-modernista uma fissura de ressignificação estética da nudez vulvária, para desbancar a pureza e simplicidade da pornografia conceituada, assim ou assado, pela ordem fálica do cânone? Essa flexibilidade malemolente do falo é permitida porque ao ser o “significante privilegiado dessa marca onde a parte do logos se conjuga com o advento do desejo”, também é “o significante dessa própria *Aufhebung* [suspensão], que ele inaugura (inicia) por seu desaparecimento”, e ainda é “um significante, cuja função, na economia intra-subjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela [função] que ele mantinha envolta em mistérios.” (LACAN, [1966] 1998a, p. 697-699).

No que concerne à narratividade literária, a voz feminina da pós-pornografia, mais ou menos empuetada em suas ressignificações, encampa uma complicação naquilo que segundo Maingueneau (2010) reside de distintivo entre o *dispositivo pornográfico* e a *escrita pornográfica*. Para o autor, esse primeiro disporia de um modo de produção, que monta uma tradição com a transferência imaginária, de uma sexualidade típica e devassa do macho para as mulheres fêmeas que se fazem personagens do teatro pornô. A segunda, nivela a escrita pornoqualificada à medida compensatória do prazer castrado do masculino “homem”, enquanto que ao feminino restaria o “eco à denúncia dos efeitos nefastos” em uma literatura sentimental de mulheres contra a pornografia masculina.

Além de se manter extremamente focado no público masculino, em uma *graphía* cooptada da *pórnê* e sem nenhum vestígio feminino que lhe perpassasse, Maingueneau (2010) lança, sobretudo nestes dois conceitos-chave, uma gendrificação tão binária quanto simétrica entre os sexos. Como se houvesse exclusividade à devassidão fálica do masculino em direta oposição ao não-fálico do feminino e, deste modo, não pudesse levar em conta, por exemplo, que as modalidades do feminino “não-todo” são também passíveis de devassidão; que algo tão irrepresentável, ou tão além do ordenamento simbólico, ao erigir tentativas de semblante, de escrita, de discurso, de qualquer expressão que seja, são justamente pornográficas e repletas de possibilidades de recurso aos dispositivos de prazer, ainda mais se puderem desestabilizá-los, mostrando horizontes mais amplos nos alucinantes campos do gozo.

Nesta conceituação de um pornográfico canônico, Maingueneau (2010, p. 65) busca facilitar classificações literárias, pela “*doxa* [que] atribui ao homem uma libido liberada, de certa maneira, espontânea, e à mulher, uma relação problemática com sua própria sexualidade, que se presume que ela deve descobrir.” Ou seja, “os afetos eufóricos” que fariam o dispositivo pornográfico não girar em falso, dependem sempre de uma iniciativa masculina, que é dotada da capacidade de convencer a mulher de cooperar com o jogo sexual.

A resistência total, não a alguma violência subentendida nas investidas, mas à aceitação das regras no teatro do sexo, da parte desta mulher, reduziria aqueles afetos e os fariam negativos, podendo até servirem de algum modo, caso, a contragosto de Maingueneau (2010), o agenciador da pornografia fosse masoquista. Essa negativa é bastante problemática por diversos fatores que não caberiam nos propósitos desta pesquisa, sobretudo porque ela parte de um pressuposto de afirmação-negação muito dualista, binária e baseada nas “modalidades tradicionais da diferença sexual”, como se a relação sexual dependesse, em seus fantasmas, unicamente da ereção corporal de um agenciador nefasto, em seu poder de convencimento proporcionalmente inverso ao comedimento afetoso de uma ingênua passiva que não quer ser importunada.

O que parece ser mandatório ao crítico francês é a impossibilidade de associar alguma pornografia ao fracasso ou ao desvio ao masculino, posto que ao se quebrar esta regra de ouro, o dispositivo pornográfico e a escrita pornográfica “brocham”. Ora, é ao falo detumescer no corpo que é do imaginário, que sua função significante transita mais livremente em seu referencial, sempre em negativo ($-\phi$), quer seja para o homem quer seja para a mulher, sem que haja nesta subtração uma fatalidade, afinal, é do parecer que vai desaparecer que a pulsão sexual inscrita pelo falo no inconsciente também mostra seu caráter libidinal, e busca a repetição nas investidas amorosas, sedutoras e paqueras por mais aparecimento, ereção, vida, morte e gozo. O medo do masculino em conceber essa multiplicidade de configurações no campo do gozo é o que talvez associe as pornografias às relações de violência físicas e sexuais não-consentidas.

Se há algo de angustiante no que se depreende do sexo desde a vertente do masculino, isso pode ser observado de distintas maneiras. Uma delas, se aproximaria da questão etária, tal qual aquelas três fases da mulher aretiniana (virgem, casada e puta), fortemente vinculada ao falo que totaliza o imaginário viril. No último poemeto de um trio cronofílico, “Antes”, “Depois” e “Agora”, que compõe o almanaque de safadezas lusitanas *O pauzinho do matrimônio* (PINHEIRO, 2015, p. 145), o tom só não é mais trágico, por sua imposição cômica,

pois o cenário atual, na velhice obstinada de um libertino, deflagra: “Agora, desgraça imensa!/
É tão grande a minha língua/ Que por mais que o sacuda/ Só tenho tesão na língua.”

Nos contentamos com apenas esse exemplo, tendo em vista que levar em conta a negativa, nos termos da *Verneinung* freudiana (FREUD, [1925] 2018b), para demais outras contextualizações como o desmentido (*Verleugnung*) da alteridade feminina para além de um alvo de objetificação, ou até mesmo ao recalçamento (*Verdrängung*) de qualquer emasculação que a vida seja capaz de provocar muito mais que qualquer presença ou contato com o feminino, seria elaborar uma outra discussão sobre as funções múltiplas do “não” na neurose, perversão ou psicose. Elucubramos que as formas da negativa sejam produtivas, em especial, quando não se conformam a mecanismos ou ideologias absolutas. Assim, que possa haver agenciadoras tanto nos dispositivos e escritas pornográficos, como também haja sempre a química de um sildefanil⁷² a auxiliar as tecnologias do gênero disfuncional, e até apotropaico, que habita a semibombeante masculinidade varonil.

A diferença sexual que ainda se enquadra na ameaça corporal fisiológica, e binariamente apegada ao que o intercuro sexual representa de uma entrada triunfante na vulva, prosseguida de uma murcha retirada, pode denunciar uma crise indesviável da própria topologia que esses corpos (mais ainda os masculinos) anunciam de um para o outro. Como apascenta de um modo bem gozado os versos de Maria Rezende (2012), em um de seus poemas em “Sim” de *Substantivo feminino*, e que achamos válido transcrevê-los na íntegra, podemos observar esta situação:

III

Adoro pau mole.
Assim mesmo.
Não bebo mate
não gosto de água de coco
não ando de bicicleta
não vi ET
e a-d-o-r-o pau mole.

Adoro pau mole
pelo que ele expõe de vulnerável
e pelo que encerra de possibilidade.

Adoro pau mole
porque tocar um pressupõe a existência
de uma liberdade e de uma intimidade
que eu prezo e quero sempre.

⁷² Nome genérico do fármaco que compõe, por exemplo, o Viagra.

Porque ele é ícone do pós-sexo
que é intrínseca e automaticamente
(ainda que talvez um pouco antecipadamente)
sempre um pré-sexo também.

Um pau mole é uma promessa de felicidade
sussurrada baixinho ao pé do ouvido.

É dentro dele,
em toda a sua moleza sacudinte
de massa de modelar,
que mora o pau duro e firme
com que meu homem me come.
(REZENDE, 2012, p. 74-75).

Essa preciosa contribuição de Rezende (2012) nos leva a firmar uma aproximação crítica ao penetrar as querelas sobre o que há de distintivo entre o erótico e o pornográfico, principalmente diante de uma afirmação introdutória de Paes (2006, p. 14-15, grifos nossos) de: “Supor que um poema *erótico digno* do nome de poema vise tão-só a excitar sexualmente os seus leitores equivale a confundi-lo com pornografia *pura e simples*.”

Ainda que esta bravata e classificação sedenta não nos pareça imprevisível, por mais tautológica que se pressuponha, ficamos intrigados com uma outra reflexão: o que seria pornografia pura e simples? Haveria no gozo feminino, ou na busca por acessá-lo por quem nele “bem se situe”, mesmo que em sua constatação não-fálica, uma demonstração de que estes horizontes estão fadados a perderem a validade por sua própria opacidade?

Sem que consideremos todas as arbitrárias variações da ordem moral que agiram através da história oficial, ditando o que uma obra carregaria de digno erotismo em detrimento de uma mera e obscena pornografia – por ser impossível encontrar nelas uma só linha de raciocínio coesa que determine em absoluto qual são ou não as reais qualidades inferiorizantes do estatuto pornográfico –, nos interessaria relativizar tais planos dicotômicos a fim de perceber que, o que perturba toda ordem é daquilo que junto ao feminino se visa censurar.

Com a entrada do feminino emputecido, não-todo e *kuir* em contextos de produção estética no pós-modernismo, nada ou muito pouco restaria de “puro” e “simples” neles, seja por evocar a sua própria clivagem àquilo que vai além da ordem simbólica, seja por buscar ressignificar os traços metonímicos de pureza e simplicidade, que venham persistir aos seus corpos-dispositivos e às suas escritas-rasuras. A pós-pornografia, mais ainda, não se dissociaria desses movimentos e se engajaria nessas tramas por sua faceta dissidente do “pós-pornô”.

Destituir o sufixo *-grafia*, a nosso ver, não descrida a escrita, ou os diálogos, ou a poética (ou antipoética) literária desse arranjo conceitual. Se por um lado, apenas aquela puta,

na *pórnê* aliterada em *pornô-*, permaneceu como hiperonímia a se proscrever ou postergar, diante do prefixo *pós-*, a realidade dos movimentos contemporâneos e de algumas delineações teóricas já reforçam que, seja lá como se mantenha o puta radical puto do */porn-*, ele é de algum modo o acentuado indício da dessacralização que subjaz tudo que tenta reduzi-lo.

Nessa linha lexical e interpretativa, destacamos que a pornografia, ou as plurais *graphés* após *pórnes* que vem se desenrolando através de vozes femininas, já apresenta compreensões em torno dela que não fixam o conceito em um terreno formal, discursivo e histórico de significado único. Conforme apontam as reflexões de Sarmet (2014, p. 260):

Pensar a pornografia limitando-se a encará-la como uma categoria ou um gênero não nos interessa, pois o engessamento das classificações não permitirá ver a complexidade de sua dimensão simbólica, cultural, estética e política, da extensa iconografia a ela associada e das diversas disputas e embates que se deram ao longo da história.

Abreu (1996) apresenta um resumo importante e precioso sobre a pressuposta oposição entre o que seria do erótico e do pornográfico, sobretudo diante do que traz a especificidade de seu estudo acerca de como o olhar se reconfigura e acaba reconfigurando o espaço e os corpos aos quais se dirige, nos contextos da explosão audiovisual do cinema e da domesticação do acesso às produções fílmicas, com o VHS, o DVD e o computador pessoal, nas últimas décadas do século XX:

O erótico e o pornográfico são percebidos como uma espécie de revelação de alguma coisa que não deve ser exposta. [...] De algum modo, os dois conceitos parecem estar sempre juntos, ou contidos um no outro. Ambos se referem à sexualidade e às interdições sociais e se expressam pela transgressão. São, cada qual a seu modo, expressões do desejo que triunfam sobre as proibições. As tentativas de separá-los têm sido historicamente inúteis, posto que se projetam num campo de contradições e ambiguidades, sempre presente quando se trata de definir conceitos referentes à sexualidade e suas representações. A fronteira entre eles, se há uma, é certamente imprecisa, já que não depende somente da natureza e do funcionamento das mensagens, mas também de sua recepção, cuja linha divisória flutua no espaço e no tempo. (ABREU, 1996, p. 16).

Em complemento ao caráter global da pornografia em comparação ao virtuoso erotismo, destaca-se, no que é estabelecido de fronteira com o marco teórico literário e as definições de arte do abjeto, obsceno ou derivados que:

Convém, por questões de hermenêutica, frisar que consideramos o *erótico* e o *pornográfico* como fenômenos que se imbricam, misturam-se e se confundem. A ligação é tão pujante que qualquer tentativa de separá-los está fadada ao fracasso. A diáspora a que foram, durante séculos, submetidos (e que,

estranhamente, acentua-se no contemporâneo) denota a moral perversa que, ainda, rege as sociedades, sobretudo as ocidentais, marcadas por ideologias religiosas e médicas, lapidadas ao engenho patriarcal e heteronormativo. Situar o *erótico* no espaço do sublime, do belo, da saúde e, em contrapartida, impor ao pornográfico as insígnias do grotesco, da feiura e da patologia, diz, na verdade, de uma incapacidade ética e estética de lidar com o próprio desejo. (RODRIGUES, 2015, p. 13-14, grifos do autor).

Assim, a novidade em torno do pós-pornô repousaria na sua notória relação com o que carrega de subversivamente feminino a vertente pró-sexo do movimento feminista, seja em seu projeto de empoderamento e conscientização de si, seja em seus processos de emancipação sociopolítica, epistemológica e de representatividade estética e contracultural nas estruturas da ordem simbólica. Com relação a isso, Bourcier (2014, p. 30) afirma que seria no pragmatismo do ato da *arousing consciousness* que estaria a “arma radical do pós-pornô”.

Para entender razoavelmente o que o autor propõe nesta ideia, é preciso ter em mente que o termo se trata de uma releitura de um mecanismo engajador, dos movimentos sociais e civis estadunidenses e das iniciativas globais da Organização das Nações Unidas nos meados do século XX. Os direitos humanos, pauta comum de base aos movimentos, buscavam a inclusão e a luta por reconhecimento (*acknowledgement*) das parcelas da população que sofriam com a marginalidade e a segregação, em contextos sociopolítico-participativos. Ao lado de negros, sobreviventes de etnias vítimas de genocídios, portadores de deficiência e povos originários, os indivíduos de sexualidades dissidentes e as mulheres se reuniam em prol da conscientização em reconhecerem-se (*self-recognition*) como sujeitos de direitos. Tal processo, no tocante às mulheres, se erigia através de ações autoafirmativas que objetivavam um “levante à consciência”, um “*raising consciousness*” crítico de seus papéis e lugares femininos dentro da estrutura social, de modo a não se contentarem com a margem a qual eram banidas. Na ramificação específica do movimento pró-sexo, esse “fio condutor [...] desembocou também mais nos ateliês de reexploração do que na descoberta de seus corpos e na aprendizagem de novas práticas sexuais que foram igualmente de reapropriações e de reconfigurações das práticas sexuais de um ponto de vista feminista.” (BOURCIER, 2014, p. 30).

Esse levante se aproxima da concepção progressista em torno da utilização do privado e íntimo como campo político. Nos moldes freudo-lacaniano-marxistas, poderíamos enxergar aquilo que Dunker (2015) ensaia, a partir de Bruno (1997, 2019), em torno da invenção do sintoma para fazer valer as múltiplas faces do mal-estar, para além do eixo heteropatriarcal e primeiro-mundista do civilizatório, de modo a anunciar uma nova verdade. Em moldes pós-estruturalistas foucaultianos, o levante político daquilo que é do pessoal é fundamental na

desestabilização das referências de liberdade que se impregnam nas relações de saber-poder, e são capazes de afetar a normalidade da ordem simbólica por meio de uma técnica um-a-um de si, de *parrhêsia* e *áskesis*. (FOUCAULT, [1984] 2004). Ao lado disso, no que concerne ao sofrimento, para este filósofo é preciso também concorrer contra ele naquilo que se herdou da redistribuição pela moral judaico-cristã do que, antes fundamental na relação sexual e espiritual dos gregos, veio calhar como obediência e submissão incondicional, já que “consequentemente, o *pathos* que deve ser mantido à vista por meio das práticas de obediência não é a paixão, mas apenas vontade, vontade orientada para ela mesma, e a ausência da paixão, a *apatheia*, será a vontade que renunciou a si mesma e continuamente irá se renunciar.” (FOUCAULT, [1978] 2009, p. 179, tradução nossa, grifos do autor)⁷³.

Caberia, de volta a Bourcier (2014), reunir a isso um ingrediente a mais no reconhecimento do feminino do levante à consciência, que até aquela ocasião propunha a descoberta, exploração, masturbação e politização da genitália feminina por meio de um direito ao orgasmo. Como exemplo padrão, a educadora sexual Betty Dodson (2019) é singular em seus trabalhos educativos, de como o autoerotismo é substancial ao empoderamento orgásmico associado ao direito à saúde feminina e à conscientização das mulheres sobre seus próprios corpos. Aquele ingrediente bourcieriano a mais, no entanto, estaria disposto à reformulação do modo como essa conscientização deveria extravasar, para além dos campos representacionais do simbólico por meio de um “*arousing consciousness*”, um “*tesão*”⁷⁴ à consciência”. Dizemos “tesão”, pois traduzir um termo tão polissêmico no inglês, em que *to arouse/arousing*, pode significar também “despertar”, “provocar”, “estimular”, em um contexto pós-pornô, se torna muito mais eficiente em sua complementação àquele *to raise/raising*, relativo a “levantar”, “erguer”, “edificar”, “motivar”, e definitivamente mais próximo daquilo que a entrada obscena do pornográfico sempre buscou incutir.

⁷³ “Consequently, the *pathos* to be kept at bay through practices of obedience is not passion but the will, a will directed on oneself, and the absence of passion, *apatheia*, will be the will that has renounced itself and continually renounces itself.”

⁷⁴ Um olhar estrangeiro muito peculiar que nos levou à escolha do vocábulo tesão encontra-se no rico trabalho etnográfico do estadunidense Richard G. Parker, sobre a particularidade deste termo no vernáculo brasileiro. Segundo o autor: “Embora seja mais comum que qualquer outro termo no uso popular, tesão participa de um amplo espectro de significados. Na verdade, tanto expande como especifica seus referenciais. Pode ao mesmo tempo referir-se ao desejo, a tipos diferentes de excitação, sexual ou não, como ao estado de prontidão sexual. Aplica-se, às vezes, a uma sensação de excitação que pouco ou nada tem a ver com a natureza da experiência sexual. [...] Entretanto, nesses mesmos usos, é a noção de tesão como fundamentalmente sexual que serve de base para uma expressão metafórica de seu significado.” (PARKER, 1991, p. 165-166). Assim como a saudade, temos cá nossas vantagens lusobrasífonas para expressar, *à la mode* da francofonia criativa do neologista Lacan, alguns sentidos particulares muito universais ao sexo que brotam destas safadas e carnavalescas terras tupiniquins.

O tesão à consciência, em certa medida, também aproxima as inquietações do consciente superego, no real da conscientização de algo a se forçar o reconhecimento pela alteridade, com o pulsional que rege o inconsciente em sua economia libidinal repleta de lascívia, gostos, desobediências sexuais, paixões. O feminino destrutivo “não-fálico”, visto que o inconsciente só reconhece o falo, empoderaria esse tesão à consciência, mas, por ser tesão, permaneceria inapreensível, aberto à desordem até mesmo das demarcações da diferença sexual nos corpos, *kuir*, alienumanos e putos, e disposto a representar outras formas de criação e expressividade. Seria, mais que necessariamente, do feminino essa paixão por pluralizar o manejo dos semblantes junto às maneiras de se gozar com os corpos, múltiplos, e dos corpos, como próprios. E, ainda, que isso se dê reconhecidamente, em três dimensões, que sejam a do *acknowledgment*, a do *self-recognition* a quem lhe desejar, e a da *transvia*.

Haveria, para mais ou para menos, no *arousing consciousness* e na impressão da voz pós-pornô pelas grafias do imaginário, das artes e da literatura pós-pornográfica, uma tentativa de fusão daqueles discursos que Moraes e Lapeiz (1985) denominam como os “libertino” e “libertário”. Afora o discurso da moral que, como o próprio nome já diz, busca ditar as regras dos modos de vida social, a repreendê-los em seus desvios, estes dois discursos visam demarcar os pontos de vista em oposição ao interdito.

