



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

ANNA AMÉLIA APOLINÁRIO DA SILVA

JOYCE MANSOUR E A CORPOESIA QUE GRITA, GOZA E AGONIZA

JOÃO PESSOA – PB

2024

ANNA AMÉLIA APOLINÁRIO DA SILVA

JOYCE MANSOUR E A CORPOESIA QUE GRITA, GOZA E AGONIZA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Subjetividade

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues

João Pessoa – PB

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586j Silva, Anna Amélia Apolinário da.

Joyce Mansour e a corpoesia que grita, goza e agoniza / Anna Amélia Apolinário da Silva. - João Pessoa, 2024.

136 f. : il.

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

1. Poesia. 2. Joyce Mansour, 1928-1986. 3. Erotismo - Poesia. 4. Surrealismo. 5. Psicanálise. 6. Autoria feminina. I. Rodrigues, Hermano de França. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-1(043)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
ANNA AMÉLIA APOLINÁRIO DA SILVA

Aos vinte e cinco dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, às catorze horas, realizou-se, presencialmente, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “JOYCE MANSOUR E CORPOESIA QUE GRITA, GOZA E AGONIZA”, apresentada pelo(a) aluno(a) Anna Amélia Apolinário da Silva, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Hermano de França Rodrigues (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Moama Lorena de Lacerda Marques (PPGL/UFPB) e Tássia Tavares de Oliveira (UFCG). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Hermano de França Rodrigues (Secretário *ad hoc*), lavei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 25 de julho de 2024.

Parecer:

A banca certificou que o trabalho cumpriu com as exigências estabelecidas pelo programa e recomendou a sua publicação.

Prof. Dr. Hermano de França
Rodrigues (Presidente da
Banca)

Documento assinado digitalmente
gov.br TÁSSIA TAVARES DE OLIVEIRA
Data: 30/07/2024 18:41:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profª. Dra. Tássia Tavares de
Oliveira
(Examinadora)

Profª. Dra. Moama Lorena de Lacerda
Marques
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br MOAMA LORENA DE LACERDA MARQUES
Data: 31/07/2024 07:08:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br ANNA AMELIA APOLINARIO DA SILVA
Data: 30/07/2024 16:24:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Anna Amélia Apolinário da
Silva (Mestranda)

À minha filha Sophia Apolinário.
À Hélia Maria, onça-mainha.
À todas as poetas e bruxas deste e dos outros mundos.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa nasceu há alguns anos, enraizada em verso, sonho e sangue, cresceu em meu íntimo desde 2013, pulsa em meu coração de poeta que nunca cessa de delirar. A minha felicidade em consumir esse sonho é inefável, é uma alegria selvagem que ultrapassa a dimensão da linguagem, é o mistério, a violência e o encanto da poesia que se apossa de tudo. Este estudo conjura uma poesia nutrida por insurgentes gritos ígneos. Não estou sozinha, eu carrego em minhas mãos o mesmo fogo, a minha voz é voraz e vinga as que vieram antes de mim, abre caminho para as que virão, somos todas símiles, antigas sibilas, selváticas irmãs. Agradeço às minhas ancestrais, deusas, bruxas, matriarcas e poetas que me concedem poder e sabedoria para compreender e enfrentar os dédalos dessa grande teia chamada vida, tudo o que escrevo é consagrado a elas.

Dedico esse trabalho à Sophia Apolinário, minha amada e iluminada bailarina, minha pequena felina, agradeço por ser sua mãe e me sinto impulsionada a estudar, escrever, lutar e evoluir por você, por nós.

Agradeço ao meu amado Nielson, meu Orfeu azeviche, meu refúgio, meu cúmplice, que sempre me apoiou em tudo e contribuiu diretamente para que eu pudesse desenvolver esse trabalho, me dando suporte, ânimo, amor, conforto e denço. Sou grata por tudo que compartilhamos juntos e descanso na plenitude desse amor que é bálsamo e centelha.

Agradeço à mainha, Dona Hélia Maria, mulher-onça de coração sertanejo flamejante, minha fortaleza, minha rainha, meu escorpião solar que com sua luz e coragem é capaz de afugentar até a morte. Obrigada mainha, por me ensinar a ser forte e corajosa, por me encher de amor e poesia todos os dias. Aos meus irmãos Rafael e Anna Raquel, por tudo que atravessamos juntos em luta pela nossa mainha, a vida nos fez essa trinca poderosa e firme.

Ao meu orientador, professor Hermano, um ser ímpar e precioso, sábio, afável e generoso, que desde o início me acolheu e me incentivou, me ajudou a explorar meus potenciais e vislumbrar um horizonte de possibilidades, obrigada por ser meu farol nessa jornada tão sinuosa.

Aos meus amigos: Floriano Martins, meu bruxo e cúmplice favorito, meu mestre surrealista que sempre me ensina a ver e criar outros mundos, obrigada por tudo. Minha bruxa-irmã Aline Cardoso, pelos nossos dez anos de amizade, por tudo que sonhamos e construímos, gratidão pela poesia e amor que parimos, vingamos juntas! Ao meu amigo Rafael Guerra, meu companheiro na batalha diária, um novo e valioso irmão que a vida me deu. Agradeço ao meu

cãozinho Ariel, o *Dachshund* mais fofo do planeta, meu grude, sempre ao meu lado dia e noite, a me fazer companhia por horas no escritório, durante as jornadas de estudo e escrita. Todos me são preciosos, as flores que acalentaram meu caminho nessas sendas espinhosas.

Aos estimados colegas da pós-graduação, Diogénes, Heuthelma, à esfuziante turma do LIGEPSI: Wanessa, Frederico, Matheus, Milton, Eider, obrigada pela partilha de conhecimentos, risadas, viagens e reuniões, agradeço cada oportunidade que tive de construir e vivenciar o saber acadêmico com vocês.