O discurso libertino, como também era assim adjetivado o marquês de Sade, se fixa na adversidade da transgressão, de interpor a pornografia como algo do fundamentalmente proibido, visceral e instintual, e, portanto, um fetiche de desejo em vias de ser liberado. Já o discurso libertário, está no entremeio da liberação desavergonhada do libertino e do conservadorismo do moral, buscando uma alternativa mais democrática à pornografia, adornada de fantasias ao *male gaze*, “mas também as femininas e homossexuais. Que todos os desejos possam expressar-se, e *vive la différence!*” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 52-53).

Ainda que possa se situar nessa conjuntura, o tesão à consciência, acabaria caindo sob a forma de discurso, como talvez já o seja. Para as nossas discussões, essa inserção só funcionaria no contemporâneo, caso se mantivesse na linha tênue do semblante, do “parecer-se” determinado por uma consciência libertino-libertária, sem de fato sê-lo, posto, mais que especialmente, que para Lacan, não há discurso que não seja do semblante. E como apela à consciência, com o tesão sendo o engenho fronteiro entre um desejo e um gozo, não há como conter aquilo que estaria nas fantasias do feminino de modo integral em representações, afinal o feminino é além de “não-todo” por não existir $\mathbb{A}$, é singular $L\mathbb{A}$, e pode gozar para além do representável $S(\mathbb{A})$.

Junto a isso, as representações esbarram sempre em uma forma “aproximada” daquilo que buscam, pois quando não lidam com os objetos substitutos de um lado ou com a Coisa (*Das Ding*) perdida de outro, vêm lidar com a realidade muda das possibilidades de encontrar significantes na cadeia da linguagem, que deem conta do próprio enigma de representar aquele representante cru, zero, puro, mantido pela intervenção do inconsciente em sua hiância no impossível logo ali, ali longe, ali mesmo, em seu devido lugar. Dar representação às coisas é dar uma representação-de-palavra análoga, que nunca será a mesma coisa em sua homologia, é fazer semblante, dar uma imagem mental de superfície, que gravita em todo discurso que não seria menos que semblante por ele mesmo. (LACAN, [1964] 1988a, 1971 [2009]).

Exemplo disso, na indeterminação da crise da linguagem contemporânea em desconstrução, é o de que o significante “libertário”, por mais apologeticamente usado que tenha sido por Moraes e Lapeiz (1985), empreende nessas primeiras décadas de século XXI, uma semântica cadeia que se associa aos membros de movimentos conservadores, como o libertarianismo anarcocapitalista que, oriundos da onda neoliberal do mercado cibertecnológico e financeiro especulativo, defendem a primazia da propriedade privada antiestatal a níveis que fariam do comércio do amor venal um paradoxo sectário da expansão das liberdades individuais, sobretudo diante de anomalias como o fusionismo, em seu lema: “liberal na economia e conservador nos costumes”. Ah, essa tal de liberdade...

É diante desses diversos contextos que recorremos ao pornoterrorismo para ver quais ameaças ainda restariam na feminina puta *kuir* que ele evoca, quando este terrorismo no contemporâneo se pauta entre o sublime vulgar, entre as excitações e supersensações da percepção, entre o erótico-pornográfico estético e o pós-pornô antipoético.

Importante pontuar na tarefa de recorte que o pornoterrorismo imprime pelas vias da poética de Diana J. Torres, que ele é apenas uma parte de todo um conglomerado de possibilidades de pós-pornografias, que já são vertentes das pornografias. O mais importante nessa acepção plural, e em trazer o nome de Diana para esse recorte, tem como ponto fulcral o nosso reconhecimento (*acknowledgement*) não apenas da impossibilidade de fazer conjunto de uma voz única do feminino pós-pornô, mas também de fazer presente a autora nomeada, até mesmo de seu codinome Pornoterrorista, de maneira a se valer da personalidade subjetiva que sua escrita, como em um apontamento à voz silente de cada uma das putas nomeadas, que privilegiamos nas seções de cartografia histórica, agora irrompe por meio de uma voz única que dela ressona na grafia própria de seu nome.

Assim, essas possibilidades situam-se para contemplação dentro de uma perspectiva reportadora desses diálogos entre a escrita e a psicanálise, dada a assiduidade do corpo com voz e do potencial que este mantém, não apenas nas performances que lideram as manifestações artísticas pós-pornô e/ou pornográficas, mas também no registro poético que se faz aqui objeto de apreciação. Em resumo, há um vínculo, herdado ou metamorfoseado, que torna o pornoterrorismo, *in verbis*, cria monstruosa daquilo que se entende tanto por pornográfico quanto por pós-pornográfico e que, por extensão, ajusta-se a toda uma antipoética inscrita e manifesta por meio da corporeidade e de uma indeterminação gostosa, já que aterradora, do gozo.

3.2 O PORNOTERRORISMO E A INDETERMINAÇÃO DE UMA PORNOPOÉTICA

Para estreitarmos o contato entre as linhas de força da arte pornográfica e da psicanálise, pelo viés do pornoterrorismo, pensamos uma leitura deste último como fenômeno contemporâneo entrincheirado em uma fronteira que se demarca, se grafa, pelas próprias margens de sua constituição.

Nos moldes do que nos presenteia Alain Robbe (apud MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 18, grifos das autoras), de que: “*Pornografia é o erotismo dos outros*”, buscamos perturbar um pouco mais o que/quem seriam esses “outros”.

De início, é preciso considerar que o erotismo, aí característico como de uma identidade inalienável, de algo que é só do eu e não maculável pelos outros, muito se aproxima do que há de cultuado na ordem simbólica daquilo que se faz grupo, que é identitário do semblante masculino. O enobrecimento em Eros, é em justa medida relativo ao que ele demonstra enaltecer naquilo que herdou de seu pai, na versão platônica em que ele é filho de Poros e Pênia, ou ao que se racionaliza parcialmente quando está dentre os Erotes filhos de Afrodite, na versão teogônica de Hesíodo, mas não conota a nada muito amplificado ao feminino. No lado de Afrodite, onde é possível misturar os aspectos tanto de *Urânia* quanto de *Pandemos*, além de muitas outras visões em torno do amor em suas devoções carnavais ou divinas, não há herança aos Erotes, pois eles não podem se confundir ou misturar como ela, tamanha a sistematicidade necessária de limitá-los até tal ponto. Eros pode ser muita coisa, mas não pode ser coisas demais.

Ao pontuarmos isso, cogitamos realizar um jogo etimológico de significantes para perceber que entre *pornografia* e *erotismo* há diversas nuances de distanciamento que, ao se

inverterem, demonstram formações de palavras carregando, em si mesmas, uma justificativa implícita aos esforços de ressignificação que se observa na linguagem através do contemporâneo, que se vê descontente com as próprias imprecisões as quais o simbólico o lança.

Começemos pela disposição de *porno-grafia* em oposição a uma *eroto-grafia*. Enquanto a primeira é estabelecida na cultura, e ponto de partida na citação de Robbe, a segunda comprometeria a estética do implícito que se assume não vulgar quando se vela o que é de *éros*. Na sequência espelhada, se cultuado e tivesse se expandido, o *porn-ismo* do vanguardista brasileiro Eduardo Kac do início dos anos 1980, levaria o *erot-ismo* a não se ver tão isolado enquanto escola. De acordo com a já citada *eroto-logia* medieval por Alexandrian (1993), lembramos o surgimento de uma *porno-logia* que haveria de, segundo Deleuze (2009), se distinguir da consagrada grafia pornô por ser menos explícita e rudimentar em contar com um uso da linguagem das perversões sexuais, como em Sade e Sacher-Masoch, muito mais intelectualmente desafiador do que a pornografia comum. (MADEIROS; RODRIGUES, 2018). Por fim, mas não absolutamente, temos uma *erótica* como adversa a uma *pornéica*, singularidade impossível de decifrar por completo em sua composição etimológica, mas importante às nossas reflexões, sobretudo no que se refere ao lado que mantém-se com a *pórnê*.

Por meio de uma *pornéica*, enquanto adjetivo que empreende uma insígnia operativa de um modo de ser pelo fazer, como em *erótica*, o ser *pornéico* só seria possível por meio de uma mediação da razão no *ethos* da estética, na retirada de uma *pornopatía* de cena – quem já adoeceu de amor sem o pejorativo fardo de quem adoeceu de putaria? –, e na conflagração de uma política de empoderamento da fala e do discurso da *pórnê*, que não falhasse em seu imperativo feminino nem deixasse de ser reconhecido em seu caráter inovador e revolucionário.

Apesar disso, não podemos deixar de considerar que uma *pornéica*, misturada que esteja com todos os seus fracassos referenciais na linguagem desde, quiçá, as ambíguas Ishtar/Afroditê e suas devotas putas, parece se anunciar no pornoterrorismo de Diana J. Torres. Esse pensamento nos arrebatava na união da indeterminação de sua pornopoética sublime, vulgar e grotesca com as ressignificações do pós-modernismo junto às críticas de Han (2017a, 2017b), sobre como a sociedade contemporânea vem se tornando a sociedade da transparência.

Antes, gostaríamos de trazer duas contribuições teóricas acerca da imagem do belo, de modo a perceber as dificuldades em torno de um *pornéico*, quando ele se une ao contemporâneo, e que parece demonstrar que sua imprecisão não está perto de se esgotar

naquilo que provoca junto ao real. Freud, em nota à seção sobre o tocar e o olhar nos *Três ensaios sobre a sexualidade*, nos inquieta, ao afirmar que:

Parece-me indubitável que o conceito do “belo” enraíza-se na excitação sexual e, em sua origem, significava aquilo que estimula sexualmente. [...] Relaciona-se a isso o fato de jamais podermos achar realmente “belos” os próprios genitais, cuja visão provoca a mais intensa excitação sexual. (FREUD, [1905] 1996d, p. 148).

O belo, aos olhos do mestre vienense, residiria em um confuso terreno do olhar que é tanto daquele infamiliar nojo neurótico, como também da negativa perversa polimorfa de uma sublimação ao que de fato se excita sexualmente. Aqui, belo, sublime e grotesco estão conectados e são, mesmo que anacronicamente, semelhantes ao que a arte do corpo no contemporâneo mais explora de sua imprecisão tátil e especular.

Tendo o *pornéico* sua filiação com o obsceno, o imaginário se torna o campo fértil para uma possível determinação de seus contornos. Obsceno este que está fortemente atrelado ao que explode o olhar e testa os limites das disposições da imagem. Se uma *erótica* se faria implícita, pela ocultação deliberada e sublimada em um meio-ver, meio-mostrar, entre artista exibicionista e expectador *voyeur*, a *pornéica* faria jus junto a um nem-tudo-ver, nem-tudo-mostrar, ao exatamente desejar mostrar tudo, escópica pulsão. O que queremos com essa proposta de um nem-tudo para o show da *pornéica* é tomar de empréstimo a ideia de que, como o feminino não-todo, o olhar que rompe para além da ocultação esperada, da ordem estética de um belo implícito, não apenas se satura, ao achar que tudo-vê, mas é capaz de desfigurar o próprio conformismo do meio-ver/meio-mostrar da arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

A crítica benjaminiana sobre as medidas de aperfeiçoamento da arte no capitalismo, em sua forma seriada de elaborar uma estética, não será por nós aprofundada, diante de sua proposta de análise sistêmica da arte como produto de consumo, mas ganha sua importância por ter previsto os efeitos dessa linha de produção não apenas no valor das imagens, mas também na recepção “distraída” e “sem aura” que golpeia o espectador com uma anestesia profusa de percepções cada vez mais vagas. (BENJAMIN, 1987).

No que concerne ao imaginário, Durand (2004), assevera, em seu ponto de vista, um diagnóstico pessimista e crítico desse modo técnico de operar as imagens em direção à subjetividade dos indivíduos:

Verdade que a “civilização da imagem” permitiu a descoberta dos poderes da imagem há tanto tempo recalcados, aprofundou as definições, os mecanismos de formação, as deformações e as elipses da imagem. Por sua vez, a “explosão vídeo”, fruto de um efeito perverso, está prenhe de outros “efeitos perversos”

e perigosos que ameaçam a humanidade do *Sapiens*. Em primeiro lugar porque ela impõe seu sentido a um espectador passivo, pois a imagem “enlatada” anestesia aos poucos a criatividade individual da imaginação [...] [e] paralisa qualquer julgamento de valor por parte do consumidor passivo, já que o valor depende de uma escolha; o espectador então será orientado pelas atitudes coletivas da propaganda: é a temida “violentação das massas”. Este nivelamento é perceptível no espectador de televisão, que engole com a mesma voracidade, ou melhor, com a mesma falta de apetite, espetáculos de “variedades”, discursos presidenciais, receitas de cozinha e notícias mais ou menos catastróficas... É o mesmo “olho de peixe morto” que contempla as crianças que morrem de fome na Somália, a “purificação étnica” na Bósnia e o arcebispo de Paris subindo a escadaria da Basílica de Montmartre carregando uma cruz... [...] [Uma] anestesia da criatividade do imaginário e o nivelamento dos valores, numa indiferença espetacular [...]. (DURAND, 2004, p. 117-118, grifo do autor).

Junto a isso, ao nos depararmos com o que Lacan aproxima do imaginário das representações ao real do irredutível, quando este afirma que “o real pode ser representado pelo acidente, pelo barulhinho, a pouca-realidade, que testemunha que não estamos sonhando. Mas, por outro lado, essa realidade não é pouca, pois o que nos desperta é a outra realidade por trás da falta do que tem lugar de representação” (LACAN, [1964] 1988a, p. 61), podemos considerar, tal como o psicanalista francês, que o olhar não é o mesmo que a visão, e que entre um relance e outro há de se manifestar a demanda primordial do olhar que incomoda e faz surgir o sujeito que vê, mas não se contenta com o que lhe é mostrado dentro da economia de sua pulsão escópica. Para um lado ou para o outro dessa insatisfação, é possível que se transborde, por meio de um extrapolamento, as potências sintomáticas do *voyeur*, fazendo com que elas o levem à excitação do olhar por uma estética surreal maior e mais ampla de prazeres máximos e próximos ao insuportável, como também pode haver a projeção de um desejo de destruir a aparência que delas se fez simulacro, de modo a negar, violentar e desertificar o real. Ao achar que viram demais, por as imagens enganarem demais, elas devam consequentemente ser nulificadas. (ŽIŽEK, 2011).

Nessa interface entre uma e outra configuração, o *pornéico* não se furtaria de exhibir-se, nesse nem-tudo-ver que ultrapassa a visão indo de encontro às instabilidades do olhar, ainda que, para nós, ele se mantenha em um umbral de indeterminações em curso no contemporâneo das artes e, principalmente, na antipoética do pornoterrorismo. Diana, ao comentar sobre um caso de atentado à sanidade, à estética e ao direito de “não-ver” dos cidadãos de bem, contra um homem que foi julgado e multado pelas autoridades de Barcelona por ter passeado nu pelas ruas, dispara: “Direito a não ver? Foda-se, cegar uma pessoa é um delito, seus malditos

desprezíveis. E, o que acontece com o direito de ver?” (TORRES, 2017a, p. 100, tradução nossa).⁷⁵

Retomando as críticas de Han (2017a) sobre a atual sociedade da transparência, o filósofo pontua que, para reavivar o *éros* é preciso contar com a negatividade do ato de fechar os olhos, pois a regra pornográfica do presente é de se aniquilar a sexualidade sublime e fazer desvanecer o seu belo ao se viver no excesso de ser exposto, de ser visto pela hipervisibilidade.

A hipervisibilidade caminha lado a lado com a desconstrução dos umbrais e dos limites. É o *telos* da sociedade da transparência. O espaço se torna transparente quando é alisado e nivelado. Umbrais e passagens são zonas prenhes do mistério e do enigmático, onde começa o *outro* atópico. Junto com os limites e umbrais desaparecem as *fantasias sobre o outro*. Sem a negatividade dos umbrais, a fantasia fenece. A crise atual da arte e também da literatura pode ser reduzida à crise da fantasia, ao *desaparecimento do outro*, ou seja, à *agonia do eros*. (HAN, 2017a, p. 74, grifos do autor).

É bastante perceptível, no pensamento de traços neokantianos deste filósofo, a tentativa de demarcações que operem um resgate do belo como aquele da imprecisão semântica interrompida, da presença pela negatividade de algo que não se expõe por completo, pois para ele “o erótico pressupõe a negatividade do mistério e do ocultamento. Não existe erotismo da transparência. É precisamente onde desaparece o mistério em prol da exposição e do desnudamento total que começa a pornografia.” (HAN, 2017b, p. 60).

Afora isso, percebemos também que ao ir de encontro, por exemplo ao pensamento de Agamben (2007), do “potencial profanador” residente da pornografia, Han (2017b) acaba por demonstrar um movimento de volta ao passado do transcendente, como se a falta que causa o indeterminismo contemporâneo fosse fácil de encontrar, ao rebobinar o tempo das imagens na história oficial. Para ele, a “atual crise epocal não é a aceleração, mas a dispersão e a dissociação temporal. Uma discronia temporal faz como que o tempo gire como uma biruta, sem rumo, transformando-o em mera sequência da atualidade pontual, atomizada.” (HAN, 2017b, p. 77).

Esse ritmo, por mais crítico do capitalismo tardio ou da lógica cultural estética neste que algum teórico possa ser, não é mais possível de escapar, pois constitutivo do que é próprio ao contemporâneo. A locomotiva da História, apesar do desejo utópico de alguns, não para. Entre voltar a um modelo transcendente em oposição ao atual transparente, é possível esquecer que são os agentes humanos, e não a metafísica, os perceptíveis guias dessas estruturas

⁷⁵ “¿Derecho a no ver? Joder, dejar ciega a una persona es un delito, malditos cabronazos. Y, ¿qué pasa con el derecho a ver?”

temporais e espaciais. Agamben (2007, p. 78-79) aposta que a pornografia, não tão letal à estética como alguns pensam, funciona na inconformidade do divino e do transcendente pela material “capacidade humana de fazer andar em círculos os comportamentos eróticos, de os profanar, separando-os do seu fim imediato. [...] A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.”

Assim, a metáfora de Han (2017b, p. 75) de que os “umbrais e passagens são zonas de mistério, de insegurança, de transformação, de morte, de medo, mas também de desejo, de esperança e de expectativa. É sua negatividade que perfaz a *topologia da paixão*”, pode justamente servir não apenas como substância da narratividade velada de uma *erótica*, mas como esse claro-escuro do *peep-show* contemporâneo em que é o olhar que nem tudo consegue ver, mesmo nas formas explícitas e violentas de um arreganhado *pornéico* e seus efeitos obscenos diversos.