Gratidão à professora Moama Marques, pela nossa partilha na universidade e na labuta poética, obrigada pelas aulas, saraus, leituras, conversas, suas palavras e lições permeadas de afeto, ternura e potência contribuíram profundamente para minha formação acadêmica e humana. Agradeço à professora Tássia Tavares, pelo olhar aguçado, cuidado e acolhimento com essa pesquisa. Agradeço também ao professor Arturo Gouveia pelas aulas maravilhosas, pelas conversas e livros. Foi uma honra e uma alegria saborear essas vivências, tudo foi aprendizado e afeto.

Às minhas fisioterapeutas Dra Fernanda Santiago e Dra Mirelly Fernandes, que cuidaram de minha mão lesionada pelo esforço e sobrecarga diária. Sem as sessões de fisioterapia teria sido muito mais difícil seguir em frente e concluir a pesquisa. Para além dos dissabores do percurso, eu agradeço todas as bençãos que tive nesses anos de estudo, tatuar o sonho na carne é deleitoso e doloroso, escrever o grito no espírito é desafiador.

À Joyce Mansour pela sua poesia, pelos livros escritos, pela sua vida meteórica e encantadora, eu acredito no poder do verso e desejo que seus gritos ecoem bravamente no coração do mundo.

Agradeço à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos e financiamento dessa pesquisa e à ANPG pela incessante luta em defesa dos direitos e da valorização dos cientistas e pesquisadores brasileiros.

O sonho cicia nos seios de Mansour

Mulher onírica com mãos de esmeralda
Ela sussurra em meus olhos
Com sua língua pontiaguda de sílex
Os cabelos, perfumados por *Sekhmet*
Esvoaçam vórtices e víboras
Meu sanguíneo amuleto de lápis-lazúli
Corre pelo deserto e grita no abismo
Minha enigmática deusa egípcia
Joyce, com lábios incendiados de jaspe
E o sexo dourado nas mãos do Diabo

Felina, desliza pelos telhados estrelados
Ela paira e gargalha no espelho
Ela conhece a arte do *ana-suromai*
Ardilosa e lírica, deliciosamente louca
Ela içã as saias para mim
O furor de Eros me devora
A lança de Tânatos me dilacera
Sismograficamente, o gozo
Entre guizos e ganidos, os signos
Sonhando, em convulsão

(Anna Apolinário)

RESUMO

A presente dissertação possui como cerne a análise da tessitura poética de Joyce Mansour (1928-1986), especificamente em poemas da obra *Cris* (Gritos), seu livro de estreia publicado em 1953. Joyce Mansour é uma escritora e poeta de origem sírio-judaica, nascida em Bowden (Inglaterra), viveu parte de sua vida no Egito, escreveu e publicou livros de poesia e prosa em língua francesa. Joyce colaborou inclusive com a revista surrealista brasileira *A Phala* (1967), dirigida por Sérgio Lima e Leila Ferraz. Aqui celebro a relevância da poética de Joyce e sua contribuição ao Surrealismo, não apenas como presença de autoria feminina nesse movimento de vanguarda, mas pela pertinência dos temas trazidos por essa poesia: erotismo, corpo, prazer, desejo, violência, morte, elementos de transgressão, chaves de leitura e símbolos que sintetizam a força transformadora de sua lírica. Com essa urdidura dissertativa busco compreender a expressão das pulsões (Eros ou pulsão de vida e Tânatos: pulsão de morte, destruição) como elementos da constituição subjetiva do sujeito lírico na poesia de Mansour. Observo, outrossim, as modulações e complexidades da sexualidade erótica feminina, delineadas no âmago da linguagem poética mansouriana. A leitura aqui empreendida constitui-se de alento psicanalítico, almeja a construção de diálogos profícuos entre Literatura e Psicanálise, abordando a temática da poesia erótica enlaçada aos conceitos e construtos psicanalíticos como um dos aportes teóricos para a análise do *corpus*. O arcabouço teórico analítico está focado na teoria das pulsões desenvolvida pelo médico neurologista, psiquiatra e criador da Psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939) e à luz dos escritos do filósofo e escritor francês Georges Bataille (1897-1962), utilizando como substrato teórico a sua obra *O Erotismo* (1957,) e O ensaio da poeta, filósofa e psicanalista Lou Andreas-Salomé (1861-1937) intitulado *O Erotismo* (1910).

Palavras-chave: Joyce Mansour; Erotismo; Surrealismo; Psicanálise; Autoria feminina.

RESUMEN

Esta tesis analiza la textura poética de Joyce Mansour (1928-1986), concretamente en los poemas de *Cris (Gritos)*, su primer libro publicado en 1953. Joyce Mansour es una escritora y poeta de origen sirio-judío que nació en Bowden (Inglaterra), vivió parte de su vida en Egipto y escribió y publicó libros de poesía y prosa en francés. Joyce llegó a colaborar con la revista surrealista brasileña *A Phala* (1967), dirigida por Sérgio Lima y Leila Ferraz. Celebro aquí la relevancia de la poética de Joyce y su contribución al Surrealismo, no sólo como presencia de la autoría femenina en este movimiento vanguardista, sino también por la relevancia de los temas planteados por esta poesía: el erotismo, el cuerpo, el placer, el deseo, la violencia, la muerte, los elementos de transgresión, las claves de lectura y los símbolos que sintetizan la fuerza transformadora de su lírica. Con esta urdimbre disertativa, intento comprender la expresión de las pulsiones (Eros o pulsión de vida y Tánatos: pulsión de muerte, destrucción) como elementos de la constitución subjetiva del sujeto lírico en la poesía de Mansour. También examino las modulaciones y complejidades de la sexualidad erótica femenina, esbozadas en el corazón del lenguaje poético de Mansour. La lectura aquí emprendida es de inspiración psicoanalítica y pretende construir diálogos fructíferos entre Literatura y Psicoanálisis, abordando el tema de la poesía erótica vinculada a conceptos y constructos psicoanalíticos como una de las aportaciones teóricas al análisis del corpus. El marco teórico analítico se centra en la teoría de las pulsiones desarrollada por el neurólogo, psiquiatra y creador del Psicoanálisis, Sigmund Freud (1856-1939) y a la luz de los escritos del filósofo y escritor francés Georges Bataille (1897-1962), utilizando como sustratos teóricos su obra *Erotismo* (1957) y el ensayo del poeta, filósofo y psicoanalista Lou Andreas-Salomé (1861-1937) titulado *Erotismo* (1910).

Palabras clave: Joyce Mansour; Erotismo; Surrealismo; Psicoanálisis; Autoría femenina.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Vênus de Willendorf - Estatueta de Calcário do Paleolítico Superior (cerca de 25000 a.C.) - Áustria	29
Figura 2 - A Pequena Deusa das Serpentes - Período Minoico Médio	29
Figura 3 - “Taça Siana”, de Rodes, datada do segundo quarto do século VI a.C	30
Figura 4 - Gravura de Charles Eisen para a fábula de La Fontaine (1896).	32
Figura 5 - Baubo, deusa do ventre e do riso, estatueta em terracota	34
Figura 6 - Deusa Sekhmet	35
Figura 7 - Relevô de Burney ou Rainha da Noite: Placa de Terracota da Mesopotâmia, terceira dinastia de Babilônia 2025-1763 a. C.	41
Figura 8 - Pintura Lá Embaixo (1940-41) que integra a exposição Leonora Carrington – Revelación, na Fundación Mapfre, em Madri.	72
Figura 9 - Instalação Chambre 202, Hôtel du Pavot (1970-3)	73
Figura 10 - Illustration for Juliette (1944), Leonor Fini	74
Figura 11 - Après Juliette #1012 Ink on Paper 13.25” x 10” (1970)	75
Figura 12 - Capa da obra Brelín le frou Brelín le frou ou le Portrait de famille, Paris, Belfond, 1975.	76
Figura 13 - Colagem, 1929, Claude Cahun	79
Figura 14 - Que me veux-tu? autorretrato, 1930	79
Figura 15 - Cartaz da Exposição Surréalisme au féminin? Museu de Montmartre	81
Figura 16 - Cartaz de divulgação do Ciclo de Conferências Bellas damas sin piedad	82

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	O RUMOR DAS FÊMEAS: A FOME DE UMA ANTIGA LÍNGUA-FENDA	16
2.1	“MULHER MALDITA COM PÉS DE JADE”: ENTRE GRITOS E ESFINGES, AS EFÍGIES DA POETA.....	16
2.2	CARTOGRAFIAS DA CARNE: AS SACRAS (DE)FLORAÇÕES DO FEMININO.....	26
2.3	MULHERES QUE ARDEM: FABULAÇÕES ERÓTICAS NOS LEITOS LITERÁRIOS.....	43
2.4	EM MATIZES BRUTAIS: A VERVE VORAGEM DAS POETAS E ARTISTAS SURREALISTAS.....	64
3	PARA DESVELAR OS RECÔNDITOS INSIDIOSOS DAS SUBJETIVIDADES ...84	
3.1	SURREALISMO E PSICANÁLISE: PROFÍCUAS CONFABULAÇÕES, POSSÍVEIS CONCATENAÇÕES.....	84
3.2	EROS E TÂNATOS SUSSURRAM: FREUD E O REINO DAS PULSÕES.....	91
3.3	O EROTISMO POR BATAILLE E LOU ANDREAS-SALOMÉ.....	97
4	“MEU SEXO BRILHA COM UMA GRANDE SEDE AMARGA”: A FÉRULA DO EROS MANSOURIANO	104
4.1	LASCÍVIA E ANIQUILAÇÃO: LIAMES LIBIDINOSOS DE UMA LÍRICA DEVORADORA.....	105
4.2	NO CORAÇÃO CARNÍVORO DO POEMA: TANATOGRÁFIAS DO EROS.....	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
	REFERÊNCIAS	126

1 INTRODUÇÃO

Eu sou o redemoinho de Gomorra

Joyce Mansour

Esta pesquisa possui como cerne a análise da tessitura poética de Joyce Mansour (1928-1986), especificamente em poemas da obra *Cris (Gritos)*, seu livro de estreia publicado em 1953. Joyce Mansour é uma escritora e poeta de origem sírio-judaica, nascida em Bowden (Inglaterra), viveu parte de sua vida no Egito, exilou-se em Paris, escreveu e publicou 16 livros, entre poesia e prosa, em língua francesa. Joyce colaborou inclusive com a revista surrealista brasileira *A Phala* (1967), dirigida por Sérgio Lima e Leila Ferraz.

Com uma dicção personalíssima e uma poética lida como erótico-macabra pela crítica, Joyce integrou o Surrealismo e trouxe ao movimento um novo ímpeto criativo e estético, em nuances vibrantes e subversivas, seus versos soaram como terremotos, a força do colapso mansouriano é perene, como o brilho imutável e misterioso de uma joia obscura. Aqui celebro a relevância da poética de Joyce e sua contribuição ao Surrealismo, não apenas como presença de autoria feminina nesse movimento de vanguarda, mas pela pertinência dos temas trazidos por essa poesia: erotismo, corpo, prazer, desejo, violência, morte, elementos de transgressão, chaves de leitura e símbolos que sintetizam a força transformadora de sua lírica.

A poesia mansouriana engendrou profundos movimentos de transgressão e ruptura aos interditos destinados às mulheres: seus poemas reivindicam e enunciam a posse, a fruição, a devoração da palavra, do corpo, do prazer, da sexualidade, sobretudo o desvelar do gozo e do erotismo, sob uma perspectiva visceralmente feminina. Assim ela nos diz: “*Poesia, tenho fome de tua carne.*”, em verso do poema *L’horizont de l’aveglue (O horizonte do cego)* publicado em *Faire signe au machiniste (Sinal para o maquinista)*, de 1977. Mansour entoa uma possante representação do feminino desejante, insubmisso, sua verve traduz-se em ressonante poesia corporificada, repleta de uma erótica transbordante, inquietante.