Diana, que acreditamos participar desta “geração que vem”, explica que “um ato pornoterrorista pode chegar a ser violento, não vou negar o que faço. Ele é até bastante, mas não porque haja violência por si só (o que também pode) senão pela situação poder ser mais ou menos violenta em função do nível de lavagem cerebral ou de repressão de quem o presencia.” (TORRES, 2017a, p. 66). Nessa mesma linha, sobre até que ponto essas imagens só são úteis em sua beleza se mantidas sob um véu erótico, a negatividade apropriada no pornoterrorismo não deixa de existir quando este busca acionar um terror para desestabilizar, sem rumo mesmo, o império das imagens idiólatras e tecnicamente “enlatadas”, para excitar apenas o consumo imediatista do midiático. Diana elucida que:

Eu tiro essas imagens [bestiais da pornografia midiática] (e outras que não se atrevem a mostrar nos telejornais ainda que ficassem encantados em fazê-lo) de seu habitat comum e as planto em um contexto em que caiba a possibilidade de que haja gente excitada, com a mente desperta. Descontextualizo-as para devolvê-las seu valor orgânico, sua força, sua brutalidade. Sua parte de sentido que lhes havia sido subtraída para nos idiotizar. [...] Nas performances ponho imagens estremecedoras, mas nunca fico indiferente diante de nenhuma delas porque as vejo em momentos em que me sinto aberta e receptiva, e se o mundo está doloroso e estamos fodidos, me atrevo ao que me fere, me deixo ferir porque não quero renunciar a dor do mundo, a dor de estar viva, porque tratei de conservar intacto meu sentido de empatia, outra das coisas que querem nos roubar nos ensinando de uma forma tão circense as misérias humanas. Querem evitar que nos sintamos identificadxs com o que se passa, com as matanças, com a fome, com a pobreza, com as guerras. Querem que criemos “uma história única”. (TORRES, 2017a, p. 91-92, tradução nossa).⁷⁶

⁷⁶ “Yo saco esas imágenes (y otras que no se atreven a mostrar en los telediarios aunque estarían encantados en hacerlo) de su hábitat usual y las planto en un contexto en el que cabe la posibilidad de que haya gente excitada, con la mente despierta. Las descontextualizo para devolverles su valor orgánico, su fiereza, su brutalidad. Su parte de sentido que les había sido sustraída para idiotizarnos. [...] En las performances pongo imágenes estremecedoras,

O caminho é de subversão por cooptação das estratégias do inimigo. Terrorismo tático em uma sociedade na qual o valor dos indivíduos está em transformá-los em mercadorias apáticas, que se expõem para ser valorados como mercadorias melhores que outras. O direito a “não-ver” é um direito cegante, excludente e conformista. Ver tudo e mais um pouco, e portanto, nem-tudo-ver, faz com que os outros adentrem o espaço da hipervisibilidade com o propósito de desconstruí-lo. Se a pornografia é o erotismo dos outros, em tempos de terrorismo, o *pornéico*, em sua verve repleta de tantas e diversas imagens afrodisíacas, se importa mais em se manter nestes muitos outros, para aterrorizar os poucos outros que protegem erudita e seletivamente o que se pode ver, o que é ou não obsceno, o que é mais ou menos sublime. Para além disso, como nos revelam alguns versos de “Para que poetas em tempos de terrorismos?”, de Alberto Pucheu (2017, p. 25) “terrorista é o outro, quem quer que seja/ o outro, você, quem quer que você seja,/ o outro, mesmo que o outro no meio de nós/ e o outro em cada um de nós. somos todos,/ as pessoas comuns, quaisquer terroristas. para que poetas em tempos de terrorismo?”

Em que se pese nossa incapacidade de responder essa pergunta, se é que ela demanda uma resposta em geral, deixamos em suspenso o lugar do outro que iniciou as reflexões desta seção, para nos remetermos a uma breve discussão sobre a poesia como temática da teoria literária, naquilo que ela anuncia em contextos de “atual crise epocal”. Nos valem das contribuições de Siscar (2010, p. 18, grifo do autor) para perceber que se “o *pathos* da crise pode tornar-se uma questão para a teoria literária”, é no tocante da poesia que ela mais se alarga. A literatura como desejo de criatividade é por si mesma uma indeterminação, visto não ser uma área utilitária dos saberes humanos. A poética, malgrado os germes de sua nevrálgica e substancial estruturação aristotélica clássica, se encontra em uma trajetória de “um heroísmo suicida” desde grande parte do século XX até os dias de hoje. Contudo, isso não é necessariamente a máxima de um terror omnicida do fim da arte da palavra, mas, “exigência que a [própria] poesia incessantemente conquista ou requisita como fundamento de seu discurso”, pois na sua conexão com as formas literárias de se inscrever na voz de cada tempo, de cada necessidade de *mythos*, de cada pulsão por ficcionalizar a realidade, ela possui o direito

pero nunca quedo indiferente ante ninguna de ellas porque las veo en momentos en los que me siento abierta y receptiva, y si el mundo es hiriente y estamos jodidos, yo me atrevo a que me hiera, me dejo herir porque no quiero renunciar al dolor del mundo, al dolor de estar viva, porque he tratado de conservar intacto mi sentido de empatía, otra de las cosas que nos quieren robar enseñándonos de una forma tan circense las miserias humanas. Quieren evitar que nos sintamos identificadxs con lo que pasa, con las matanzas, con el hambre, con la pobreza, con las guerras. Quieren que nos creamos “una historia única”.

de “dizer tudo, inclusive o fim do mundo, e especialmente o fim do próprio mundo, a [sua] própria morte.” (SISCAR, 2010, p. 32).

A voz da puta que Diana evoca no pornoterrorismo se coliga a esta perspectiva, simbolicamente mortífera da irredutibilidade do real junto ao imaginário do fantasiar contemporâneo. A arte poética, no real, é antropofágica. E se regurgita obscena, aterradora, feminina. Assertivamente, Diana nos indica, acerca de sua voz poética:

À minha poesia, que não deixou de ser pornográfica, incluir este ingrediente raivoso que mesclado com minhas múltiplas perversões resultou como fruto uma espécie de híbrido que quis chamar de poesia pornoterrorista. É uma poesia bruta, sem artifícios, cujas palavras dizem exatamente o que quero dizer. Para meus propósitos não me serviria uma poesia de cripta, carregada ou complexa. Tampouco sei se eu saberia, quereria ou deveria escrevê-la. [...] Não quero que haja ninguém que não possa compreender o que escrevo, também por uma questão de praticidade, quero que minha mensagem possa ser compreendida pelo maior número de pessoas. Meu público não necessita ter lido muito, tampouco entender de poesia, a mensagem é clara como água. (TORRES, 2017a, p. 89, tradução nossa).⁷⁷

Diante disso, aquela superioridade do poeta ao fantasiar e ao saber falar as musas e as líras, de maneira distinta ao “comum dos mortais”, também se indetermina, permitindo, através de sua decrepitude, se revitalizar na medida em que “as marcas do desejo e da violência, características da relação com o outro” encontrem formas de manter-se destrutivamente criativas. (SISCAR, 2010, p. 36).

Assim, ao termos em mente o que delineamos de revitalizador naquilo que carregam as putas, seja no umbral das portas que ostentavam falos a tintilar na Antiguidade, lugar onde Ishtar poderia muito bem continuar a cantar: “Quando sento à entrada da taverna, sou uma prostituta amorosa” (HARRIS, 2000, p. 121), seja na exposição de sua força vulvária para o imaginário da vida e da morte, o feminino, na poética e na oposição com o eu da lei fálica *erótica*, é representativo deste Outro, tanto no inapreensível, quanto no feminismo do sexo frágil, do segundo sexo, do outro sexo, e parece demonstrar que está cada dia mais exaurido e odioso da repetição paranoica desta ordem fálica da guerra ao outro, introjetado como imagem de perigo e exclusão, mesmo que ainda chame a atenção à dupla máscara dessas investidas.

⁷⁷ “A mi poesía, que no dejó de ser pornográfica, le incluí este ingrediente rabioso que mezclado con mis múltiples perversiones dio como fruto una especie de híbrido que quise llamar poesía pornoterrorista. Es una poesía bruta, sin artificios, cuyas palabras dicen exactamente lo que quiero decir. Para mis propósitos no me serviría una poesía críptica, recarga o compleja. Tampoco sé si yo sabría, querría o debería escribirla. [...] No quiero que haya nadie que no pueda comprender lo que escribo, también por una cuestión de practicidad, quiero que mi mensaje pueda ser comprendido por el mayor número de personas. Mi público no necesita haber leído mucho, tampoco entender de poesía, el mensaje es claro como el agua.”

O terrorismo que emana desta e outras guerras, como as privadas e públicas que Woolf ([1938] 2019) expôs em suas missivas, é também o terrorismo das supremacias raciais, é o terrorismo no capitalismo tardio da violência do consumo do outro, é o terrorismo no antropoceno da destruição dos recursos naturais que beiram o cataclismo sem meio de remediação, é o terrorismo na defesa conflituosa do Um absoluto das religiões beligerantes, é o terrorismo na máquina de medo como molde social e como único afeto possível, é o terrorismo do Leviatã hobbesiano que “se arma por trás da manipulação das sexualidades” e a partir daí “manda e ordena, recorta daqui e dali, cega, emudece e lobotomiza o prazer.” (TORRES, 2017a, p. 40, tradução nossa).⁷⁸

Na tentativa de conferir alguma forma a estas delineações fronteiriças, às quais nos deparamos quando buscávamos fazer-se vítimas do pornoterrorismo, nos demos conta de que ele não é capaz de ser completamente apreendido. O pornoterrorismo é recente, breve e explosivo, e, portanto, nos subjaz a inúmeros estilhaços. Estando cientes dessas limitações, intentamos na sequência tracejar brevemente um pouco acerca de Diana J. Torres, a Diana Pornoterrorista, no que conseguimos organizar sobre ela em seus textos autorais, tendo em vista que a autora não conta, quiçá pretira, qualquer espécie de fortuna crítica.

3.3 DIANA NO CORPO A CORPO ENTRE PORNOPOÉTICAS DO FEMININO, *KUIR* E EMPUTECIDO NO PÓS-MODERNISMO

Diana Junyent Torres é artista, poeta, *performer*, ativista de diversas causas, (trans)feminista e uma puta ejaculadora. Nascida em Madri, em 1981, é filha de uma família da classe trabalhadora que, sempre amorosa, aberta e antiautoritária, se interessava por formas artísticas e permitiu a Diana um entorno repleto de valoração à imaginação, à expressão e à liberdade. A partir de 2001, começou a desenvolver trabalhos de performance ao lado de Pablo Raijenstein em que se misturavam as referências *gore* e bizarras de John Waters com montagens do corpo “terrorífico” monstruoso e pornopunk. É em 2006 que, sozinha, busca concentrar seu trabalho em torno do pornoterrorismo, com um diferencial da frustração, da decepção e do descontentamento que continuamente enfrentava ao ser uma cachorrone *kuir*, e que, ao abraçar essas paixões, transformou-os em uma forma mais radical de literatura, de performance, de ação

⁷⁸ “Imaginando la estructura que se arma detrás de la manipulación de las sexualidades de la gente veo un monstruo gigantesco, antiguo, que desde las profundidades de la Historia y la política (que no la naturaleza, porque el ser humano es por naturaleza curioso) manda y ordena, recorta de aquí y de allá, ciega, enmudece y lobomotiza a placer.”

direta e de recitais e eventos. Na união do vigor anti-sistema e da busca por um meio de criar sentido à sua arte, em 24 de fevereiro de 2007, é realizada a primeira performance pornoterrorista, em La Escocesa, centro de artes de Barcelona, em prol de reunir esforços contra repressões que ocorriam naquela ocasião, tanto em nível de cidade como de país.

O entendimento do pornoterrorismo como partícipe e variação de um movimento pós-pornô, cujo recorte abraçaria a radicalidade de uma perspectiva *kuir* e feminista sobre o corpo e suas imbricadas possibilidades de prazer, desejo, carne, que se estranha ao mesmo tempo que enclausura militâncias, artes, dores, ações, gozos e desmedidas, não foi algo imediato para a própria artista. Diana confessa que:

De fato, me declarar feminista ou considerar que meu trabalho artístico (ou político) o é, sempre pensei ser uma fonte de contradições, já que o que faço em cima de um palco pode muito bem contradizer ao feminismo, tendo em vista que o que faço contradiz a si mesmo constantemente. (TORRES, 2017a, p. 172, tradução nossa).⁷⁹

Essa entrada em cena, no palco, de um corpo-matéria inflamável até mesmo ao feminismo, se estende para as suas obras escritas, e evocam os elementos semânticos das mostras performáticas que a artista produz e que, por suas vezes, vêm sendo citadas, ainda que às vezes de maneira suspeitada, em bibliografias que tratam de temáticas que vão desde a dança e o teatro, passando pelo pós-colonialismo e decolonialidade, marcando presença na estética e nas relativizações das tecnologias de gênero pós-modernas, até os *porn studies*. (BAAMONDE, 2015; NASSTROM, 2013; BOURCIER, 2014, etc.).

Mesmo diante dessas imprecisões filiais, Diana se anuncia na militância feminista desde então e acumula em seu currículo mais de duzentos ateliês de ejaculação feminina entre Europa e América Latina. Atualmente, ela reside no México e inaugurou no final de 2017, o bar musical e marisqueria na capital Cidade do México, chamado La Cañita.

Sua obra escrita inaugural é publicada em 2011 e se intitula *Pornoterrorismo*, donde nos baseamos para realizar este presente estudo. Em 2013, colaborou com a antologia *Transfeminismos: epistemes, fricciones y flujos*, e em 2014 com *Relatos marranos: antología*. Este último é assim intitulado pois faz menção ao festival pós-pornô La Muestra Marrana, algo como “A Mostra Barrona”, autogestionado por Diana, Lucía Engaña e Claudia Ossandón e

⁷⁹ “De hecho, declararme feminista o considerar que mi trabajo artístico (o político) lo es, lo consideraré siempre como una fuente de contradicciones, ya que lo que hago sobre un escenario puede muy bien contradecir al feminismo, teniendo en cuenta que lo que hago se contradice a sí mismo constantemente.”

outres, desde 2007. Em 2015, publica *Coño potens: manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos* e em 2017, *Vomitorium*. (TORRES, 2013, 2014, [2015] 2018, [2011] 2017a, 2017b).

Gostaríamos de transcrever dois registros relativamente biográficos que podem resumir melhor quem seria Diana:

Diana J. Torres [...] é ejaculadora precoce, terrorista lúbrica, escrota profissional, poeta de braguilha, prostituta fracassada (e disposta a retornar quando der na telha). Dedicar seu tempo a idear estratégias para destruir os males (Estado, Igreja e racionalismo científico, todo ele manejado pela grande máquina heteropatriarcal) que vão da performance, na qual está viciada desde 2001, à ação direta, passando pela escrita [...], pelos ateliês, pela organização do festival de pós-pornô La Muestra Marrana desde 2007, etc. (TRANSFEMINISMOS, 2013, p. 327, tradução nossa).⁸⁰

Me sinto estranha quando alguém teoriza sobre as práticas que realizo, um inseto na mesa do entomólogo, pronto para a vivisseção. Porque eu, da primeira vez que meti um objeto na vagina ou que *imaginei* que tinha pênis só estava pensando no erro que se supunha que nosso corpo não poderia se expandir em função do que nosso cérebro *imaginava*. Nunca fui boa com as teorias que falam de sexualidade, para além do que possa se identificar a minha própria com a relatada. Minha sexualidade é algo que nasce *em um lugar onde não habitam palavras*, onde não se pode explicar tudo, onde não é necessário explicar, de fato, nada. (TORRES, 2017a, p. 18, grifos nossos).⁸¹

Por mais que nos pareça afrontoso buscar investigar a prática poética de Diana, a contragosto dela mesma, entendemos que a sua própria experiência se mostra de tal modo valiosa à realidade e ao tecido ficcional do contemporâneo, que não nos restaria opção que fazê-la se sentir ainda mais estranha. Isso, pois, vimos que, o corpo a corpo que ela impõe em sua radicalidade pornoterrorista não se configura plenamente como uma digladição criminosa destrutiva, mas no ponto de contato e imanência de fantasmas no erótico-pornográfico de cada corpo para cada outro corpo, um-a-um, na peculiaridade do feminino tal como ele desautoriza, é capaz de fazer criações poderosas e implosivas.

A linguagem poética fortemente metafórica de Diana, por não seguir critérios formais e se versificar livremente, pode ser lida como uma de suas armas, e como uma das

⁸⁰ “Diana J. Torres [...] es eyaculadora precoz, terrorista lúbrica, tocapelotas pro, poeta de bragueta, prostituta fracasada (y añada a continuación lo que le dé la gana). Dedicar su tiempo a idear estrategias para destruir los malos (Estado, Iglesia y racionalismo científico, todo ello manejado por la gran máquina heteropatriarcal) que van desde la performance, a la que es adicta desde 2001, a la acción directa, pasando por la escritura [...] los talleres, la organización del festival de postporno La Muestra Marrana desde 2007, etc.”

⁸¹ “Me siento rara cuando alguien teoriza sobre las prácticas que realizo, un insecto en la mesa del entomólogo, listo para la vivisección. Porque yo la primera vez que me metí un objeto en la vagina o que imaginé que tenía pene solo estaba pensando en el error que suponía que nuestro cuerpo no pudiera expandirse en función de lo que nuestro cerebro imaginaba. Nunca he sido buena con las teorías que hablan de sexualidad, por mucho que pueda identificarse la mía propia con la relatada. Mi sexualidad es algo que nace en un lugar donde no habitan palabras, donde no puede explicarse todo, donde no es necesario explicar, de hecho, nada.”

armas que ela deixa para outres na própria divulgação de seus objetos-práticas artísticos. Também é por meio dela que se pode encontrar elementos da subjetividade, tão cara à literatura no estético do pós-modernismo e da psicanálise, que atçam, tal qual seus espetáculos de *fisting* e masturbação, a fruição (ou *la jouissance* doída e gostosa mesmo!) de quem lê, e podem servir de ponto de partida para reflexões e análises literárias.

Na escrita geral de poemas, como também nos de Diana, se fazem presentes estratégias que usam da metonímia dos infinitos encadeamentos dos significantes, de antíteses que se justapõem em contradições propositais, de sinestesias que elevam o corpo ao poema e devolvem a poeticidade ao corpo que representa, de modo a lançar pela linguagem essa constante (re)visão sobre a leitura e a estética, que interferem na forma como se percebe todo olhar que vagueia em busca de sentido perante a realidade. Segundo Goldstein (2006), a liberdade que se exprime nas palavras dos poetas da atualidade, torna seus poemas espelhos das novas estruturas da vida face à tradição, e a contundência da forma de se expressar nesta época redundando “um ritmo inesperado, dinâmico como a vida do homem contemporâneo.” (GOLDSTEIN, 2006, p. 50).

Já ficou dito que não há receitas para analisar e interpretar textos, dado o caráter específico de cada obra literária. Também já foi contemplado que certas técnicas podem ser úteis para a leitura mais aprofundada de textos. É nesse sentido que segue um comentário, como sugestão, sobre os outros aspectos do poema – a utilização do que será exposto fica a critério da sensibilidade de cada leitor. (GOLDSTEIN, 2006, p. 87).

Vitimados que nos assumimos diante dos atos pornoterroristas de Diana, compreendemos sua poética pelas trincheiras pantanosas da palavra antipoética, naquilo que uma lírica monumental, vanguardista ou parnasiana parece não dar mais conta de suprir as demandas por um gozo na arte da linguagem metrificada ou versificada. Na junção do que esse gozo atrela de sexualidade e revolta, até mesmo a linguagem acaba se suspendendo, concentrando o imaginário nas bordas irredutíveis do real, “em um lugar onde não habitam palavras, onde não se pode explicar tudo, onde não é necessário explicar, de fato, nada”. (TORRES, 2017a, p. 18).

Nos inspiramos a conceber a antipoética naquilo que o mestre chileno Nicanor Parra propôs em *Poemas e antipoemas* (1954), com sua linguagem não eloquente, coloquialmente cotidiana e mais ou menos terrorista às fundações do estético canônico. Dos versos de “Quebra-cabeças”, se exclama “Não dou a ninguém o direito./ Adoro um pedaço de trapo./ Eu troco

tumbas de lugar.” (PARRA, 2018, p. 33), ou ainda em “Os vícios do mundo moderno”, a pedra antipoética é lançada no ar ao proclamar que:

O mundo moderno é uma grande cloaca:
Os restaurantes de luxo estão apinhados de cadáveres digestivos
[...] De suas axilas o homem extrai a cera necessária para forjar o rosto de seus
[ídolos.
E do sexo da mulher e da palha e o barro de seus templos.
Por tudo isso
Cultivo um piolho na minha gravata
E sorrio aos imbecis que descem das árvores.
(PARRA, 2018, p. 42-43).