Em versos e gritos lúbricos a autora derrama sua erótica avassaladora, pulsando em corpo poemático transgressor, Mansour conspirou o cânone surrealista impregnado pelo domínio patriarcal e misógino. Em seus poemas, a representação do feminino é a não convencional, as amantes são canibais, assombrosas, crueis e bacantes, os corpos nus são vorazes, sensuais e ao mesmo tempo também se apresentam senescentes, lúgubres, tétricos.

E por que estudar Joyce Mansour? O nome e os livros de Mansour situam-se em lugares sombrios da história, oculta nos arquivos e inventários literários, sua obra é ainda pouquíssima traduzida, lida e discutida em âmbito editorial e acadêmico. Meu interesse pela poesia de Mansour surgiu a partir de minha vivência como leitora e poeta. Em 2013, me deparei com um dos poemas de Mansour traduzido e publicado na *mallarmargens revista de poesia e arte contemporânea*, na época eu estava mergulhada no processo criativo de *Mistrais* (meu segundo livro de poesia), encantada pelos versos de Mansour; decidi usá-los como epígrafe de meu livro.

Atiçada pela potência de sua poesia, ao longo dos anos, aprofundei-me em leituras e pesquisas, buscando compreender o lugar de Mansour no Surrealismo e a virulência erótica de sua voz poética, de modo que trazê-la hoje, como objeto de estudo na pós-graduação, revelou-se volição jubilosa, imperiosa. Esta pesquisa é permeada por uma motivação intrínseca, almeja a expansão, o fortalecimento, protagonismo e estudo da autoria feminina e suas expressões eróticas e plurais. Nutrida pelo anseio em analisar e compreender a arquitetura das subjetividades nos textos, com esta pesquisa desejo transmitir uma inédita e inadiável contribuição intelectual, com destaque para as escolhas literárias, teóricas e a interlocução entre Literatura e Psicanálise.

Joyce Mansour entalha um corpo de poesia pulsante, indócil, assim compreendo esta corpoesia como *corpus* desta dissertação, a partir de sua teia lírica luxuriante e devoradora, agudamente feminina. Puro ouroboros, pele e poesia serpenteiam pelas páginas em fusão alquímica, a volúpia do verso é encarnada com voracidade. Estamos diante de uma poesia inscrita, esculpida no corpo. Sobre a visceralidade da escrita, Marguerite Duras revela: “ Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita...o escrito é o grito das feras noturnas, de todos[...] é a selvageria anterior à vida.” (Duras, 1994, p.23)

Cerne famélico e transmutador, a poesia invade, recria, renova, o verso abre talhos nas profundezas da carne, revelando os rutilantes e sanguinolentos abismos do psiquismo e erotismo humanos. Angélica Soares confirma o movimento criativo nesta perspectiva: “O momento da criação erotizado se configura como uma entrada do corpo-poesia no corpo do poeta”. (Soares, 1999, p.47). Corpo e linguagem poética geram vida, o corpo abre-se ao parto fisiológico e ao parto da palavra: sentidos, signos, imagens, pulsões vicejam na língua matriz da poeta, abrem-se para o mundo, pulsando em laudas, livros e adentrando outros corpos e núcleos subjetivos.

A criação poética revela-se pura erotização da vida, o poderoso corpo erótico da palavra, facetado de compleições indissociáveis, poética corporal e verbal, como nos diz Octavio Paz:

“A poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.” (Paz, 1994, p.12). O corpo, especificamente o feminino, não apenas matéria lasciva e pecaminosa, demonizado e aniquilado pelos longevos e opressores dogmas religiosos cristãos, mas o corpo, como nos diz a poeta Adrienne Rich, como a nossa mais íntima e próxima geografia, ponto cardeal que nos conecta ao mundo, símbolo maior de nossas subjetividades, bússola para a construção de nossas próprias narrativas, na obra *O que é escrita feminina*, Lúcia Castello Branco assevera: “[...] o que a escrita feminina busca é, em última instância, a inserção do corpo no discurso. [...] na mulher e na escrita feminina o corpo ocupa lugar privilegiado.” (Branco, 1991, p.22-23) Assim, também podemos compreender o poder da escrita em profunda conexão e confluência com o corpo: “E por que você não escreve? Escreva! A escrita é para você, você é para você, seu corpo lhe pertence, tome posse dele”. (Cixous, 2022, p.44). O que grita na poesia de Joyce Mansour é o corpo, absoluto e arrebatado em gozo e agonia.

As representações do corpo nos poemas de Mansour, sobretudo do corpo feminino, evidenciam a reivindicação de autonomia da imagem feminina, operam ruptura com os ideais de mulher-coisa, mulher-criança, aventados pelo Surrealismo e pelos ditames da sociedade e sua cultura patriarcal. Ademais, as construções imagéticas dessa poesia denotam a insurgência do desejo sexual/afetivo em todas as suas facetas, pluralidades e complexidades, desafiando e deslocando padrões morais e sociais. A experiência erótica desvencilha-se do enfoque masculino, revelando-se a partir de particularidades do feminino, caminha em direção à liberdade e rotura dos interditos. O erotismo mansouriano é impregnado de morte, gritos, lágrimas, gozo, sangue, aniquilação, deleite e dilaceramento. O amor é transpassado por gritos e ganidos que despedaçam silêncios, tumultuam corpos e amantes.

Ao longo das leituras e pesquisas, deparei-me com a aguda insuficiência de traduções e estudos aprofundados sobre Mansour. Tal escassez de referências revela-se inquietante, ao mesmo tempo em que se configura como instigante, constituindo-se elemento impulsionador para a minha escrita. Esta peça dissertativa, inserida nas perspectivas e abordagens teóricas desenvolvidas na linha de pesquisa *Poéticas da Subjetividade*, potencializa os horizontes a serem descortinados e o aprofundamento do estudo de poesia erótica sob o viés psicanalítico, permitindo a exploração de elementos que se constituem confluentes e convergentes com a poética mansouriana.