É com este mesmo tom que o gozo explosivo de Diana J. Torres compactua uma introdução pelo corpo feminino terrífico que lhe possui, e margeia essas fronteiras litorais com um modo muito próprio de fazer inscrever sua voz. Como aponta Lacan ([1971-1972] 2012, p. 31): “Gozar é usufruir de um corpo. Gozar é abraçá-lo, estreitá-lo, é picá-lo em pedaços. No direito, ter o usufruto de algo é justamente isso, é poder tratar alguma coisa como um corpo, ou seja, demoli-la, não é?”

O direito a um corpo de trapos, fragmento pornográfico, se faz valer à ressignificação de suas próprias experiências. O feminino é de um gozo experienciado, não descritível, por-fora do simbólico em suas fendas. Assim como nas palavras de Dunker (2017a, p. 29):

É claro que podemos construir conceituações para definir o gozo, conceituações boas ou ruins, algumas úteis outras inúteis, mas chegamos ao consenso de que algo é sumariamente perdido quando se tenta capturar o conceito de gozo. Assim, optamos por recuar e manter a ideia de que o gozo pode ser a experiência impensável.

O gozo, portanto, pode ser do utópico, fato que o aproxima da política dos corpos como um campo possível de estabelecimento em sua fixação. Achamos pertinente, trazer algumas úteis revoltosas palavras de Diana, para ilustrar essa monstruosa beleza da liberdade de ser uma, de um gozo feminino explosivo que pode residir no nada de um paradoxo pornoterrorista:

O mundo está cheio de seres desprezíveis e por isso é que eu sinto desprezo. De seres que merecem a morte ou o tormento e por isso é que sou guerrilheira e maltratante. De sacos de merda que transitam pelas ruas como legítimos cidadãos e por isso é que cago pelas ruas. O mundo está cheio de gente que me odeia sem sequer me conhecer, e por isso é que eu odeio tanto sem ainda assim lhes dar cabimento.
Se educas uma criatura para que seja livre, generosa, boa, inteligente e amante da beleza, quando a solta no mundo se converterá em um monstro. Porque o

mundo está cheio de prisões físicas e ideológicas e a palavra “liberdade” é mais um slogan publicitário do que uma bandeira, porque se ergue por princípios mercantis e o dinheiro é tudo, porque a bondade é algo tão em desuso que é contemplada sempre sob um ar de desconfiança quase patológica, porque a inteligência é um bem precioso pela qual manejam os fios e um medo público nas marionetes, porque a beleza vive em jaulas e armários. Assim, estou orgulhosa de minha monstruosidade porque nela e através dela segue intacto meu código ético pessoal. Sigo sendo boa, generosa, inteligente e amante da beleza, isso eles nunca poderão tocar. (TORRES, 2017a, p. 77, tradução nossa).⁸²

Face a isso, é desse campo emputecido que o citado “antipoético” Parra (2018), ou a “poesia feia” da galega Lupe Gómez (2012), mais ou menos consagrados que são, produzem eco, a nosso ver, para convocar tantas outras monstruosidades na cena porno-anti-poética, com inscrição de corpos que estando fora do padrão, traduzem sofrimento para o padrão, espelhando os sofrimentos que existem dentro deste mesmo padrão.

A retomada histórica de pessoas emputecidas ou putas, “contando suas práticas”, grafando aquela rebaixada *pórnê* antipóética, faz com que essas vozes ressoem e abalem os próprios alicerces do que continuamos incapazes de perceber na experiência do impensável, impensável como algo que não se suprime em nome de um postulado do suportável, do belo, do ordenado, mas que faz mover nosso imaginário para olhares sem-vergonha ao que está obviamente explícito, mas não se deseja sequer dar um relance para ver, rir, gozar, de modo a se enxergar para além do comodismo e dos limites confortáveis de nosso ontológico e supressor mal-estar.

⁸² “El mundo está lleno de seres despreciables y por eso es que yo siento desprecio. De seres que merecen la muerte o el tormento y por eso es que yo soy guerrillera y maltratadora. De sacos de mierda que transitan por las calles como legítimos ciudadanos y por eso es que yo me cago en la calle. El mundo está lleno de gente que me odia sin siquiera conocerme, y por eso es que yo odio tantísimo y aún así no doy abasto.

Si educas a una criatura para que sea libre, generosa, buena, inteligente y amante de la belleza, cuando la sueltes en el mundo se convertirá en un monstruo. Porque el mundo está lleno de cárceles físicas e ideológicas y la palabra ‘libertad’ es más un eslogan publicitario que una bandera, porque se rige por principios mercantiles y el dinero lo es todo, porque la bondad es algo tan en desuso que se contempla siempre bajo una desconfianza casi patológica, porque la inteligencia es un bien preciado en quienes manejan los hilos y un peligro público en las marionetas, porque la belleza vive en jaulas o en escaparates. Así de orgullosa estoy de mi monstruosidad porque en ella y a través de ella puedo expresar mis virtudes tan denostadas, porque en ella sigue intacto mi código ético personal. Sigo siendo buena, generosa, inteligente y amante de la belleza, eso no lo pudieron tocar.”

4 GOZO PORNOPOÉTICO NOS GEMIDOS DE DIANA J. TORRES

Em sequência às proposições anteriores, chegamos a esta seção de análise com mais uma de ensaio junto ao método de leitura da pornopoética de Diana J. Torres. Os recortes selecionados nos dão a oportunidade de considerar a voz poética como um gemido a soar em nossos ouvidos, tal como se configuram as imagens invocantes de pequenos objetos *a*, dentro daquilo que Lacan pressupõe quando nos deparamos com as partes de um corpo em exposição aos nossos sentidos incorporados.

Metodologicamente, aliada a essa experimentação, pretendemos trazer leituras parafrásicas, na medida em que o texto produzido por estas presentes linhas não darão conta de expressar exatamente o que a lírica pornográfica grafou, ainda que não nos fosse intencional essa tarefa impossível. Assim, como conflita a própria trajetória entre o imaginário e o real, nos cabe apenas operar sentidos próximos àquilo que os fantasmas da imaginação pornográfica são capazes de projetar, em oposição a uma técnica de leitura mais estruturalista ou sociocultural.

Uma dificuldade no caminho dessa escolha também se deu com relação ao fato de o texto ser escrito em espanhol, o que nos faria ter que desprezar uma ou outra forma de exposição do gozo, que a voz pornopoética é capaz também de priorizar por estes entremeios idiomáticos. Para sermos mais práticos com relação a isso, acatamos de bom grado a ideia de mantermos os poemas nas duas versões seguidas, pois assim, tanto a entonação como a sonoridade de um ou de outro, no português ou no espanhol, poderiam ser cogitadas na erupção de um jeito próprio, de manejar o efeito obsceno a qualquer leitor, bilíngue ou não.

Diante disso, se faz necessário pontuar que nosso trabalho não é de tradução, por mais vibrante que essa proposta pudesse parecer, na tarefa de descobrir a riqueza lexical entre as latinidades vernaculares da putaria, que se herdou daqueles literatos da antiga Roma, sedentos por palavras de baixo calão para designar o chulo, o jocoso, o pornográfico. Livres dessas intenções, pretendemos alçar a proposta de análise à mínima leitura por meio de uma tradução livre, que nos auxilie complementarmente à leitura subjetiva dos versos em questão.

Essa leitura subjetiva, ao dar ouvidos a esses gemidos terríficos que podem saltar das entrelinhas, tem a pretensão de não ser limitadora, mas conectiva, de modo a podermos associar brevemente as elaborações anteriores da presente dissertação, ao que há de supersensações e superexibições, como um *anasirma*, na pornopoética da voz que goza de Diana Pornoterrorista.

4.1 “SIN TÍTULO”, HÁ DE TER QUE SE EMPUTECER

Sin título

si me saco el hombre y me saco el bollera y me saco la
pluma y me saco un ojo
¿qué queda de mí?

Me fui construyendo con metáforas de otros
y, despojado de todo lo que no me cuadra,
me quedo flaco y tiritando de frío
ante una estructura que me repele.

Y qué pasa si quiero ser otra cosa distinta?
Qué pasa si me quiero arrancar esta mierda que me cuelga y fabricarme
[una vagina?

Qué pasa si quiero ser solo de carne que sangra,
de carne que se
muere si la aprietas, si quiero ser algo inútil
que no tenga sentido?
Estoy harto del papel de celofán que lo recubre todo,
de la profilaxis, de las mentiras,
de las cosas pulidas y brillantes.
Quiero descubrir qué hay debajo de toda esta mierda
que tanto nos
ahoga,
quiero recuperar mi voz de entre toda esta basura,
quiero cagarme
en todo con mi voz de puta, loca.

Finalmente tengo coño, no lo elegí pero no me disgusta.

Soy la niña que todo lo quiere,
una insatisfecha perpetua,
alguien en quien no se puede confiar.

Quiero salvarme.

Que exista un paraíso en el que solo entren
las perturbadas, las travestis, las transgénicas, las degeneradas.
Quiero que los infieles ardan por siempre en un infierno
Pero sin sexo y sin llamas.

Quiero venganza, aún no sé de qué.
Quiero salvarme, como toda hija de vecina.
(TORRES, 2017a, p. 202)

Sem título

se me tiro o homem e me tiro a sapatona e me tiro a
caneta e me tiro um olho
o que resta de mim?

Fui me construindo com metáforas de outros
e, despossuído de tudo que não me cabe,
me resto magro e tremendo de frio
diante de uma estrutura que me repele.

E se eu quiser ser outra coisa distinta?
Se eu quiser arrancar esta merda que me paira e me fabricar uma vagina?
Se eu quiser ser só de carne que sangra,
de carne que
morre se apertá-la, se quero ser algo inútil
que não tenha sentido?
Estou farto do papel filme que a tudo recobre,
da profilaxia, das mentiras,
das coisas polidas e brilhantes.
Quero descobrir o que há debaixo de toda esta merda
que tanto nos
afoga,
quero recuperar minha voz do meio de todo este lixo,
quero cagar
em tudo com minha voz de puta, louca.

Finalmente tenho buceta, não a escolhi, mas não me dá desgosto.

Sou uma menina que quer tudo,
uma insatisfeita perpétua,
alguém em que não se pode confiar.

Quero me salvar.

Que exista um paraíso onde só entrem
as perturbadas, as travestis, as transgênicas, as degeneradas.
Quero que os infiéis ardam para sempre em um inferno
Mas sem sexo e sem chamadas.

Quero vingança, ainda não sei de quê.
Quero me salvar, como toda filha de vizinha.
(tradução nossa).

Um poema que se intitula “Sem título” já denuncia, em sua primeira aparição, a quebra da necessidade de categorização. Notamos de maneira elementar que a eu-lírica não se contenta com a visão dos outros sobre si, não desejando ser quem estes lhe impõem, mas uma que seja volátil em seu emputecimento perante as imposições.

A anti-ordem, que se mescla à desordem de um corpo que se lhe habita, é pertinente não apenas ao que surge das lutas *kuir*, contra os protótipos identitários dos corpos que pesam,

mas, a nosso ver, à própria acepção de um corpo fantasmático, como único corpo possível às relações imaginárias de uma para com o outro, na economia pulsional das trocas objetais no desejo.

Quando se parte para os campos do gozo, a quantidade de objetos, pequenos a , que são capazes de articulação a partir de seus ingredientes, da paixão por satisfação, são feitas na simultaneidade das sensações, as quais produzem o espanto daqueles que se dizem possuídos pelo que já é dado pela ordem do simbólico.

A chamada à marginalização, ao delito pornoterrorista de uma descoberta possível nesse lugar mesmo, submete, ainda que não-de-todo, uma forma grotesca de se reestruturar, ou de se transbordar para além do que se imagina possível. Descobrir a própria sexualidade é se deparar com o limite dela, naquilo que essa propriedade é transpassada pela permissão do outro, para o que há de potencial no pertencimento do sexo, do domínio relativo ao que advém da norma, da heteronormatividade, da sociedade do consumo, das instituições religiosas, da medicina, dos ditames morais, da moda, e do canônico, entre outras tantas institucionalizações numerosas e próprias a cada organização civilizatória.

O feminino, naquilo que ele opera de um gozo voltado a si mesmo, permite que o seu próprio esboço se amplie para além dos protótipos sociais, fazendo-se imenso, aberto ao infinito, em sua distinção na distinção. A não-identidade, a inexistência que se pressupõe em um sem-título, remete-nos $\mathcal{A}$ mulher que não existe, mas que se registra assim mesmo, na capacidade de fugir à regra, disfarçada e emputecida, uma vontade quase maníaca por fazer girar aquilo que lhe move misteriosamente.

De modo mais atento às partes do poema, podemos antever inicialmente no que se tira da eu-lírica, uma cadeia de significantes do que é do masculino. Seja o “homem”, a “sapatona” (verso 1), mulher-homem, machorra, em termos chulos, a “caneta”, simbólica na expressão permitida de se inscrever na linguagem, e o “olho” (verso 2), masculino que remete a *lex talionis* edipiana, a interrogação resta em suspenso para promover um não-lugar a essa falta de “título”.

Esse não-lugar, construído sobre um resto, é contraposto entre o simbólico, o gênero das “metáforas de outros” (verso 4), e um além-fora próprio do que esbarra ao ser do feminino em seu gozo. Ele, visto ser “despossuído de tudo que não me cabe” (verso 5), é em algum sentido experienciado no corpo feminino como uma desposseção $S(\mathcal{A})$, um *fallasser* restante em seu gemido urrante.

A estrutura que lhe “repele” (verso 7) aos restos que sobram, para que a eu-lírica se construa, é justamente a que lhe designa por abjeta, infamiliar, que, apesar dos esforços, termina por não impedir que disso se faça “ser outra coisa distinta”, quer seja *kuir*, quer seja transviada.

Ao nos defrontarmos com os versos “Qué pasa si me quiero arrancar esta mierda que *me cuelga* y/ fabricarme una vagina?” (verso 9), encontramos um desafio para o verbo reflexivo grifado ser mais bem apreendido em sua linguagem poética hispânica. Se no espanhol o verbo *cuelgar* é polissêmico – para “desligar”, “pendurar”, “dependurar” e “suspender” – e permite a voz ativa, em sua forma reflexiva contextualizada nos versos (*me cuelga*), em português, sua tradução literal exigiria uma inversão à voz passiva para “pendurar em mim”, já que “me pendurar” em algo, no português, impossibilita a noção de que se possa arrancar este algo.

Por mais que não seja o caso de nos atermos ao exercício traidor de justificar uma tradução mais livre, conseguimos subentender que em relação à fabricação de uma vagina, a referida merda que se lhe pendura à eu-lírica, conotaria à semântica do oposto pênis, mas também ao que este rege de fálico no inconsciente e no simbólico Φ . Portanto, este indesejado objeto a ser hipoteticamente arrancado é pendurado, é pendente, dependura-se, pende a voz lírica ao peso de carregá-lo, de modo que, por ser linguagem e abstração no imaginário poético, paira significante sobre ela, como um objeto que pode ser subtraído, deixando de ter o peso que representa ao pairar, pesar, lhe pendurar. Daí a escolha por “*me paira*”, para “*me cuelga*”.

Escapar da lei do simbólico, ao fabricar um corpo para si nas margens da linguagem, é evidente recurso da eu-lírica para cogitar os delineamentos de seu desejo. Se ela questiona: “se quero ser algo inútil/ que não tenha sentido?” (versos 13 e 14) é para destituir-se de sentido, é sem deixar de usar da linguagem por ela mesma, forma e semblante do quase-louco do gozo feminino a partir de Lacan, como pontuou Fuentes (2009, p. 116) de que esse feminino “desconhece os limites da função fálica, permanecendo fora do tratamento que a linguagem propicia em termos de castração e localização do gozo.”

Logo, a profilaxia da biopolítica farmacopornografológica, que é invólucro para o belo, proporciona uma saturação à eu-lírica que a leva ao guia do desejo pelo grotesco, pela antipoética que a arte feminina contemporânea e pós-moderna ressignifica pelos arranjos do *kuir*, como salientam Connelly (2012) e Kristeva (1982). O horroroso que emana de significantes como “merda” (verso 18), “lixo” (verso 21) e do verbo “cagar” (verso 22) é além de intensa ressignificação, a já mencionada compostagem abjeta, da qual a natureza telúrica do feminino encontra terra, para prover ao antropoceno uma “voz” a se “recuperar” (verso 21) no meio de tudo isso. A antipoética é a crise da poesia se revitalizando em terrenos movediços.

A “voz de puta, louca” (verso 23) que fará ressoar a fedentina de um trabalho anal, sádico, fecal, eleva o manifesto de sua expressão ao dizer que não deseja mais se calar, messalina, histérica, mundana ou enclausurada que tenha sido. A puta louca invade em duas frentes o que há de insuportável do feminino dos prazeres e da infinitude que escapa ao real em céu aberto. Uma alegoria fatal que se põe em defensiva ou ataque ao “tudo” (verso 18), ao “todo” (verso 21) lixoso da ordem simbólica fálica.

Defender ou atacar, porém, sem que se perca de vista a possibilidade de apropriar-se de tudo, como é típico do desejo em face da falta que lhe impele. A “uma menina que quer tudo” (verso 25), todavia, em seu *pathos* comum diante da impossibilidade de completude total, para o que vier a ser, resta, sapientemente em seu manejo de semblante, denominar-se “insatisfeita perpétua” (verso 26), frouxa no nó do gozo para uma plenitude que não se alcança, ainda que nela se reconheça um destino, um *pathway* da querência.

Se há um destino, *path*, em que se salve a existência de “um paraíso onde só entrem/ as perturbadas, as travestis, as transgênicas, as degeneradas” (versos 28 e 29), ele haverá de ser a oposição do *patho-lógico* que destitui de todas as existências transviadas um “lugar ao céu”, nos modelos da salvação e da liberdade de serem si mesmas. Esse paraíso é o lugar das incertezas do *kuir*, espelhadas pelas indeterminações condizentes com o contraditório de “um inferno” (verso 30) aos infiéis, “mas sem sexo e sem chamás” (verso 31).

É por um imaginário que alude ao infamiliar, desvirtuando as imagens convencionais do temor, usado para a exprobração das dissidências sexuais dadas por abjetas e fadadas ao submundo, que a assepsia da normalopatia dominante correrá o risco de pagar por sua sede de castidade e frieza extrema, em que o inferno não são os outros, alienumanos, mas eles mesmos, humanos desumanos, que preservaram, em sua máxima puritanista, um normal tão extremo, que resulta no extremo de uma ilusão de vida sem morte, vida sem sexo e sem ir além dos princípios ou do próprio prazer, alguns que sejam.

O desejo de vingança, ainda que não se saiba de quê, aponta justamente para o desejo regido por uma pulsão parcial movente, desejo alienumano por sua própria constituição de desejo outro, que não almeja a lei que lhe garanta um saber, ou uma totalidade – pois a vingança é contratual, toda resolutiva –, mas apenas um reconhecimento (*acknowledgement*) no percurso de uma troca simbólica dos afetos que sustenta cada eu, mesmo que um eu identificado como “não-ideal”, transviado em representar suas supersensações afetivas. A sorte da normalidade civilizatória é que essa vingança sem objeto não se consolida, posto que os anormais, marginalizados e abjetos clamam uma igualdade de privilégios em que se dita respeito às suas diferenças mínimas.

Para compreendermos o sentido do último verso, precisamos observar um detalhe insuspeitado, mas fundamental, no contexto da poeta Diana J. Torres. Nascida em Madri, a poeta nos provoca ao desafio de leitura, em supor que a escrita contextual que ronda o “quero me salvar, como toda filha de vizinha” (verso 33) faz alusão ao Fuero de Madrid de 1202. Segundo Bastos (2016), o *fuero* se trata de um conjunto de normas medievais, precursor em seu formato, que versava sobre a vida e a moral cotidianas dos madrilenos, e lançara um tópico, de número XXVIII, que se dedicou a traçar regras em torno das “palavras proibidas”. A palavra “puta” era capaz de garantir a alguém ofendido pelo uso direcionado a si, o direito de impetrar uma reclamação por conduta injuriosa, cuja pena ao acusado caluniador era pecuniária, tal qual uma indenização.

Assim, mais especificamente, o tópico deixa claros o exemplo e o estigma junto à expressão “*hija de puta*”, ou “filha da puta”, caso ela seja proferida a uma “*hija de vecina*” ou “filha da vizinha”, de maneira que o xingamento/pecado haveria de ser também expiado com um juramento sob a cruz. A presença desse exemplo a partir da vizinha e/ou de sua filha nos põe de volta ao que a eu-lírica subverte sobre a salvação dessa filha que não pode ser maculada pela palavra de baixo calão, ironicamente protegida por um silenciamento do que não pode ser dito, proibido pela ou do “não sei de quê” que escapa à ordem, linguagem, simbólico.

Resta, por fim, uma tenuidade fronteira de ter que se emputecer, para dar conta de lançar-se de encontro ao que se esconde por trás das palavras obscenas, e elevar isso ao traço irônico de uma vingativa salvação pelo que se sussurra de uma voz ambivalente vingativa, e que clama por salvação de si mesma, mas agora por ela mesma, por sua própria voz.

4.2 “ANIMAL”, SELVAGEM TERRITÓRIO SOMBRIO

Animal

a veces soy un animal.
animal de tripas y pellejo y hormonas.
animal que se nutre de flujo vaginal, de feromonas,
de sábanas que apestan a sexo.

animal de ternura a veces también,
que sólo halla consuelo en una mano cálida,
animal que se acurruca en cualquier hueco mullido.
animal amoroso que resucita entre las tinieblas,
animal pasional que se busca consuelo bajo alas (incluso) rotas.
animal tembloroso asustado, sin madre.

sale la luna llena a través los barrotes de mi jaula de espanto,
 me masturbo compulsivamente como lo hacían mis antepasadxs primates,
 emerge de mi garganta un grito que no pide permiso a las cuerdas vocales,
 me corro como una fiera,
 me duermo después dulcemente.

a veces rescato a mi animal,
 y se me llena el útero de cachorritos,
 los pechos me rezuman leche,
 y el hueco de una hembra inconclusa llena
 el otro lado de mi cama.

(deberían inventar algo para sobrellevar mejor los efectos de la luna llena)
 (TORRES, 2009, s/p.)

*

Animal

às vezes sou um animal.
 animal de tripas e couro e hormônios.
 animal que se nutre de líquido vaginal, de feromônios,
 de toalhas que fedem a sexo.

animal de ternura às vezes também,
 que só encontra consolo em uma mão cálida,
 animal que se aconchega em qualquer oco macio.
 animal amoroso que ressuscita entre as sombras,
 animal passional que procura consolo sob asas (inclusive) quebradas.
 animal trêmulo assustado, sem mãe.

surge a lua cheia entre as barras de minha jaula de espanto,
 me masturbo compulsivamente como faziam mis antepassadxs primates,
 emerge de minha garganta um grito que não pede permissão às cordas
 [vocais,
 me esguicho como uma fera,
 durmo depois docemente.

às vezes resgato meu animal,
 e se isso me enche o útero de cachorrinhos,
 os peitos me escorrem o leite,
 e o oco de uma fêmea inacabada repleta
 o outro lado de minha cama.

(deveriam inventar algo para suportar melhor os efeitos da lua cheia)
 [tradução nossa].

Por mais que a anatomia tenha se esmaecido ainda mais como destino, desde a virada linguística e as denúncias em torno da biopolítica, é perceptível que é de todo corpo, corpo que não se consegue escapar, que a sexuação dualiza seus aspectos animalescos. Em “Animal”, é possível perceber que o corpo lupanar, para não dizer de uma puta loba, uiva de volta aos mitos, mas também se orienta em prol de uma loucura que o feminino, em seu gozo, é capaz de ressignificar, na economia linguística de um contemporâneo fantasístico.

Ora, é ao se animalizar que a eu-lírica brinca com as bordas do alienumano, metamorfo, irrepreensível e monstruoso na sua mescla de elementos, que são análogos ao selvagem do sexo, em união com as redomas do moderno das “toalhas”, da “janela”, da “cama”. Esse corpo selvagem é místico, mas também impreciso por recorrer a uma monstruosidade reconhecida no corpo que se autoerotiza. O esguicho de uma ejaculação, reconhece os fluxos da natureza permeável que grita de prazer ao se produzir.

Em outra medida, também tem ciência de quanto gozo isso carrega, na medida em que a criação (sintética, moderna, nas tecnologias de gênero?) de algo que diminua os efeitos de uma loba insaciável, para aliviar a compulsão inebriante que lhe constitui, deduz-se de uma gostosa sofreguidão em, às vezes, ser animal, ainda que não o seja.

Esse território sombrio, que precisa ser invadido para deixar de ser menos selvagem, menos capitolina, carrega uma selvageria gutural que não admite, por mais que se tente, alguma domesticação. Porque entre ser dócil e maternal, ainda persiste uma fera selvagem a dar vazão aos grunhidos que rugem dentro de si mesma.

A fim de contemplar as partes desse poema híbrido, que se intitula pela selvageria de uma puta sagrada e anímica, mas que não se afasta de seu tempo posterior-presente de puta narrada, que narra liricamente a si mesma – por meio de uma voz poética que ressignifica o próprio território sombrio que lhe compete um corpo desejante –, tentaremos assinalar de modo mais esparso o que os versos aproximam do campo do gozo feminino a sua constituição de uma singular eu-lírica.

A locução adverbial “às vezes” (versos 1, 5 e 16), que se faz presente nas três estrofes descritivas da eu-lírica, nos leva a considerar que há uma sazonalidade nesse feminino que se animaliza por ser cíclico em sua natureza, tal como a própria natureza. Por outro lado, é possível intuir que, por entre as descritividades desse si, há um imperativo de gozo atrelado ao fato de que “às vezes” não é “sempre”, e, portanto, se inscreve sob a lógica *não-toda* de uma lei que, ainda que se repita, se depara com a instabilidade temporal não-linear de um tempo de “às vezes” ser, “às vezes” fazer, rompendo com a lei de um *paratodos* “sempre” a se submeter.

O animal passional (verso 9) que aparece sem mãe (verso 10), isto é, primal a um extremo em sua dissolução de origem humana, demonstra sinais de uma devastação que recorre ao acalanto, “consolo” (verso 6 e 9), em mãos cálidas, ocos macios, amorosas “asas (inclusive) quebradas” (verso 9) sem deixar de reconhecer o sofrimento, *pathos*, dessas travessias constituintes. Ora, é intensa e brutal a jornada das paixões junto ao outro, pequeno objeto *a*, pois empreende um esforço em destituir-se da racionalidade, na medida em que ela se torna impossível como componente do laço de afeto, laço que orbita a fantasia: $\$ \diamond a$, ao mesmo tempo que demanda “ocos”, “vazios”, “corpos inacabados”, “faltas”.

Esse mesmo animal passional é para a eu-lírica um habitante de seu corpo que uiva e “não pede permissão” (verso 13), extremamente autoerótico, desde que hostil e também dócil: se “me masturbo compulsivamente” (verso 12), “me esquicho como uma fera” (verso 14), também “durmo depois docemente” (verso 15). Há um comportamento arcaico nessa ambivalência que nos indica a mesma voracidade comportamental de um bebê, de uma erogênese que por ser “sem mãe” (verso 10), é talvez mais que perversa polimorfa, já metamorfa em sua sazonalidade lupanar, ou antropomorfa em sua mítica cíclica, mãe de si mesma, recorrente à inexistência de *A* mulher, não menos feminina, sexual e terrífica, posto ser “superior no campo do gozo, uma vez que seu vínculo com o nó do desejo é bem mais frouxo”. (LACAN, [1962-1963] 2005b, p. 202).

A masturbação compulsiva, maniacamente frenética ou classicamente histérica, também nos leva ao que foi bastante fundamental para esta pesquisa, na relação entre feminismo pró-sexo e as reconfigurações da pós-pornografia. O “esquicho”, ou “*la corrida*”, da ejaculação feminina se vê associada à subversão do *big shot* de esperma que compõe o clímax do falo peniano da cena pornô. Aqui, o falo vulvário/clitórico, subentendido pela presença de um posterior “útero” (verso 17), atingiria o mesmo ápice performático daquele e descansaria detumescido docemente em seguida, mesmo que saibamos que não haja bem o que detumescer.

Não obstante esse autoerotismo, a quarta estrofe nos arremessa ao imaginário de uma pornética corporal, pornética porque se refaz para um trato com o sexual, que nos leva a crer a vir falar de um primitivismo animal que é objetivado na linguagem metaforizada de uma loba. Como vimos, a loba, lupanária característica de um feminino que deseja, não é menos que um resgate semântico ao que se tensiona entre aquela *pórnê* do sacerdócio ao sagrado primitivo, como às variedades de putas que se confundiam à figura maternal que se profanou, para nessa profanação se direcionar à carnalidade dos prazeres às substitutas e festivas amantes do mundano.

Ora, se para a eu-lírica esse resgate lhe “enche o útero de cachorrinhos” (verso 17) e faz “os peitos me escorre[re]m leite” (verso 18) é por haver um resquício dos “vários elos da transformação de Aca Laurência em lupa = meretriz [que] não são de todo claros, mesmo que sejam vislumbrados os seus possíveis nexos.” (PERELLI, 1997, p. 124-125, tradução nossa). A meretriz se torna assim uma “fêmea inacabada” (verso 19) entre a interdita gozosa mulher animalesca e a feminina maternal *não-toda*, que decide com ternura ser uma amante (de si mesma? sem filhos? com filhos outros?), que sozinha “preenche/ o outro lado de minha cama”. (versos 19 e 20).

Fica ainda implícita, pelo conjunto do poema, uma ausência que se faz presente a quem esse feminino autoerótico se dedica a amar, na ambiguidade do verbo *llenar* (do esp.: preencher, encher, repletar) ou do adjetivo *llena* (do esp.: total, preenchida, cheia, repleta), comum na sua língua de origem. O verbo se apresenta duplamente na quarta estrofe, no tempo presente como condicional reflexivo em “*se me llena*” (verso 17) e com três possibilidades em “*una hembra inconclusa llena*” (verso 19), situação principal de nossa reflexão e desafio tradutório.

Vejamos: a primeira possibilidade é a de que, masturbatória, a eu-lírica esteja detidamente sozinha em face de seu gozo, reconhecendo no oco autoerótico um encontro de solitude que dispensa a necessidade de uma parceria a ser “repleta [n]o outro lado de minha cama” (verso 20).

A segunda estaria na substituição desse outro lado da cama pela ocupação de outra “fêmea inacabada” (verso 19), que *repletaria* a solidão de um desejo por companhia em seu resgate animal homoeroticamente duplicado e feminino, isto é, lésbico, sáfico, amoroso na raiz de uma celebração à Afrodite, ou Aca Laurência, elevada ao quadrado, loba e loba.

A terceira possibilidade reside no caráter *não-todo* que ronda as relações indiretas entre o feminino da natureza animal e o feminino das históricas na linguagem, sobretudo em se tratando da feminilidade que renegocia sua posição sem pedir permissão, com o que “emerge de minha garganta [em] um grito” (verso 13) – é justamente *uma* “fêmea inacabada repleta” ou *o que* “uma fêmea inacabada repleta”, *una hembra inconclusa llena*, na dubiedade entre um verbo no indicativo que preenche, ou em um adjetivo composto que se contradiz como repleta, preenchida, a despeito de ser incompleta, inconclusa, *não-toda*, que a potência de um gozo suplementar lhe lança para a desposseção $S(\mathbb{A})$.

O último verso, entre parênteses, como uma confissão levemente sarcástica, clama à biotecnologia molecular pós-moderna um alívio aos efeitos dessa natureza lupanar gozosa, terrorista, explosiva, tanto por sua liberdade, como por seu selvagem misticismo.

4.3 “MI VAGINA”, VELHA FENDA, INFAMILIAR VULVA

Mi vagina

Mi vagina se estremece de placer,
no tengo más fronteras para contenerte
que estas frágiles paredes rugosas.

Mi vagina clama una venganza que no es mía,
ni tuya, ni de las dos juntas.

Mi vagina reclama la sed de la victoria
sobre tus alas cerradas sobre mí.

Mi vagina se hace vaina
sobre tu gusanomariposa
y te permite el vuelo,
aunque tus alas se pudrieron hace tiempo.

Mi vagina consiste en un truco de magia,
si haces sshsssss,
me saco un conejo
que no se llama Venus,
ni Marte, ni Mercurio
y que nunca come zanahorias.

Mi vagina clama sangre,
pero no tu sangre ni la mía,
ni la de las dos juntas,
sino sangre, sangre a secas,
de cordero, de sacrificio lunar.

Mi vagina asesina,
como una planta carnívora,
desea a las moscas,
atrapar entre los labios que la amurallan
finos corazones de insecto
y plumas de ala de paloma.

Mi vagina se muere de soledad
como un vagón abandonado,
sola en su agujero,
pálida em su húmeda oscuridad
(TORRES, 2009, s/p.).

*

Minha vagina

Minha vagina se estremece de prazer,
não tenho mais barricadas para impedi-la
que não estas frágeis paredes rugosas.

Minha vagina clama uma vingança que não é minha,
nem tua, nem das duas juntas.

Minha vagina reclama a sede da vitória
sobre tuas asas fechadas sobre mim.

Minha vagina se faz espádice
sobre teu casulo de mariposa
e te permite o voo
ainda que tuas asas tenham apodrecido a tempos.

Minha vagina consiste em um truque de magia,
se faz sshssssss,
puxo um coelho
que não se chama Vênus,
nem Marte, nem Mercúrio
e que nunca come cenouras.

Minha vagina clama sangue,
porém não teu sangue nem o meu,
nem das duas juntas,
mas o sangue, sangue seco,
de cordeiro, de sacrifício lunar.

Minha vagina assassina,
como uma planta carnívora,
deseja as moscas,
prender entre os lábios que a emuralham
finos corações de inseto
e penas de asa de uma pomba.

Minha vagina morre de solidão
como um vagão abandonado,
sozinha em seu bueiro,
pálida em sua úmida escuridão
(tradução nossa).

Em que pese o emblema de “Minha vagina”, a essa altura, compreendemos que o corpo do qual ela se exhibe é um corpo fendido, não necessariamente diádico, mas um corpo que se abre, e ao se abrir, expõe uma falicidade em seu próprio ato de exploração, um *anasirma*. A celebração de uma insígnia do feminino simboliza em grande medida a capacidade de lidar com suas instabilidades.

O que há de vitalidade na profunda e infamiliar vulva, em sua passagem penetrante representada pelo canal vaginal, reside nessa ambiguidade mágica em não ser precisamente dos

latinos Vênus, nem de Marte, nem de Mercúrio. Isto quer dizer que não se rege a vagina da eu-lírica pelo que é conceito de mulher venusiana em oposição ao que é do homem marciano. Muito menos que sua mensagem seja apreensível ou rentável na eloquência do deus mensageiro e do lucro.

A vagina que clama por um sacrifício, não se predispõe a encarnar mais a sua compulsória doação ao que se espera de uma contínua propagação criadora. Ela quer prazer! Porém, fica no entremeio das imprecisões, mantendo-se na riqueza da ambiguidade da morte e do nascer, consistindo, assim, em persistir em seu poder imaginário avassalador.

Ela é assassina, solitária, quase uma Medusa aos insetos que captura, mas ainda é capaz de reconhecer suas frágeis paredes, sua função de sustentáculo aos voos sofridos dos que nela vem fazer morada para metamorfosearem novas fases da vida.

Os elementos que remetem a um poema que se propõe a descrever a vagina da eu-lírica não seriam menos problemáticos em se tratando de sua lexicalidade corporal, pois podem soar antagônicos à nossa proposta de pesquisa que se alia ao olhar *kuir* diante do binarismo sexual. Todavia, persistimos na leitura dessa vagina como fálica no imaginário, que distorce a noção de corpo por se reverter no oposto que se lhe espera significativamente penetrar. Neste sentido, seu signo passa a um nível de re(a)presentação que subverte, pelas contradições, a própria generalização do órgão sexual diadicamente feminino como sendo “a vagina”, o “local de penetração do pênis”, quando, em verdade, se trata de mais que isso, se trata de um *corpo próprio* composto por muito mais que um simples orifício/furo e que, do feminino como ensaiamos, indica um além-corpo de possibilidades atentatórias contra a lei e atemorizações contestatórias em suas formas de gozo.

Assim, a “minha vagina” (versos 1, 4, 6, 8, 12, 18, 23 e 29) carrega uma multiplicidade de caracteres que legam sua referência a um além-corpo, pela linguagem (anti)poética, de movimentos descritivos de despossessão – um verdadeiro gozo explosivo a partir de uma fenda infamiliar e orgástica, posto que inquietantemente estranha em sua caracterização desordenada.

Destacamos que se ela “reclama a sede de vitória/ sobre tuas asas fechadas sobre mim” (verso 6) é, de algum modo, porque quer se abrir, se expor, se exhibir, se arreganhar vitoriosa em um ato apotropaico, como fariam Baubo e Kwakwaka’kakw, e o fez Anne Sprinkle. Nessa linha do *anasirma*, ela “se faz espádice” (verso 6), inflorescência que, a nosso ver é bastante remissiva à forma clitoriana excitada, parece estar escondida, mas é fálica a partir de sua exuberância.

O “truque de magia” (verso 12) é de tal modo fantasístico que abre espaço para a imaginação desse *corpo próprio*, pulsionalmente parcial como se daria um objeto *a*, enquanto lugar de olhares, “o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade.” (LACAN, [1964] 1988a, p. 95). Nos vejamos defronte ao palco dessa vagina mágica, brincando com os fantasmas de sua profundidade obscura, como a esquadrihar um fundo de uma cartola. Um “coelho” (verso 14) retirado da expectativa de estar nesta cartola, mas “que nunca come cenouras” (verso 17) pode ser o coelho lunar, que surge na sua face/suas fases como a lua afetando aquela loba, e que não necessariamente está atrelado ao folclore ou à tradição de que é uma fálica raiz tuberosa que irá atrair o coelho para fora de seu esconderijo. Pensamos essa semântica lunar pois o coelho está implicado em relação cósmica com Vênus/Afroditê (verso 15), Marte/Ares e Mercúrio/Hermes (verso 16), ainda que não lhe seja dado um nome, cuja ausência corrobora a profanação mesma do que se dessacraliza na semelhança entre deidades e antropomorfias sagradas.

Essa relação se repete, em parte, pelo menos, na aclamação dessa vagina da eu-lírica por sangue de “sacrifício lunar” (verso 22), o que nos lança à ruptura da velha fenda sangrenta que a deusa Baalete/Astorete, posteriormente demonizada, exigiria, por exemplo, daquela sua súdita Jezebel. A “vagina assassina” (verso 23), a despeito desse sangue sacrificial, também quer mais e seduz como mortífera “planta carnívora” (verso 24), e encarna o horror da *vagina dentata* a “prender entre os lábios que a emuralham/ finos corações de inseto/ e penas de asas de uma pomba” (versos 26 e 27).

Recorrentemente, em demonstração de subjetividades intensas na voz lírica, a vagina também “morre de solidão” (verso 29), devastada perante tanto gozo explosivo, seu *falasser* transborda e retorna a “seu bueiro” (verso 31), pois sabe-se única em sua “úmida escuridão” (verso 32). Tais configurações nos auxiliam a perceber o quanto dessa caracterização descritiva irrompe à particularidade das posições de ser do feminino em sua concepção *não-toda*. Se transita, trafega, desterritorializa-se em seu lugar específico de vagina, que dirá do corpo que lhe carrega, que lhe margeia, que se lhe impõe. Há nessa inconsistência um desafio de incompletude, que é terrífico à ordem simbólica dedicada a por ordem na perseguida vagina e, ao mesmo tempo, um atentado terrorista a essa própria ordem quando se reconhece em seu poderoso âmago. Quem diria que associar superficialidade à escrita de autoria feminina, nas batalhas feministas pré-contemporâneas, poderia se ver em silêncio perante uma puta feminina voz lírica disposta a dar a *vagina loquens* seu lugar de profundidade poética...