Há um século, em 1924, foi publicado em Paris o Primeiro Manifesto do Surrealismo escrito por André Breton, certamente um marco na história da arte e da literatura. Um documento poético e subversivo que anunciava ao mundo a primazia de uma revolução absoluta do humano, através da soberania do sonho, do desejo, do amor louco e da criação liberta de

dogmas e regras, o dilaceramento das fronteiras racionais e o florescer do império do inconsciente, a transformação da vida mediante a arte e seu espírito mágico, transcendental.

Em 2024, é tempo de rememorar os cem anos da publicação do Primeiro Manifesto e da irrupção do Surrealismo no mundo. No Brasil, ocorreram alguns eventos acadêmicos com a temática do centenário do movimento: O Congresso Internacional 100 anos de Surrealismo: imagem, sonho e alucinação, ocorreu de 13 a 17 de maio de 2024 no Museu Victor Meirelles (Ibram/MinC) em Florianópolis. O evento, em modalidade híbrida (presencial e online) e gratuito, foi promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e o Núcleo de Estudos Benjaminianos (PPGLit/UFSC), com apoio da Universidade de La República Uruguay, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Università Ca' Foscari Venezia. O congresso envolveu conferências, concerto, projeção de filmes, palestras de convidados nacionais e internacionais e apresentações de comunicações sobre o tema. Entre as apresentações, identifiquei cinco trabalhos/pesquisas abordando mulheres surrealistas, como Mina Loy, Leila Ferraz e Frida Kahlo.

Outro evento similar foi a Jornada de Estudos - 1924-2014: 100 anos de surrealismo, organizada pela professora Flávia Falleiros do Programa de Pós-graduação em Letras do Ibilce/Unesp, em parceria com a Edições 100/cabeças (editora brasileira especializada em publicação de obras de autores ligados ao surrealismo). A jornada ocorreu no dia 27 de maio, no Auditório A do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Unesp (campus de São José do Rio Preto), em formato híbrido (presencial e remoto). O evento trouxe várias propostas, entre estudos, debates e uma mesa intitulada Mulheres e Surrealismo.

Percebo uma necessidade de ampliar o protagonismo das mulheres surrealistas, ir além do cânone, pesquisar, debater e contestar o que está posto em termos de Surrealismo e autoria feminina. É tempo de discutir e questionar as facetas misóginas e as hierarquias masculinas do movimento surrealista, por isso trago uma poeta surrealista ao centro dos estudos e discussões, compreendo a urgência em retirá-la dos porões do Surrealismo, dos espaços de silenciamento e apagamento a que foi relegada. É momento de reconhecer, nos gritos de Mansour, o vagido primordial do feminino, o rumor indomável de um corpo poderosamente suspenso nos precipícios do amor mortífero.

Destarte, o presente estudo propõe um mergulho na arena poemática de Mansour, na carnalidade dos versos, em sua caligrafia erótica, surrealista e feminina, de maneira a explorar os traços pulsionais constituintes do eu-lírico e suas sinuosas, múltiplas, subversivas vozes e figurações. A escolha do livro *Cris* como corpus do estudo justifica-se pela densidade

simbólica, imagética e as viscerais nuances do inconsciente esculpidas nos versos. São laivos que serão explorados, analisados e pinçados de poemas da obra, todos elementos que reverberam os solfejos de Eros e os alaridos de Tântatos, diamantes do amor e da morte a rutilar nos abismos da subjetividade humana.

O tecido poético de Mansour é constelado pelo encontro vociferante entre deleite e destruição, luxúria e terror, delícia e aniquilação. A poeta conclama amor e morte, com uma verve visceral e avassaladora. Sua lírica pode ser compreendida como uma corpa¹ insurgente, insólita, tétrica, selvática, insubmissa. Com sua dicção surrealista, selvagememente feminina, Mansour inocular corpo e sangue em sua poesia, faz dela a matriz de integração para sua subjetividade, seus poemas revelam as faces famélicas e lancinantes, de Eros e Tântatos. São versos infestados por legiões de peles desnudas e suas nuances sombrias, versos-espelhos das ambivalências e complexidades físicas e psíquicas, de sujeitos situados em núcleos dissidentes da sexualidade.

A obra de Joyce evidencia-se como vigorosa aventura lasciva em corrosiva fusão com o mortífero e o terrífico, uma escrita furiosa revelada como poderosa experiência de criação e destruição. Essa voz poética eclode nos anos 1950, desafiando tabus e rompendo amarras, gerando ressignificação e novas representações para o desejo erótico feminino. Mansour nos arrebatava para seu reino dilacerante, no veludoso vórtice de sua volúpia devastadora, seus versos são uivos devoradores.

A leitura aqui empreendida constitui-se de alento psicanalítico, almeja a construção de diálogos profícuos entre Literatura e Psicanálise, abordando a temática da poesia erótica enlaçada aos conceitos e construtos psicanalíticos como aporte teórico para a análise do *corpus*. Com essa urdidura dissertativa busco compreender a expressão das pulsões (Eros ou pulsão de vida e Tântatos: pulsão de morte, destruição) como elementos da constituição subjetiva do sujeito lírico na poesia de Mansour. Observo, outrossim, as modulações e complexidades da sexualidade erótica feminina, delineadas no âmago da linguagem poética mansouriana.

O arcabouço teórico analítico está focado na teoria das pulsões desenvolvida pelo médico neurologista, psiquiatra e criador da Psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939). Na poesia de Mansour, há fusão de elementos que expressam comunhão com o erotismo sombrio, macabro, exibindo marcas da transgressão; desse lugar, a investigação do *corpus* será operada também à luz dos escritos do filósofo e escritor francês Georges Bataille (1897-1962),

¹ Ao utilizar a palavra corpa, busco retirar o foco da linguagem androcêntrica e ressignificar o substantivo para o gênero feminino, de maneira a evidenciar e fortalecer sua identidade, expressão e protagonismo.

utilizando como substrato teórico a sua obra *O Erotismo* (1957) e do ensaio da poeta, filósofa e psicanalista Lou Andreas-Salomé (1861-1937) intitulado *O Erotismo* (1910).