4.4 “TRANSFRONTERA”, UMA IMAGEM DE INDETERMINAÇÃO

Transfrontera

Mi carne, mi sangre, mi piel, mi reino.
Donde yo mando, donde yo decido.

Salgo de una expectativa preferida,
camino sobre la tapia de vuestra frontera repugnante
y con paso de gigante entro en vuestras clínicas, vuestros
dispensarios, vuestras escuelas, vuestros quirófanos.

Entro en vuestras bibliotecas y engullo uno a uno
todos los manuales que utilizáis para darle nombre
a mis emociones.

Mi piel, mi carne, mi sangre, mi templo.
Donde oran las profanas, las desahuciadas de la fe,
las perversas y las anormales.

Atraco vuestras farmacias a punta de pistola
e ingiero vuestras soluciones para locos.
Lo que nunca sabréis es que esto que hago
lo hago sin creer en vuestro discurso,
sin confiar en el futuro que me deparan vuestras predicciones,
sin dejaros conocerme.

Mi coño, mi polla, mis orificios todos, mi orgasmo:
donde he construido un monumento al deseo que siempre
está lubricado.
Entreno hormonas como si fueran soldaditos,
los preparo para asaltar vuestros palacios del amor mojigato,
y rescatar a vuestros cachorros mutilados en nombre
del bienestar.

Soy una actriz de vuestro drama y lo he convertido
en comedia,
queríais que fuera caperucita y le cambié el guión al lobo,
que también estaba hasta la polla.

Atravieso las fronteras de vuestras propias neurosis,
y me instalo justo ahí donde quiero estar,
donde luzco como un molesto insecto mutante
al que no podréis matar.

Mi cuerpo, mi cuerpo, MI CUERPO./ Donde yo mando, ¡cabrones!
(TORRES, 2017a, p. 197)

Transfronteira

Minha carne, meu sangue, minha pele, meu reino.
Onde eu comando, onde eu decido.

Saio de uma expectativa preferida,
caminho sobre o muro de sua fronteira nojenta
e com passos de gigante entro em suas clínicas, seus
sanatórios, suas escolas, suas salas de cirurgia.

Entro em suas bibliotecas e devoro um a um
todos os manuais que utilizam para dar nome
às minhas emoções.

Minha pele, minha carne, meu sangue, meu templo.
Onde rezam as profanas, as desesperadas da fé,
as perversas e as anormais.

Assalto suas farmácias à mão armada
e ingiro suas soluções para loucos.
O que nunca souberam é que isto que faço
o faço sem crer em seu discurso,
sem confiar no futuro que me deparam suas previsões
sem deixar-vos me conhecer.

Minha cona, meu pau, meus orifícios todos, meu orgasmo:
de onde construí um monumento ao desejo que sempre
está lubrificado.
Injeto hormônios como se fossem soldadinhos,
os preparo para atacar seus palácios de amor hipócrita,
e resgatar seus filhotes mutilados em nome
do bem-estar.

Sou uma atriz de seu drama e o converti
em comédia,
queriam que eu fosse chapeuzinho e mudei o roteiro pro lobo,
que também estava até o pau.

Atravesso as fronteiras de suas próprias neuroses,
e me instalo justo aí onde quero estar,
onde brilho como um irritante inseto mutante
o qual não podereis matar.

Meu corpo, meu corpo, MEU CORPO./ Onde eu comando, malditos!
(tradução nossa).

Para “Transfronteira”, a assunção de uma individualidade consagrada pela própria eu-lírica nos leva a reforçar a peculiar irrevogabilidade de um feminino, que se (in)determina como único em seu próprio corpo. A tarefa subjetiva/ontológica de ser o que não caberia à lei fálica denominar, não apenas faz com que a (in)determinação de um corpo que se movimenta,

que transita para além das próprias formas de linguagem, venha a se protagonizar, mas também aponta que, em certa medida, a tarefa de ser o que se é, é sempre parcial, árdua e performática.

O ser o que se quiser ser transfere-se ao imperativo *kuir* de não se fechar em fronteiras, mas de ir além delas, destruindo assim, as pré-existentes nas normalizações, nas narrativas, nos diagnósticos.

Estar em uma transfronteira, a nosso ver, é unir as concepções arcaicas do *pathos*, e trilhar novos caminhos que, no final, não possuem outro território senão o comum a todos em sua coletividade plena, do reconhecimento (*acknowledgment*) das diferenças, ainda que sofridas diante das identificações, de cada um.

Essas identificações são fortemente demarcadoras da subjetividade individual que se atreve a questionar as imposições do que se erige desde o dualismo filosófico ao binarismo sistêmico, não se contentando em renegar os trânsitos que um *corpo próprio* é capaz de estabelecer quando reconhecidamente reconhecido no seu desejo de ser além, ser muito, ser *não-todo*. O ponto de partida diante da alteridade dessas fronteiras que delimitam é do eu de “minha carne, meu sangue, minha pele, meu reino” (verso 1), “meu templo” (verso 10), “minha cona, meu pau, meus orifícios todos, meu orgasmo” (verso 19), de “meu corpo, meu corpo, meu corpo” (verso 34).

O percurso, fronteiro e em trânsito, destarte transfronteiro, não se dá de modo simples, entretanto. A eu-lírica que se apropria desse *lócus* de indeterminação nos traz muitos elementos típicos de como o *topos* corporal vem sendo compreendido na aporia dissoluta da pós-modernidade. Estamos em crise, e como bem pontua Siscar (2010) é na poesia que essa crise se reelabora, levando-nos a conceber o impensável das novas realidades emergentes pela linguagem. Estamos líquidos, diriam uns, estamos no fim do mundo, diriam outros, estamos exilados na terra e refugiados do capitalismo tardio antropocênico, tudo ao mesmo tempo, diríamos nós. Poderíamos assim, notar que a transfronteira surge como uma imagem emblemática para revisarmos nossos próprios limites, saída de “expectativa preferida” (verso 3) para, no *pathway* de um “caminho sobre o muro” (verso 4), sofrer pelos titubeios e equilíbrios indispensáveis, lidar com o *pathos*, com o irracional, com o recalcado, pois a “fronteira nojenta” (verso 4) é a divisão à qual a *patho-logia* se dedica.

O cenário dessa patologia reducionista é bem montado pela eu-lírica nas suas alusões a “suas clínicas, seus/ sanatórios, suas escolas, suas salas de cirurgia” (versos 5 e 6), “suas bibliotecas e [onde] devoro um a um/ todos os manuais que utilizam para dar nome/ às minhas emoções” (versos 7 a 9). Os manuais psiquiátricos, a exemplo do DSM – Manual de Diagnóstico e Estatística de Distúrbios Mentais – da Associação Americana de Psiquiatria,

estaria ambientando o contexto farmacopornografológico dos dispositivos atuantes no controle do que seria normal em detrimento do patológico. Devorar os manuais “um a um” (verso 7) é transviar-se, é resgatar as paixões da tríade entre o *ethos* e o *logos*, é valorar as supersensações – “Transviar-se significa sair do caminho. De que caminho os transviados estão querendo sair?” (LISPECTOR, 2018, p. 608). Parece não haver o desejo de dar nome a tais transvias.

Sem nome, é possível que o limite resida somente na homeostase do corpo como experiência erótica donde lubricam as emoções, e donde parte todo exercício ardiloso de ressignificação de si pela linguagem. A eu-lírica, nestes termos, se une ao panteão com “as profanas, as desesperadas da fé,/ as perversas e as anormais” (versos 11 e 12), companheira das delinquentes messalinas, das alcoviteiras, das putas emputecidas, das multidões do feminino.

Tudo sob uma égide performativa que ludibria a ordem, maneja o semblante ao ingerir as “soluções para loucos” (verso 14), ação para a qual “nunca souberam” (verso 15), pois “faço sem crer em seu discurso”, “sem deixar-vos me conhecer” (verso 16 e 18).

O gozo neste ser único, exclusivamente seu pelo sigilo, será “onde construí um monumento ao desejo que sempre/ está lubrificado” (versos 20 e 21). Em se tratando de prazeres, este corpo gozante traça-se pelas semânticas que ora são profundamente vulvárias, vaginais, ora são fálicas, erigidas, poderosamente monumentais. Tal ambiguidade é não somente transfronteiriça, como também extremamente desestabilizadora e explosiva. As fronteiras e os trânsitos são tantos que essas divisões imaginárias talvez nem sequer existam, ou nem precisem existir, apagadas pelos rastros de um movimento libidinal, pornerótico, insaciável.

Pensamos a aglutinação do pornerótico, pois notamos na construção desse corpo que se transmuta com hormônios, para “atacar seus palácios de amor hipócrita” (verso 23), uma semelhança na prática das putas no teatro do amor cortês e do amor venal, naquela intermediação, ora salvadora, ora perigosa, das meretrizes e cortesãs, que lidavam paralelamente com os truques corporais e com o conhecimento de muitos dos desejos interditados por serem “malditos”. Ora, no contemporâneo, a eu-lírica instrumentaliza tudo que lhe confere sentido de abjeta para se afirmar: “Sou uma atriz de seu drama e o converti/ em comédia,/ queriam que eu fosse chapeuzinho e mudei o roteiro pro lobo,/ que também estava até o pau” (versos 26 a 29).

Essa conversão é satírica, paródica, inferiorizante, dessacralizadora daquilo que remete à tradição, como bem se observa no pós-modernismo junto ao projeto de modernidade, de cânone e de metanarrativas. O espaço de performatividade é o espaço para a ressignificação.

Por essa via, não podemos deixar de perceber semelhanças em que se trate do advento das históricas, sobretudo em torno daquele “desajuste em relação à condição feminina, a uma tal quantidade de anseios ‘fora do lugar’, a tal ponto que o resultado só poderia ter sido a produção de uma exuberante sintomatologia”, como bem apontou Kehl (2008, p. 13). Ora, é quando a eu-lírica faz falar uma confissão de que “Atravesso as fronteiras de suas próprias neuroses,/ e me instalo justo aí onde quero estar” (versos 30 e 31), que mais se anuncia uma forma revitalizada de histórica, só que *kuir*, desvelando, no manejo dos sintomas de uma crise epocal, a face vulnerável e obscena dos ditames da civilização pós-moderna.

O “brilho como um inseto mutante” (verso 32), nessa obscuridade territorial, parece indicar que um infamiliar e pequeno monstro reluzente está zunindo com sua voz a prenunciar, talvez, que o território sombrio é tão vasto que não lhe resta fronteira alguma, que já não o tenha sido transpassado pelo *pathos* de uma subjetividade sempre ou mais descentrada, golpeada, necessitada de uma *em-patia*. O desafio permanece na resistência em imperar o direito de aniquilar ao menos a *anti-patia* da dominação hegemônica e opressora, ao ditar e gozar, em resposta, a liberdade de um corpo que é território repleto de explosivas e inúmeras formas de abrir-se ao outro e à economia do desejo junto ao outro. Muitos dos malditos são os que persistem em levantar muros para essas passagens e em fechar fronteiras dentro de si mesmos.

CONSIDERAÇÕES FENDIDAS

Caminhar pelas veredas do pornoterrorismo e ladear as fronteiras entre a literatura e a psicanálise nesse trajeto não é, definitivamente, tarefa fácil. Um dos maiores desafios em se tratando de concretização dessa escrita esteve na redução de elementos políticos nas discussões em cena. Gostaríamos de usar estas considerações para mais ou menos justificar que falar de política, em conexão com a pornografia seria, seria uma tarefa menos estética e mais sexual e cultural, tarefa que esbarraria nas questões mais sintomáticas do ódio como afeto patologizado, nos termos de um regime de verdade ressentido pelo social no contemporâneo, ao menos de acordo com as lentes psicanalíticas.

Por operar no real de um contemporâneo muito intenso em suas trocas simbólicas, simbólicas nos termos de uma “política ordeira”, seria necessário que realizássemos uma pesquisa mais ampla nos contextos culturais que, se de início eram cogitáveis, acabariam, em primeiro lugar, por se tornar menos próximas da linha de pesquisa à qual pertencemos, que é a das Poéticas da Subjetividade, e em segundo lugar, demandariam muito mais tempo de investigação do que o prazo bianual de um curso de mestrado. A título de exemplo, seria possível, ainda que não trazido para cá, de explorar a filosofia política da crise que se instaurava na ascensão do Iluminismo kantiano em contraponto a imoralidade da alcova sadiana, como paralelos da modernidade e da repetição cíclica da história oficial que o sistema burguês-capitalista acaba por orientar, para se autossustentar, neste presente da pós-modernidade do precariado e do aumento das desigualdades no presente ápice da globalização desenfreada.

Haveríamos como, também, segmentar a linha divisória do *kuir* pelo simbólico das transgressões sobre o estatuto da perversão, a partir das neossexualidades e da economia linguística das “bichas”, “mariconas” e “transviades”, e buscar ver como isso procura pela língua, no contemporâneo, *per-verter*, *sub-verter*, *in-verter* uma fetichização de objeto no mercado dos corpos humanos, ressignificando, com todas as falhas possíveis no processo, as suas ditas perversões próprias.

Todavia, ao reconhecer que havia muitos conflitos dentro desses movimentos sociais, por justamente lidarem com fracassos representacionais de seus desejos “*não-todos*”, preferimos deixá-los para les interessades no aprofundamento dos estudos de gênero. Ainda mais, o campo dos estudos sobre a “perversão” na psicanálise é bastante específico, além de conflituosos com a moralidade que, em certa medida, também permeia, em certos níveis necessários às situações e negociações político-democráticas, algumas vertentes tradicionalistas e/ou binaristas do feminismo e de algumas correntes LGBTIQANP+.

Afora isso, diante de nossa bagagem minimamente política e filosófica, seria possível também encontrar ramificações em torno da puta como representante de um anarquismo epistemológico dentro da moral da ambiguidade beauvoiriana, ou até de suas perturbações aos conceitos marxistas de lumpenproletariado. Como é bastante farta e densa em termos de teorizações da esquerda, pós-freudianos e lacanianos das mais diversas filiações nos seriam suficientes para adentrar as questões da escatologia histórica, da vergontologia como sintoma da pós-modernidade diante de um fracasso dos propósitos do Esclarecimento, além de toda as organizações neuróticas em torno do recalcado e de seu retorno circunstancial. Preferimos, para não cometermos leituras errôneas e apressadas, deixar em aberto essas pontas soltas, para que em algum momento esses circuitos possam nos servir ou servir a outros colegas pesquisadores. Embora tudo isso sejam ossos do ofício, achamos importante delinear essas possibilidades como exemplos de limites que não nos foram negligenciados, mas postos à parte por uma necessidade logística.

Algo que, no entanto, nos deixou surpreso foi a coincidente observação de que a temática que pesquisamos é realmente rica e tensa, posto que lida com a moralidade hipócrita que muito se fez presente nos últimos anos, em escala global. Certa sensação de percebermos que o que estudávamos era visto por alguns como o fim do mundo, como a porta de entrada para a anomia social que daria início ao inferno na terra, ou como um perigo de segregação que só resultaria em uma barbárie pornoterrorista, nos fez confirmar algumas reflexões.

Uma foi a de que visões de uma assimetria doentia sobre o real funcionamento das estruturas de poder no sistema em que vivemos. Outra foi a de que há uma compulsória demanda pelo discurso do mestre, pela permissão de um laço social coeso com o castrado que, de um modo ou de outro, só funciona se o feminino se doar, se castrar “*de-todo*”, em direção a ele. Isso se explica, bastante, pelo bolsonarismo brasileiro, e pelo quanto é mais cômodo o delírio diante de uma figura masculina, como aquela figura das missivas woolfianas, do que conceber que a singularidade, que o impossível da relação sexual, que a função de se jogar com os semblantes, não seria só tarefa dos corpos femininos, abertos, fendidos, afeminados, mesmo em suas indeterminações.

O fardo volta a recair, por falta de estratégias dialógicas de um lado, ou de permissão ao gozo do outro, nas costas desse feminino, dessas mulheres, desses excluídos, seja lhes atribuindo a culpa, seja cerceando suas próprias potencialidades. E isso é talvez o terrorismo maior e mais massacrante que se pode conceber e causar sofrimento e catástrofe.

A título de breve ilustração, resta um desafio por sobre a *sex politics* e as políticas dos afetos no contemporâneo que não nos parece tão simples e fácil de lançar apontamentos

sem a devida cautela, motivo dentre tantos que nos levou à suspensão desses aspectos. É ao esbarrar nessas reentrâncias da *pólis* que o feminino, ao menos psicanaliticamente, digladia com a presença do ódio como emoção padrão de suas movências, e parece eufemisticamente ter seu lugar negado, pois torna-se incompatível, quicá inconcebível, que o feminino portador do afeto do amor se embrenhe por esses espaços de maneira voraz, assertiva e poderosa.

O domínio político dos relacionamentos privados parece reproduzir no público o que, justamente, não pode ser visto de modo reduzido, binário, posto que, principalmente, dissimétrico tanto lá como cá. Com Diana Pornoterrorista, as camadas desses conflitos, sempre em vista, mas notoriamente desafiadoras, estaríamos jogados em uma trincheira onde senhores e escravas, na suposta guerra política dos sexos e dos sistemas por/de poder e gênero, se perverteriam no pós-pornô entre sádicos e masoquistas que ela promove, por exemplo, visando a reposição terrorista do castigo como jogo de prazer que demanda uma troca, uma reterritorialização de significados. Passemos a uma citação direta da autora, apenas para deixar um estímulo à leitura de sua força de pensamento:

Aos que acreditavam que suas ferramentas de poder (tortura, castigo físico, humilhação e dominação) eram armas sagradas que lhes haviam sido dadas para seu uso legítimo na defesa de seus interesses (nunca sexuais), diz o sadomasô : não se engane, são brinquedinhos e qualquer pessoa pode brincar com eles.

Isso é terrorista. Por isso foi uma patologia por muito tempo e ainda hoje permanece uma parafilia completamente demonizada. Sem mais delongas, algumas feministas deram como certo que uma mulher que gosta de apanhar é uma mulher doente que destrói o esforço que muitas delas fizeram para acabar com a violência contra as mulheres. Elas não perceberam (e muitas nunca perceberão) que a violência não consensual tem pouco a ver com sadomasoquismo. Para mim sempre foi assim: devemos respeitar a vontade das pessoas acima de todas as coisas, mesmo que essa vontade implique a perversão (ou revisão) de nossas crenças mais fortes.

E o que digo, sobre a vontade, pode ser bastante paradoxal quando se leva em conta que ela é um dos elementos mais valorizados pela sociedade. Curiosamente, o sadomasô também questiona a vontade, não só dizendo coisas divergentes sobre ela, mas até mesmo chegando a demonstrar a fragilidade de sua existência (TORRES, 2017a, p. 137, tradução nossa).⁸³

⁸³ A aquellos que creyeron que sus herramientas de poder (la tortura, el castigo físico, la humillación y la dominación) eran sagradas armas que les habían sido entregadas para su uso legítimo por la defensa de sus intereses (nunca sexuales), el sadomaso les dice: no os engañéis, son juguetitos y cualquiera puede jugar con ellos. Es terrorista. Por eso fue una patología durante mucho tiempo y aún hoy sigue siendo una parafilia completamente demonizada. Sin ir más lejos, algunas feministas dieron por sentado que una mujer a la que le gusta que le peguen es una enferma que echa por tierra el esfuerzo que muchas de ellas hicieron para acabar con la violencia sobre las mujeres. No se dieron cuenta (y muchas nunca lo harán) que poco tiene que ver la violencia no consensual con el sadomasoquismo. Para mí siempre ha sido así: hay que respetar la voluntad de las personas por encima de todas las cosas, aunque esa voluntad implique la perversión (o revisión) de nuestras más firmes creencias. Y esto que digo, acerca de la voluntad, puede ser bastante paradójico cuando se tiene en cuenta que es uno de los elementos más valorados por la sociedad. Curiosamente, el sadomaso también pone en duda a la voluntad, ya no solo diciendo cosas divergentes acerca de ella sino llegando incluso a demostrar la fragilidad de su existencia.

É mais que perceptível o caráter de texto-manifesto que *Pornoterrorismo* (2017a) ganha, neste e em outros tantos excertos possíveis de remissão, caráter mesmo que nos colocaria frente a um outro aspecto em torno da política, que seria daquela concernente ao belo, ao canônico, ao estético. Isso, pois, ainda que não necessariamente anulativo das marginalidades que muitos movimentos artísticos ensejam no *cumtempore* do pós-modernismo, segundo a teoria jamesoniana em torno do capitalismo tardio, a atualidade em que vivemos é uma atualidade sem formas de manifesto, sem força vanguardista. Sobre essas implicações, talvez o que haja sejam manifestos ex-cêntricos, decolonialistas, pós-coloniais, o que nos levaria a mais outra vasta miríade de problematizações sobre o estatuto global da arte e das epistemes que a cercam, acompanhadas da crítica advinda de uma antipoética pornoterrorista ainda mais periclitante, a despeito de todo o princípio de verdade única.

Os sistemas de verdade, cabe salientar, não escapam do pornoterrorismo, malgrado este parta de uma experiência artística, e apresentam-se na poética e na narrativa que dele se engendram como uma arte de existência, como um modo de vida calcado pela mescla de uma ascética escrita de si, nos moldes foucaultianos, junto a um cinismo corajoso, um anarquismo declarado, um libertinismo ameaçador e um hedonismo emocionado, tudo através de um corpo potente em sua topografia no imaginário. Contudo, nada de hipocrisia ou pedantismo passa perto do pornoterrorismo, sob o risco de ser diretamente bombardeado; não há pós-verdade nas células lubrificadas e revoltosas do pornoterror, desde que infamiliar, pois não inverídico consigo, mais ou menos ciente de que seu inimigo não é combatido com o puro delírio.

Nessa esteira, o pós-pornográfico nos desvelaria, em sua exigente forma de ressignificação dos corpos femininos, exemplos elucidativos do que visa atentar contra, mesmo que não arquitete um genocídio megalomaniaco das formas que lhe precederam, posto que esse papel não é constitutivo de seus projetos de genealogia feminista, feminina, fendida à diversidade, sem que para isso lhe recaia a crise pragmatista da intolerância – tão machista – ao que “talvez seja diverso demais”.

Em que pese as dinâmicas do campo da ressignificação da posição daquela *pórnê*, tão usada e instrumentalizada pela moral, ainda no contemporâneo, poderíamos ensaiar leituras sobre os casos do site de “cornagem” estadunidense Ashley Madison, ou do site de prostituição sofisticadamente mercadológica entre *sugar babies* e *sugar daddies* brasileiros, chamado MeuPatrocínio, ou ainda das idas e vindas recentes da Playboy sobre manter ou não manter a nudez em sua proposta editorial, diante do *boom* da internet e as sex tapes, a cultura da troca de nudes, a produção pornográfica audiovisuais dos mais variados gostos e, obviamente, o mercado lucrativamente obsceno que se deslocou para longe do império de Hugh Hefner.

De modo mais próximo ao contexto da pesquisa, e não da autora, a virulência da personalidade autoritária que um certo neoliberalismo conservador importou alienadamente e fez brotar o *new Brazilian way of life*, transformou o cidadão de bem brasileiro em um manobrista raivoso do ódio pelas redes, e em um defensor do recrudescimento das relações humanas, já desumanas e alucinadas pelo torpor da ignorância falso-moralista e do recalque incompreendido.

Não menos importante registrar, nem que seja apenas para indicar o que o processo de estudos sobre as pornografias não deixou passar despercebido em matéria de significância do que se propunha continuar fazendo, que essa parcela populacional brasileira alçou, com uma cegueira sardonicamente moralista, ataques inescrupulosos à exposição artística *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira* (2017, Santander Cultural, Porto Alegre), que foi cancelada, pelo alarde dos críticos de arte da opinião ciberpública, sem nem por eles sequer ter sido devidamente visitada. Mesmo não tendo propriedade para dizer algo a respeito, tais vigilantes não pouparam desrespeito e perseguição ao artista Wagner Schwartz, em sua performance *La Bête* (2005-, Museu de Arte Moderna, São Paulo), já executada por diversas vezes, mas que só no segundo semestre de 2017 elevaria o furor nacional ao ponto de tornar arte em caso de polícia.

Fatos como esses não seriam novidade, *old news*, a quem inalienadamente sabe do comportamento geral, já diria Gonzaguinha, ao ver a opinião do “homem bem disciplinado” no amanhã de 2018 propagando conspirativamente a *fake news* (uma verdade paranoica!) da afamada mamadeira de piroca, dentre tantas outras da máquina de *firehosing* midiático.

Sentindo-se perseguido, e mais sombrio que lhe costumaria, o neurótico brazuca, em seu mal-estar cotidiano antipetista, se apresentará circunspecto em horrores puritanos genitais, no mínimo incoerentes a quem filho deste solo e pátria mãe gentil, parece não saber o que é ser habitante do lugar bonito por natureza que sedia os maiores carnavais do planeta. A performance pós-pornô itinerante apresentada pelas bixas Paulx e Jeffe no cortejo carnavalesco paulistano de rua BloCu, em 2019, chamaria atenção do recém-empossado presidente Jair Bolsonaro para questionar o país, em vez de geri-lo, sobre “o que é golden shower?”, questão para a qual o próprio #goldenshower virá replicar: “o que é jair bolsonaro?” Somos de supor que ao menos um dos fenômenos é tanático a qualquer dos prazeres eróticos que sustentam a vitalidade sacroprofana do mundo.

De volta a trajetos menos levianos que os da conjuntura política, fomos também tomados pela força de nossas próprias leituras de análise em torno do uso da noção de *corpo próprio*, para se referir à vulva, à vagina e ao complexo genital feminino. Por mais que nossos

intentos esbarrassem em uma delimitação que, se se aproximasse de questões da biologia corporal em suas anatomias fisiológicas, poderia reduzir nosso olhar apenas aos corpos nascidos com a completude sexuada ou diádica, como sendo os corpos do feminino, não pudemos deixar de contemplar um detalhe insuspeitado propiciado pelo próprio percurso de pesquisa.

A investigação por sobre o orgasmo, e sua surpreendente atualidade arqueológica, nos fez lembrar do primeiríssimo início de nossa escrita, quando a Paleontologia descobriu em 2014 mais fragmentos das tabuinhas com mais trechos da epopeia de Gilgámesh, fato que nos instabilizaria pela presença daquela puta Shámhat como um outro referente literário na narrativa da Antiguidade suméria, tal como a descoberta da constituição orgânica do clitóris apenas no recente ano de 1998.

Vejamos bem, como divertidamente explica Strömquist (2018, p. 79): “somente em 1998, depois de milênios de pesquisa de péssima qualidade, aconteceu algo bem interessante”, a pesquisadora e urologista australiana Helen O’Connell desvendou os elementos que compunham o “complexo clitoriano”, sendo a cabeça do clitóris, esse desconhecido, apenas a glândula visível de um órgão, de sete a dez centímetros de tamanho. Mas ele não é apenas esse tal grelinho, pois se unem por ele em direção a dois corpos cavernosos que seguem até as raízes do clitóris; estas, por sua vez, abraçam os bulbos vestibulares que ladeiam ambas a abertura da uretra e da vagina. As raízes do clitóris terminam na altura das laterais da vagina. “O órgão inteiro se dilata ao ser estimulado.” (STRÖMQUIST, 2018, p. 79).

Continua Strömquist (2018, p. 80), provocando-nos à reflexão ao afirmar que “parte da pesquisa realizada nos últimos anos indica que o clitóris é ainda maior e suas terminações nervosas possivelmente se espalhem sobre uma grande área dentro do organismo.” Essa *possibilidade* torna o complexo clitoriano ainda mais literal em sua denominação e põe em destaque, inclusive, a compreensão de gozo feminino, perpassado que foi pela lógica de uma anatomia sexuada pelos corpos, como aquele que se volta para dentro de seu próprio lado, imensamente internalizado e longe de toda a castração, portanto avassalador.

Haja descobertas nesse território sombrio!

Para finalizar as presentes considerações, gostaríamos de pontuar, de volta ao corpo no imaginário, a paradoxal leveza que o gozo feminino empresta ao gozo do falo, em seu *pathos-ethos* do desejo no simbólico. Veremos isso de forma livre diante de uma piada žižekiana em que ele conta a anedota sobre “qual é o objeto mais leve da Terra? — O falo, pois é o único que pode ser elevado apenas com a força do pensamento.” (ŽIŽEK, 2015, p. 151). Ora, se por algumas linhas de nossa pesquisa apontamos que há uma potência na força que o imaginário imputa ao que se situa no corpo, o falo pode erigir-se no feminino a partir de suas

desafiadoras posições de multidões, que reivindicam tracejar rastros na história do pensamento, na escrita poética de suas formas de gozo irrigantes dos litorais da literatura e da própria linguagem, no movimento de suas ondas, ora marolas, ora tsunamis.

Derramar o que se liquefaz desse corpo que verte um gozo que é passional, não é tornar aquilo que se toca por suas águas como algo enfermo por pressupostamente também ser a sua sedutora umidade, mas perceber que na saciedade daquilo que dele provém, a trilha da experiência erótica e afetiva que se dá conta do próprio *pathway* que lhe torna ímpar, seja a do gozo mais sofregamente explosivo. Porque sofrer sem seguir adiante, é estagnar-se nas dores sem delas conseguir fugir quanto mais se tarde... e se há algo crucial a se aprender com o feminino é o de vê-lo como resiliente e prazeroso trajeto, não como ponto final de chegada.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. A festa erótica de HH. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Biblioteca Azul; Globo Livros, 2014. p. 256-263.

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

ACKERMAN, Susan. The Mesopotomian Epic of Gilgamesh. In: ACKERMAN, Susan. *When heroes love: the ambiguity of eros in the stories of Gilgamesh and David*. New York: Columbia University Press, 2005. p. 31-150.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGNOLON, Alexandre. *Uns epigramas, certas mulheres: a misoginia nos Epigrammata de Marcial (40 d.C. – 104 d.C.)*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Tradução: Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

AMBRA, Pedro. A psicanálise é cisnormativa? palavra política, ética da fala e a questão do patológico. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 101-120, mai./out. 2016.

AMBRA, Pedro. Um panorama histórico. *Cult*, São Paulo, ano 21, n. 238, p. 20-22, set. 2018. (Dossiê Psicanálise entre feminismos e femininos)

AMOR de que. Compositores: A. Marques, A. Gomes, G. Pereira, P. Bispo e R. Gorky. In: 111 1. Intérprete: Pabllo Vittar. Rio de Janeiro: Sony Music, 2019. 1 EP, faixa 2.

ARETINO, Pietro. *Pornólogos I: Racionamento: Tertúlia entre Nanna e Antonia transcorrida em Roma sob uma figueira composta pelo Capricho do Divino Aretino sob os Três Estados da Mulher*. São Paulo: Degustar, 2006.

ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução: Maria de Fátima Silva. Coimbra; São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2014.

ARISTÓFANES. *The Archanians, The clouds, The knights, The wasps*. Translation: Benjamin Bickley Rogers. London; New York: William Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1930. (The Loeb Classical Library; Aristophanes, v. I).

ARISTÓFANES. *The Lysistrata, The Thesmophoriazousae, The Ecclesiazusae, The plutus*. Translation: Benjamin Bickley Rogers. London; New York: William Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1946. (The Loeb Classical Library; Aristophanes, v. III).

BAAMONDE, Maria Eugenia Romero. Diana Torres Pornoterrorista: sexo, transfeminismos e postpornografia. In: QUEIROZ, João Paulo. *Arte, relações, implicações: o VI Congresso CSO' 2015*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2015. p. 506-515.

BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BASTOS, Douglas Santos. *Jogralesa, soldadeira ou prostituta: um estudo sobre a representação do feminino medieval*. 2016. 141 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Journaux intimes, Fusées, Mon coeur mis à nu*. Paris: Les Éditions G. Crès et C^{ie}, 1920.

BEATRICE, Luca. *Sex: erotismi nell'arte da Coubert a YouPorn*. Milano: Rizzoli, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196. (Obras escolhidas; 1)

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, [1938] 2017.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, [1927-40] 2009.

BERTOLETE, José Manuel. Apresentação. In: ARETINO, Pietro. *Pornólogos I: Racionamento: Tertúlia entre Nanna e Antonia transcorrida em Roma sob uma figueira composta pelo Capricho do Divino Aretino sob os Três Estados da Mulher*. São Paulo: Degustar, 2006. p. 5-7.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: King James Atualizada (KJA). São Paulo: Abba Press; SBIA, 2012.

BIRMAN, Joel. [Orelha de livro]. In: NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. s/p.

BLACKLEDGE, Catherine. A origem do mundo. In: BLACKLEDGE, Catherine. *A história da V: abrindo a Caixa de Pandora*. 2. ed. São Paulo: Degustar, 2004. p. 19-61.

BOLLMANN, Stefan. *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*. Paris: Flammarion, 2007.

BOURCIER, Sam [Marie-Hélène]. BUILDINGS POST-PORN: notas sobre a proveniência do pós-pornô, para um futuro do feminismo da desobediência sexual. *Bagoas*, Natal, v. 8, n. 11, p. 15-38, jul./dez. 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Comentários do tradutor. In: SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 136-306.

BRANDÃO, José Luís Lopes. Marcial perante o público e os críticos: autodefesa do poeta. *Hymanitas*, v. 49, p. 177-195, 1997.

BRUNO, Pierre. *Lacan and Marx: the invention of symptom*. London: Routledge, 2019.

BRUNO, Pierre. O novo no saber deles. In: GOLDENBERG, Ricardo. (org.). *Goza!:* capitalismo, globalização e psicanálise. Salvador, BA: Ágalma, 1997. p. 129-153.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque reason: the aesthetics of modernity*. Translation: Patrick Camiller. London: Sage, 1994.

BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

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

CAMPATO JÚNIOR, João Alberto. Pathos. *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, Lisboa, 01 jan. 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pathos/>. Recuperado em: 27 jan. 2019.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Varios escritos*. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

CANGUILHEM, Georges. *Michel Foucault: morte do homem ou esgotamento do Cogito?* Tradução: Fábio Ferreira de Almeida. Goiânia: Edições Ricochete, 2012.

CAPUTI, Jane. *Goddesses and monsters: women, myth, power, and popular culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

COLLUTHUS. *The rape of Helen*. S.l.: Loeb Classical Library, 1928.

CONNELLY, Frances S. *The grotesque in Western art and culture: the image at play*. New York: Cambridge University Press, 2012.

CORSO, Diana. O insuportável do corpo feminino: café filosófico. *Instituto cpfl*, [online], 23 mar. 2016. Disponível em: <https://www.institutocpfl.org.br/2016/03/23/o-insuportavel-do-corpo-feminino-com-diana-corso-versao-completa/>. Recuperado em: 24 mar. 2018.

COSTA, Elisabete da Silva. A bruxa na Elegia I, 8 de Ovídio: representação do imaginário literário ou popular? *Codex*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 12-27, 2009.

COZER, Alexandre. *Hedônio e fêmeo*: práticas sexuais femininas no humor de Priapo (Roma, séc. I d.C.). 2015. Monografia (Licenciatura e Bacharelado em História) – Universidade Federal do Paraná, 2015.

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

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch*: o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DEVEREUX, Georges. *Baubo*: la vulve mythique. Paris: Jean-Cyrille Godefroy, 1983.

DODSON, Betty. Aulas de masturbação feminina. *Playground BR*, [online], 10 set. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=896418184086494>. Recuperado em: 10 set. 2019.

DÖPP, Hans-Jürgen. *L'Encyclopédie érotique*. New York: Parkstone Press, 2015.

DRY. Intérprete: PJ Harvey. Yeovil: Too Pure Records; UMG Recording, 1992. 1 CD (39 min). (A citação à faixa 6 é um convite irrecusável para ouvir o álbum completo, como referência). Disponível em: <https://open.spotify.com/album/08Plby1CLD0UNgChnPD8lo>. Recuperado em: 17 set. 2019.

DUNKER, Christian. Animismo e indeterminação em “Das Unheimliche”. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar/ Das Unheimliche*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 199-218. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8)

DUNKER, Christian. Comunicação virtual. Postagem na rede social Facebook em resposta a comentário sobre o vídeo “Como a psicanálise vê a transexualidade?”, episódio 41 da série Falando nIsso do canal de vídeos no YouTube do autor. [online]. 01 ago. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/christiandunkerprofessor/posts/1109755575765054>. Recuperado em: 02 out. 2017.

DUNKER, Christian. *Discurso e semblante*. São Paulo: nVersos, 2017a. (Leituras sobre Lacan; 1).

DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*: uma psicologia do Brasil entre muros. São Paulo: Boitempo, 2015.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade*: políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu, 2017b.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAGLETON, Terry. *The illusions of postmodernism*. Malden: Wiley-Blackwell, 1996.

ELLES ÉTAIENT en guerre (1914-1918). Écrit et réalisé par Fabien Béziat et Hugues Nancy. França: Program 33;. Koba Films, 2014. 1 DVD (93 min), son., color.

ELLES ÉTAIENT en guerre (1939-1945). Écrit et réalisé par Fabien Béziat et Hugues Nancy. França: Program 33;. Koba Films, 2015. 1 DVD (92 min), son., color.

FAJNWAKS, Fabian. Lacan et les théories queer: malentendus et méconnaissances. In: FAJNWAKS, Fabian; LEGUIL, Clotilde. (org.). *Subversion lacanienne des théories du genre*. Paris: Éditions Michèle, 2015. p. 19-45.

FIREBAUGH, W. C. [Editor's note]. In: PETRÔNIO. *The Satyricon of Petronius*. [1922] 2004. (vol. VI: notes). Available at: <http://www.gutenberg.org/ebooks/5225>. Recovered in: 30 fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1984] 2004. p. 264-287. (Ditos e escritos; 5).

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017a.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017b.

FOUCAULT, Michel. O terrorismo aqui e ali. In: FOUCAULT, Michel. *Segurança, penalidade e prisão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1982] 2012. p. 223-225. (Ditos e escritos; 8).

FOUCAULT, Michel. Seven: 22 February 1978. In: FOUCAULT, Michel. *Security, territory, population: lectures at the Collège de France (1977-1978)*. New York; Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. p. 163-190.

FOUCAULT, Michel. *Society must be defended: lectures at the Collège de France (1975-1976)*. New York: Picador, 2003.

FOUCAULT, Michel. *The courage of the truth (The government of self and others II): lectures at the Collège de France (1983-1984)*. New York; Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.

FOUCAULT, Michel. *The government of self and others: lectures at the Collège de France (1982-1983)*. New York; Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

FRANCHINI, B. S. *O que são as ondas do feminismo*. Revista *QG feminista*. [online]. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeeed092dae3a>. Recuperado em: 13 set. 2019.

FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. *In: FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras, [1922] 2011. p. 326-329. (Obras completas, 15).

FREUD, Sigmund. A dissecação da personalidade psíquica. *In: FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, [1933] 2010a. p. 192-223. (Obras completas; 18).

FREUD, Sigmund. A feminilidade: nova sequência de conferências de introdução à psicanálise: conferência XXXIII. *In: FREUD, Sigmund. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, [1933] 2019a. p. 313-341. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 7)

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1900] 2018a.

FREUD, Sigmund. A negação. *In: FREUD, Sigmund. Neurose, psicose, perversão*. Belo Horizonte: Autêntica, [1925] 2018b. p. 305-310.