Em sua definitiva teoria pulsional, Freud postula a existência de pulsões que foram reunidas em dois grupos que fundamentalmente se opõem e engendram um confronto permanente: Eros², correspondente ao desejo erótico (pulsão de vida), e Tânatos³, (destruição) representando a pulsão de morte, ambos epítetos oriundos da mitologia grega incorporados para melhor explanar seus conceitos. Tais elementos coexistem simultaneamente designando a dualidade basilar do psiquismo nos indivíduos. A teoria pulsional configura-se como uma das temáticas conceituais mais entranháveis e relevantes da Psicanálise.

Na trama de elementos dispostos nos versos de Mansour, é possível observar as nuances e narrativas que refletem o embate metapsicológico e pulsional, as manifestações das duas forças antinômicas (construtiva e destrutiva) que atuam em sentidos opostos no psiquismo do sujeito. Com este estudo pretende-se contribuir para o aprofundamento das relações entre escritos literários e postulados psicanalíticos, potencializando a leitura do texto poético, na busca pela compreensão das particularidades psíquicas imbuídas nos poemas. Acerca da relevância desta pesquisa e suas futuras contribuições, é importante salientar que não constam registros de produções acadêmicas em território nacional, sobre a autora e o recorte aqui proposto. Posto isto, almejo a criação e profusão da fortuna crítica sobre a autora e sua obra no Brasil, fomentando a disseminação e apreciação de estudos de sua obra no âmbito acadêmico.

Para contemplar todas as etapas necessárias ao êxito da pesquisa, trago uma organização textual estruturada em três capítulos, cada um com subdivisões, com o objetivo de esmiuçar aspectos teóricos, históricos e críticos indispensáveis para o entendimento da temática aqui proposta. No primeiro capítulo, trago um breve estado da arte sobre a autora, pontuando alguns exemplos da fortuna crítica já existente e em seguida apresento uma leitura histórica do feminino e sua erótica; circunscrevendo um olhar sob algumas fontes mitológicas e simbólicas que expressam e representam a volúpia feminina ao longo do tempo. No subtópico seguinte, discorro sobre os meandros do erotismo de autoria feminina na literatura, evidenciando os caminhos pelos quais as mulheres escritoras compõem a fabulação erótica através dos tempos. Ao final deste capítulo, no subitem: *Em matizes brutais: a verve voragem das poetisas e artistas*

² EROS, em grego Ἔρως (Éros) significa desejo incoercível dos sentidos. Personificado, é o deus do amor. O mais belo entre os deuses imortais, segundo Hesíodo, Eros dilacera os membros e transtorna o juízo dos deuses e dos homens. [...] Eros é uma força, uma Mw» (enérgeia), uma "energia", perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma carência sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca do objeto. (Brandão, 2011, p 186-187)

³ TÁNATOS, em grego Θάνατος (Thánatos), tem como raiz o indo-europeu dhuen, "dissipar-se, extinguir-se". [...] Tânatos, que tinha coração de ferro e entranhas de bronze, é o gênio masculino alado que personifica a Morte. (Brandão, 2011, p. 225)

surrealistas, percorro o movimento estético em que está situada a obra de Mansour, suas configurações, contextos, desdobramentos, com foco na relação entre Surrealismo e Erotismo e nas artistas que fizeram parte deste movimento artístico, de forma a compreender a textura singular de suas narrativas.

No capítulo dois, está situada a fundamentação teórica, centrada nos escritos psicanalíticos, com as ponderações e recortes teóricos necessários ao prosseguimento da pesquisa. Neste capítulo, há um subtópico que aprofunda as conexões dialógicas entre Psicanálise e Literatura, bem como Psicanálise e Surrealismo, no qual apresento as similaridades e convergências entre tais campos. Os outros dois subtópicos exploram o cerne das teorias e autores principais, com ênfase na compreensão acerca de Eros e Tânatos (teoria pulsional freudiana) e do erotismo batailliano, tais apontamentos teóricos são apresentados já em interlocução com o *corpus* literário.

No capítulo três, temos o núcleo de análise do *corpus*, dividido em três subtópicos: o primeiro traz um estudo geral sobre a poética da autora e da obra a ser analisada, com as devidas ponderações e especial atenção à primazia do texto poético, nutridas pela fundamentação teórica anteriormente esmiuçada, para embasamento das análises. No outro item, trago a análise de cinco poemas da autora, oriundos da obra “*Gritos, Desgarraduras y Rapaces*” (2009) obra que reúne os três primeiros livros de Mansour, traduzidos ao espanhol por Eugenio Castro, a edição foi publicada na Espanha pelas Edições Igtur. Os poemas aqui analisados fazem parte do livro de estreia de Mansour, *Cris (Gritos)* e foram traduzidos do espanhol para o português, pelo poeta e tradutor Floriano Martins e por mim.

Pela incorporação das prolíficas contribuições da Psicanálise e com as discussões aqui erigidas, busco luzes para os percursos teóricos, analíticos e conclusivos da pesquisa. Nutrindo-me, sobretudo, do desafio de apreender e interpretar as imagens oníricas e vozes líricas, busco tocar o sumarento mistério da subjetividade humana. Com essas leituras, desejo desvelar as flamejantes faces do amor e da morte, encarnadas sob as máscaras literárias.