FREUD, Sigmund. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. *In: FREUD, Sigmund. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, [1925] 2019b. p. 259-276. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 7)

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. São Paulo: Companhia das Letras, [1905] 2017.

FREUD, Sigmund. O declínio do complexo de Édipo. *In: FREUD, Sigmund. Amor, sexualidade, feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica, [1924] 2019c. p. 247-254. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 7)

FREUD, Sigmund. O infamiliar/ Das Unheimliche. *In: FREUD, Sigmund. O infamiliar/ Das Unheimliche*. Belo Horizonte: Autêntica, [1919] 2019d. p. 27-115. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8)

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In: FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, [1930] 2010b. p. 13-123.

FREUD, Sigmund. Paralelo mitológico de uma imagem obsessiva. *In: FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, [1916] 2010c. p. 288-290. (Obras completas, 12).

FREUD, Sigmund. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à Psicologia do amor II). *In: FREUD, Sigmund. Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)*. Rio de Janeiro: Imago, [1912] 1996a. p. 183-197. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira; v. XI)

FREUD, Sigmund. Teoria geral das neuroses: conferência XVIII: fixação em traumas: o inconsciente. *In: FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre Psicanálise (parte III) (1915-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, [1917] 1996b. p. 281-292. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira; v. XVI)

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Rio de Janeiro: Imago, [1913] 1996c. p. 11-169. (Edição standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIII).

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)*. Rio de Janeiro: Imago, [1905] 1996d. p. 117-231. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira; v. VII)

FREUD, Sigmund. Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à Psicologia do amor I). In: FREUD, Sigmund. *Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)*. Rio de Janeiro: Imago, [1910] 1996e. p. 169-182. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira; v. XI)

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. *Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. Rio de Janeiro: Imago, [1917] 1996f. p. 145-153. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira; v. XVII)

FUENTES, Maria Josefina Sota. *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*. 2009. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GALEANO, Eduardo. *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GÓMEZ, LUPE. *Pornografia*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 2012.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. Tradução: Maria Aparecia Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere, volume 3*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1930] 2007.

GRANT, Michael; MULAS, Antonia. *Eros a Pompei: le cabinet secret du Musée de Naples*. Paris: Robert Laffont, 1975.

GREENE, Ellen. *Women poets in ancient Greece and Rome*. Norman: Oklahoma University Press, 2005.

HALBERSTAM, Jack. *El arte queer del fracaso*. Barcelona, Madri: Egales Editorial, 2018.

HALPERIN, David. Why is Diotima a woman? In: HALPERIN, David. *One hundred years of homosexuality and other essays on Greek love*. New York: Routledge, 1990. p. 113-151.

HAN, Byung-Chul. *Agonia de eros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017a.

HAN, Byung-Chul. *Bom entretenimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b.

HARDING, John. Sheela na Gig: architectural figure. In: *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA*. [online] 2006. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Sheela-Na-Gig>. Recuperado em: 17 set. 2019.

HARRIS, Rivkah. Images of women in the Gilgamesh epic. In: HARRIS, Rivkah. *Gender and aging in Mesopotamia: the Gilgamesh Epic and other ancient literature*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000. p. 119-128.

HERNÁNDEZ MARDONES, María Angélica. *De la hetaera a la ramera: el viaje alegórico de la prostituta hacia la Modernidad latinoamericana*. 2010. 327 f. Dissertation (Doctor of Philosophy in Spanish) – Department of Iberian and Latin and Latin American Cultures, Stanford University, 2010.

HERNÁNDEZ MARDONES, María Angélica. *Estética del deseo: la prostituta en la dialética de la historia; la modernización latinoamericana en la novela, el tango y la poesia*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2018.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

HOFFMAN, E.T.A. O homem da areia. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar/ Das Unheimliche*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 221-263. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8)

HOMERO. *Iliada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HUNT, Lynn. A pornografia e a Revolução Francesa. In: HUNT, Lynn. (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 329-370.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. 2. ed. London; New York: Routledge, 2002.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Comentários e notas seguintes a Sobre um tipo particular de escolha de objeto nos homens (1910). In: FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade, feminilidade*. Tradução: Maria Rita Salzano. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 133-135. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 7)

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. London; New York: Verso, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *The archetypes and the collective unconscious*. 2. ed. Translator: R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1980. (The collected works of C. G. Jung; v. 9, part I)

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime, Ensaio sobre as doenças mentais*. São Paulo: Edições 70, 2012.

KARRAS, Ruth Mazo. Marriage, sexuality, and marginality. *In*: KARRAS, Ruth Mazo. *Common women: prostitution and sexuality in Medieval England*. New York: Oxford University Press, 1996. p. 84-101.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KENDRICK, Walter. *El museo secreto: la pornografía en la cultura moderna*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.

KRAUSE, Rubén Solís. *Erotismo: a cultura libertina*. Tradução: José Carlos Teixeira. Lisboa: Estampa, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Translation: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. A significação do falo. *In*: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1966] 1998a. p. 692-703.

LACAN, Jacques. Do uso lógico do sinthoma ou Freud com Joyce. *In*: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1975] 2005a. p. 11-26.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1962-1963] 2005b.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1964] 1988a.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1969-1970] 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971] 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1971-1972] 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1954-1955] 1985a.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1972-1973] 1985b.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1957-1958] 1999.

LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1966] 1998b. p. 807-842.

LACROIX, Paul [DUFOUR, Pierre]. *Histoire de la prostitution*: chez tous les peuples du monde depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours. Paris: Seré, 1851.

LAGAZZI, Nicole. *As palavras abaixo da cintura*: articulações entre sublimação freudiana e a escrita obscena de Hilda Hilst em *Contos d'escárnio/ Textos grotescos*. 2018. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

LAING, Gordon. The origin of the cult of the Lares. *Classical Philology*, Chicago, v. 16, n. 2, p. 124-140, apr. 1921. Available at: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/360343>. Recovered in: 30 fev. 2019.

LE GAUFEY, Guy. *A incompletude do simbólico*: de René Descartes a Jacques Lacan. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Junior. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

LEGUIL, Clotilde. *O ser e o gênero*: homem/mulher depois de Lacan. Belo Horizonte: EBP Editora, 2016.

LEWIS, Harvey Spencer. *As doutrinas secretas de Jesus*. Curitiba: GLJLP, 2011.

LIMA, Vinícius Moreira. Entre o *Unheimliche* e o *queer*: o objeto *a* como resíduo não-identitário no sujeito. *Revista da ATO*, Belo Horizonte, ano 5, n. 5, p. 121-133, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LOBANOV-ROSTOVSKY, Sergei. Prostitution. In: KOLLALEWSKI-WALLACE, Elizabeth. (ed.). *Encyclopedia of feminist literary theory*. London; New York: Routledge, 2009. p.455-457.

LÓPEZ LÓPEZ, Matías. Nueva propuesta de cronología de las comedias de Plauto. *Florentia Iliberritana*. Granada, v. 18, p. 203-235, 2007.

LOSURDO, Domenico. *Nietzsche, il ribelle aristocratico*: biografia intellettuale e bilancio critico. Torino: Bollari Boringhieri, 2004.

LUCEY, Collen. Violence, murder and fallen woman: prostitution in the works of Vsevolod Garshin. *Canadian Slavonic Papers*, Québec, v. 58, n. 4, p. 362-385, 2016.

LUCIANO DE SAMÓSSATA. Diálogos das cortesãs. In: LUCIANO DE SAMÓSSATA. *Luciano [I]*. Tradução: Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 41-86.

LUNA, Sandra. “Arte” e “pathos” na “tragédia perfeita” de Aristóteles. In: LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica*: o legado grego. 2. ed. Ideia; EdUEPB, 2012. p. 319-327.

LUXEMBURGO, Rosa. O que queremos? In: LOUREIRO, Isabel. (org.). *Rosa Luxemburgo*: textos escolhidos, vol. 1. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

LUXEMBURGO, Rosa. Reforma social ou revolução? In: LOUREIRO, Isabel. (org.). *Rosa Luxemburgo: textos escolhidos*, vol. 1. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2009.

MADEIROS, Eider; RODRIGUES, Hermano de França. O sexo e a guerra na entropia histórico-pornografológica da civilização em *Bolero*, de Milo Manara. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, RELIGIÃO E ARTES, 1., 2018, João Pessoa. *Comunicação oral no grupo de trabalho “A sacralização da carne: a liturgia do sexo na literatura erótico-pornográfica”*. João Pessoa, 04 set. 2018.

MADEIROS, Eider; SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. *O gatilho do monolito: ficcionalização e objeto-arte na metáfora humana cinematográfica de Kubrick pela “Odisseia no Espaço”*. *Travessias*, Cascavel, v, 13, n. 1, p. 4-17, jan./abr. 2019.

MAGUEIJO, Custódio. Introdução aos Diálogos das cortesãs. In: SAMÓSTA, Luciano de. *Luciano [I]*. Tradução: Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. p. 35-40.

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

MARQUETTI, Flávia Regina. *Da sedução e outros perigos: o mito da Deusa Mãe*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MARTÍNÉZ BOADA, Alejandra. *Speaking the unspeakable: subversive eroticism in Kate Chopin’s The Awakening and Edith Wharton’s Summer*. 2016. 42 f. Treball de Fi de Grau (Estudis d’Anglès i Francès) – Univeritat Autònoma de Barcelona, 2016.

MARTINS, Francisco. O que é *pathos*? *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 2, n. 4, p. 62-80, 1999.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MAYAYO, Patricia. El poder de la mirada. *Historia de mujeres, historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. p. 183-223.

MCDUGALL, Joyce. A neo-sexualidade em cena. In: MCDUGALL, Joyce. *Teatros do eu: ilusão e verdade no palco psicanalítico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 190-202.

MCDUGALL, Joyce. Roteiros suspensos: entre fanstasma, delírio e morte. In: MCDUGALL, Joyce. *Teatros do eu: ilusão e verdade no palco psicanalítico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 203-215.

MCKENZIE, John. L. *The dictionary of the Bible*. New York: Touchstone, 1995.

MENEZES, Adélia Bezerra de. Literatura e psicanálise: confrontos. In: SEDYCIAS, João. (org.). *Repensando a teoria literária contemporânea*. Recife, PE: EdUFPE, 2015. p. 289-319.

METZGER, Bruce Manning; COOGAN, Michael David. (ed.). *The Oxford guide to people and places of the Bible*. New York: Oxford University Press, 2001.

MIGNOLO, Walter D. *The darker side of western modernity: global futures, decolonial options*. Durham; London: Duke University Press, 2011.

MILLER, Arthur. Obscenity and the law of reflection. *Kentucky Law Journal*, Lexington, v. 51, n. 4, p. 577-590, 1963.

MORAES, Eliane Robert. (org.) *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

MORAES, Eliane Robert. Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. *Teresa*, São Paulo, n. 15, p. 165-178, 2014.

MORAES, Eliane Robert. *Lições de Sade: ensaio sobre a imaginação libertina*. São Paulo, Iluminuras, 2011.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. *cadernos pagu*, n. 20, p. 121-130, 2003.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985. (Coleção primeiros passos; 46).

NASSTROM, Sam. Composting history: the terrifying melancholia of “Pornoterrorismo”. *CTSJ, Critical Theory and Social Justice, Journal of Undergraduate Research*, Los Angeles, v. 3, n. 1, 25 p., summer 2013.

NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução: Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NORBERG, Kathryn. A prostituta libertina: prostituição na pornografia francesa de Margot a Juliette. In: HUNT, Lynn. (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 241-271.

O’HIGGINS, Laurie. *Women and humour in classical Greece*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no Jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PARKER, Richard G. Corpos e prazeres. In: PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Best Seller, 1991. p. 153-204.

PARRA, Nicanor. Poemas e antipoemas (1954). In: PARRA, Nicanor. *Só para maiores de cem anos: antologia anti(poética)*. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 19-47.

PERELLI, Luciano. [Note e commenti del traduttore]. In: TITO LIVIO. *Storie: libri I-V di Tito Livio*. Traduzione: Luciano Perelli. Torino: Unione Tipografico; Editrice Torinese, 1997. p. 106 et passim. (*Ab urbe condita* [27-25 a.C.]; Edizione Bilingue; Colezione Classici Latini)

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução: Paulo Leminski. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. *O pauzinho do matrimônio*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2015.

PLANT, Ian Michael. *Women writers of Ancient Greece and Rome: an anthology*. Norman: Oklahoma University Press, 2004.

PLATÃO. *Συμπόσιον, O Banquete*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: ed.ufpa, 2011.

PORNOTERRORISMO.com. [online] *Portal oficial*. 2017. (em atividade de 2008 a 2017). Disponível em: <https://pornoterrorismo.com>. Recuperado em: 18 jul. 2019.

PRECIADO, Paul [Beatriz]. *Texto yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

PUCHEU, Alberto. *para que poetas em tempos de terrorismos?* Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. Tradução: Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Paulus, 1990.

QUINET, Antonio. Castração ótica. In: QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 90-110.

RAGO, Margareth. A colonização da mulher. In: RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista: Brasil 1890-1930*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p. 86-155.

REZENDE, Maria. *Substantivo feminino*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

RICHARDSON, M. E. J. *Hammurabi's Law*. New York; London: T&T Clark, 2004.

RIVIERE, Joan. A feminilidade como máscara. *Psychê*, São Paulo, v. 9, n. 19, p. 13-24, dez. 2005 [1929].

ROBERTS, Nicke. *As prostitutas na história*. Tradução: Magda Lopes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

ROCHA, Guilherme Massara; IANNINI, Gilson. O infamiliar mais além do sublime. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar/ Das Unheimliche*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 173-198. (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8)

RODRIGUES, Hermano de França. Com tabu é mais gostoso. *Revista Psicologia: especial Terapias*, São Paulo, Mythos, n. 6, p. 11-16, 2015.

RONNBERG, Ami; MARTIN, Kathleen. *The book of symbols: reflections on archetypal images*. Cologne: Taschen, 2010.

ROSA, João Guimarães. Meu tio, o Iauaretê. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 191-235.

ROSSIAUD, Jacques. A região do Ródano no século XV: prostituição, juventude e sociedade urbana: prostituição e sociedade. In: ROSSIAUD, Jacques. *A prostituição na Idade Média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 45-56.

ROUDINESCO, Élisabeth. *Lacan, a despeito de tudo e de todos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROUDINESCO, Élisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROVERE, Maxime. (org.). *Arqueofeminismo: mulheres filósofas e filósofos feministas*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.

SAÉZ, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2003.

SAFATLE, Vladimir. Entrevista com Vladimir Safatle. *Zagaia em revista*, s.l., n. 1, 2011. Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/issue/1/>. Recuperado em: 08 dez. 2019.

SAINI, Angela. *Inferior é o caralho*. Tradução: Giovanna Louise Libralon. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2018.

SANTIBÁÑEZ GUERRERO, Daniel. Sobre la discusión en torno a la historicidad de Diótima de Mantinea y la tesis de la “representación oculta” de Safo en el Banquete de Platón. *Perspectiva filosófica*, Recife, v. 2, n. 36, p. 9-22, jul./dez. 2011.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e *situación cuir* latino-americana: pontos de partida para o debate. *Periodicús*, Salvador, n. 1, p. 258-276, maio/out. 2014.

SCHÖNPFLUG, Daniel. *A era do cometa: o fim da Primeira Guerra e o limiar de um novo mundo*. São Paulo: Todavia, 2018.

SEDLMAIER, Elisângela Marcos. *Estéticas da carne: literatura, prostituição e psicanálise*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

SÉRY, Macha. La prostitution à travers les arts: la littérature (chapitre 5). 3 déc. 2013. *Le Monde*. Disponible chez: https://www.lemonde.fr/livres/article/2013/12/03/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-litterature-chapitre-5_3524765_3260.html. Consulté le: 21 avr. 2019.

SHE’S BEAUTIFUL when she’s angry. Direção: Mary Dore. Estados Unidos: The cinema guild, 2014. 1 DVD (92 min), son., color.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre “a crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, [1987] 2015. p. 44-83.

SONTAG, Susan. *Regarding the pain of others*. New York: Picador, 2003.

STEIN, Conrad. *As erínias de uma mãe: ensaio sobre o ódio*. São Paulo: Escuta, 1988.

STRÖMQUIST, Liv. *A origem do mundo: uma história cultural da vagina ou vulva vs. o patriarcado*. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2018.

SUAZO, Roberto. *Víboras, putas, brujas: una historia de la demonización de la mujer desde Eva a la Quintrala*. Santiago: Editorial Planeta, 2018.

TAFUR, Juan. *A paixão de Maria Madalena*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Planeta, 2005.

TANAKH. *Bíblia hebraica*. Tradução: David Gorodovits e Jairo Fridlin. São Paulo: Sêfer, 2012.

THACKARA, Tess. Why contemporary women artists are obsessed with the grotesque, *Artsy*, 18 jan. 2019. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-contemporary-women-artists-obsessed-grotesque>. Recuperado em: 10 jun. 2019.

THE HOMERIC HYMN TO DEMETER. Edition: Helene P. Foley. New Jersey: Princenton University Press, 1994.

TITO LIVIO. *Storie: libri I-V di Tito Livio*. Traduzione: Luciano Perelli. Torino: Unione Tipografico; Editrice Torinese, 1997. (*Ab urbe condita* [27-25 a.C.]; Edizione Bilingue; Colezione Classici Latini)

TORRES, Diana J. Bonobo: una especie que puede inspirar la revolución. In: TRANSFEMINISMOS: epistemes, fricciones y flujos. Tafalla: Txalaparta, 2013. p. 267-277.

TORRES, Diana J. *Coño potens: manual sobre su poder, su próstata y su fluidos*. 4. ed. Tafalla: Txalaparta, 2018.

TORRES, Diana J. Cuento de la puta y el marinero. In: HERAS, Patricia et al. *Relatos marranos: antología*. Barcelona: Pollen, 2014.

TORRES, Diana J. *Pornopoemas*. [online] 2009. Disponível em: <http://pornoterrorismo.com/lee/pornopoemas/>. Recuperado em: 22 jun. 2016.

TORRES, Diana J. *Pornoterrorismo*. 4. ed. Tafalla: Txalaparta, 2017a.

TORRES, Diana J. *Vomitorium*. Ciudad de México: Tezcalt Impresores, 2017b.

TRALES, Flégon de. Sobre maravilhas. In: TRALES, Flégon de. *História, histórias e paradoxografia: Opera Omnia*. Tradução: Reina Marisol Troca Pereira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. p. 115-146. (Série Autores gregos e latinos)

TRANSFEMINISMOS: epistemes, fricciones y flujos. Tafalla: Txalaparta, 2013.

TUDO que Deus criou. Direção: Andréa da Costa Pinto. Brasil: Pipa Distribuidora, 2015. 1 DVD (105 min), son., color.

VAN HAUTE, Philippe; GEYNSKENS, Tomas. Introdução: uma antropologia clínica da histeria: a histeria como um problema filosófico. In: VAN HAUTE, Philippe; GEYNSKENS, Tomas. *Psicanálise sem Édipo?* uma antropologia clínica da histeria em Freud e Lacan. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 10-29.

VILLON, François. *Poesia*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 2000.

WATSON, Brian W. 1338-1556: Arentine and Tridentine. In: WATSON, Brian W. *Annals of pornographie. S.l.*, 2017. p. 14-44.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOLF, Virginia. Um arcebispo. In: WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, [1938] 2019. p. 130-154.

WRIGHT, Elizabeth. Crítica feminista inteiramente pós-moderna. In: BRENNAN, Teresa. (org.). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 189-203.

WULLFEN, Erich et al. *Die Erotik in der Photographie: die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia sexualis*. Wien; Berlin; Leipzig: Verlag für Kulturforschung, 1931.

ŽIŽEK, Slavoj. *As piadas de Žižek: já ouviu aquela sobre Hegel e a negação?* São Paulo: Três Estrelas, 2015.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!* São Paulo: Boitempo, 2011.