2 O RUMOR DAS FÊMEAS: A FOME DE UMA ANTIGA LÍNGUA-FENDA

2.1 “MULHER MALDITA COM PÉS DE JADE”: ENTRE GRITOS E ESFINGES, AS EFÍGIES DA POETA

*Mulher maldita com pés de jade
Meu sexo persegue-te à sombra de uma onda
Indiferente aos anos que passam
Sem deixar nunca
De gritar.*

Joyce Mansour

Com este prelúdio, ou estado da arte, apresento Joyce Mansour, através do mapeamento de algumas informações relevantes como produções acadêmicas; publicações e fortuna crítica sobre a autora. É notável o número ainda escasso de referências e a necessidade de garimpar minuciosamente, para obter acesso aos textos e registros sobre Mansour. Estão reunidos aqui, os mais relevantes estudos sobre a autora. A partir do levantamento de textos e referências, lanço luz sobre a poética mansouriana, nutrindo o anseio em contribuir para a ampliação dos estudos sobre a poeta e sua pungente escrita.

Joyce Mansour, de origem sírio-judaica, viveu entre o Egito e a França, nasceu em Bowden na Inglaterra, em 25 de julho de 1928. Seus pais planejaram seu nascimento em Bowden, para que ela pudesse ter o passaporte britânico, facilitando as viagens entre Europa e Egito. Após estudar na Inglaterra e Suíça, Joyce retorna ao Cairo (capital do Egito), onde viveu boa parte de sua juventude, o inglês era sua língua materna. Joyce também era atleta e atuou no salto em altura. Ela vivenciou tragédias pessoais: a morte precoce de sua mãe, quando ela tinha 15 anos e de seu primeiro marido, o jovem atleta Henri Naggar, quando ela tinha 18 anos e ele 21 anos, a mãe e o marido de Mansour faleceram ceifados pelo câncer.

Em 1949, Joyce casou-se pela segunda vez com o franco-egípcio Samir Mansour. A autora, que até então falava em inglês, estabelece conhecimento mais profundo com a língua francesa e começa a escrever seus poemas em francês. Por volta de 1956, Joyce e seu marido saem definitivamente do Egito, em exílio, instalando-se em Paris, onde, a partir daí, a poeta mergulhará no diálogo com vários artistas, especialmente com André Breton e se consolidará como poeta egípcia de expressão francesa, ligada ao surrealismo. Mansour faleceu vitimada pelo câncer, em 27 de agosto de 1986, aos 58 anos de idade. Sua extensa obra inclui dezesseis títulos de poesia e cinco de prosa. A obra completa de Joyce Mansour foi publicada em 1991 em *Prose et poésie, œuvre complète (Poesia e prosa, obra completa)* pela Actes Sud, Paris, que

reuniu as suas obras completas em língua francesa. Já *Essential Poems and Writings of Joyce Mansour* (2008) é uma edição bilingue (francês-inglês) com introdução e tradução de Serge Gavronsky, a obra reúne uma grande quantidade de textos da autora. Em Portugal, foi publicada a novela *Júlio Cesar - História Nociva* pela Editora Hiena em 1987, com tradução e prefácio de Aníbal Fernandes, destaco o seguinte trecho:

Aparecia ao contrário de todos eles: - mulher, nova de 25 anos, e 1953, com uma imprevisível nacionalidade egípcia (apesar de nascida em Bowden, na Inglaterra), estranha beleza de um fresco de Tebas revista por Paris, na mão um livro de versos - *Cris* - com uma ferocidade verbal de que não estava a dar-se outro exemplo em francês recente. (Fernandes, 1987, p.07)

Cumprir notar no prefácio de Fernandes, o destaque desnecessário feito à aparência física de Mansour, salientando primordialmente sua beleza e juventude, envolvendo sua figura num manto fetichista de excentricidade egípcia, enquanto sua literatura é colocada em segundo plano. Nas palavras de Fernandes, Joyce é apresentada como uma mulher bela, estranha e misteriosa, salienta que a jovem poeta atraiu os olhares dos supostos autores canônicos (André Breton e seu grupo surrealista só de homens).

É possível reconhecer neste tipo de abordagem, artimanhas de objetificação e submissão da mulher escritora aos moldes patriarcais, em que a existência e a produção literária de autoria feminina estão sujeitas à definição, classificação, apagamento, silenciamento e memoricídio. As autoras são frequentemente submetidas aos ditames e parâmetros de críticos e poetas homens já consagrados no contexto literário. Na tradição literária clássica canônica, as mulheres sempre foram musas, inventadas pela imaginação masculina conforme ideais de perfeição e submissão, de modo que, mulheres escritoras e criadoras são um afronte permanente à hegemonia masculina.

O livro *Les Arcanes Majeurs de la Poésie Surréaliste et leur Exaltation*, com organização e seleção de José Pierre e Jean Schuster, foi publicado no Brasil como *Os Arcanos da Poesia Surrealista*, com tradução de Antônio Houaiss pela Editora Brasiliense e Aliança Francesa em 1986. A obra traz uma seleção de 22 autores surrealistas relacionados com as 22 cartas, os arcanos maiores do Tarô de Marselha, para cada autor há uma carta, um breve texto de apresentação, além de um trecho de sua obra literária em poesia ou prosa. Joyce Mansour é a única mulher surrealista presente no livro, a sua carta é *A Papisa*. O caricato e indigno texto que apresenta Mansour foi escrito por Philippe Audoin (autor francês, membro do grupo surrealista), publicado em *Os Surrealistas* (1973):

Mas todos os olhos se voltavam para uma jovem viajante recém-chegada do Egito. É de uma beleza surpreendente; ao considerar seu perfil agudo, o capacete pesado de seus cabelos negros, seus lábios, suas pálpebras, suas sobrancelhas perfeitamente debruadas, jurar-se-ia que escapara no instante do serralho em que os escribas e os sacerdotes do sol velam pelas princesas, filhas de Akenatão. Essa mulher é um dos grandes poetas que acolheu o movimento surrealista. Ela, simples, um pouco reservada mas sorridente, cultivando um quê de sotaque inglês do melhor tom, dava a ler poemas cuja violência, no tom e na imagem, prendia a respiração. A provocação mais selvagem, o pisoteio mais perverso, o senso da desmedida carnal ativado e levado ao rubro, o frenesi do desejo ampliado até o pesadelo cósmico em que tudo retorna ao caos, em que tudo morde, rasca, fornicava e sangra, tal seria o conteúdo, de si notável, da poesia de Joyce Mansour, se todo esse tumulto não fosse sustento pelo incessante magistério do amor cujos acentos inimitáveis o sobrelevam, o arrancam das sânes orgânicas, o ordenam - o sublimam. (Audoin, 1973, *apud* Pierre; Schuster, 1986, p.31)

Mais uma vez, a objetificação do corpo da autora é gritante, grotesca, sua aparência é sempre o primeiro tema a ser comentado. Nesse texto, as feições da poeta são absurdamente esmiuçadas, Mansour é reduzida à descrição física desde os cabelos, lábios, pálpebras, até o desenho das sobrancelhas?! e ainda o mais asqueroso e inaceitável: Joyce é colocada como uma jovem e bela egípcia que escapou do serralho?!(serralho é um harém, espécie de lupanar do palácio, destinado às mulheres sob domínio dos reis e sultões). O olhar masculino é violento, objetificador, limitante, taxativo, ultrajante, incapaz de perfilar Joyce como a grande poeta surrealista que ela sempre foi.

Após essa descrição misógina, medíocre, limitada e totalmente sexualizada, Philippe comenta que Joyce é poeta (a tradução põe o artigo no masculino: *um poeta*) acolhedora do surrealismo, uma visão reducionista, visto que poética de Joyce recria e expande, sob o prisma feminino, a estética surrealista. Mansour é assim pintada nessa obra e pela maioria dos biógrafos e escritores surrealistas: uma bela mocinha estrangeira, uma fêmea forasteira dada a ler poemas, reservada e simples, porém sorridente, quase um objeto decorativo. A sua obra é ignorada, sua atuação nos círculos surrealistas é suprimida e sua poética é mencionada apenas secundariamente e de maneira rasa, insuficiente.

Além de seu caráter explicitamente misógino que reafirma o *status* patriarcal, ao incluir apenas uma mulher, a obra *Os Arcanos da Poesia Surrealista* reduz o Surrealismo ao viés eurocêntrico e francófono, os autores mencionados são franceses ou de expressão francesa, a seleção ignora a manifestação do Surrealismo em poetas e escritores de outras línguas e nacionalidades, estão presentes apenas Pablo Picasso e Salvador Dalí, como pintores espanhóis. Não só a misoginia, mas fortes nuances de xenofobia podem ser lidas nas entrelinhas do grupo surrealista e suas publicações. Dentre as muitas mulheres surrealistas francófonas e não-

francófonas apagadas em coletâneas como essa, organizadas por autores diretamente ligados ao grupo surrealista e às atividades encabeçadas por Breton, posso mencionar Louise Bourgeois (1911-2010), artista plástica francesa, Remedios Varo (1908-1963), pintora espanhola, Leonor Fini (1907-1966) pintora argentina, Amy Nimr (1898-1974), pintora egípcia, a escultora brasileira Maria Martins (1894-1973), a poeta peruana Blanca Varela (1926-2009), a pintora e poeta cubana Gina Pellón (1926-2014), Marosa Di Giorgio (1932-2004) poeta uruguaia, Beatriz Hausner (1958) poeta chilena, Olga Orozco (1920-1999), poeta argentina. Entre vivas e mortas, há muitas mulheres surrealistas espalhadas por todo o mundo, os biógrafos, autores e pesquisadores tentaram minar seus nomes e obras, mas elas vingam, atravessam o tempo, elas tocam minhas mãos e reluzem aqui nessas páginas.

O ensaísta francês, também romancista e historiador de arte Sarane Alexandrian (1927-2009) em seu livro *História da Literatura Erótica* (1993), apresenta mais um retrato de Joyce, baseado nas mesmas premissas: “Criatura de luxo, a quem sua origem egípcia dava um ar de Cleópatra moderna [...] os versos de Joyce Mansour pareciam rugidos de pantera negra, da qual ela própria tinha o porte e o ímpeto selvagem” (Alexandrian, 1993, p. 318). Desse modo, os mecanismos de opressão patriarcal operam de maneira a restringir a recepção crítica da escrita literária de mulheres, circunscrevendo-as em associação aos seus corpos, aos padrões de beleza, idade, sexualidade, ou seja, as mulheres são lidas conforme os códigos de desejo e apropriação masculinos. Concluo que é necessário empreender sempre leituras atentas e críticas, com o objetivo de questionar, delatar e rasurar tais narrativas misóginas que ainda perduram nos arquivos e inventários. É urgente reescrever e arquivar a história da autoria feminina, sob uma perspectiva, de fato, feminina, em que as mulheres não sejam mais assujeitadas e sim sujeitas absolutas de seus corpos e suas escritas.

No Brasil, a quase totalidade da obra da escritora permanece inédita. Temos a obra *Poesia Erótica em Tradução* com seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes, publicada pela *Cia das Letras* em 2006, em que Joyce é a única mulher incluída, com três poemas do livro *Gritos* traduzidos e acompanhados de uma breve biografia e alguns comentários sobre a sua escritura erótica: “[...] a dicção de Joyce Mansour nos põe em face de uma passionalidade surreal em que a evocação do sangue, do suor e da saliva como espécies de comunhão devolvem o erótico à esfera primeva do sagrado e da morte; [...]” (Paes, 2006, p. 28).

Apenas uma pequena coletânea marca a estreia de Mansour como autora traduzida ao português. Trata-se de *Gritos, Rasgos e Rapinas: 23 poemas de Joyce Mansour*, publicada pela Lumme Editora em 2011, com tradução de Eclair Antonio Almeida Filho e prefácio de Claudio Willer, no qual ele aponta algumas linhas de força da poesia mansouriana: “Mas estão presentes

o surrealismo intenso, visceral; o lirismo ambivalente, transformando cada poema em arena do confronto de Eros e Tântatos; [...] (Willer, 2011, p.07).

Joyce está presente na Revista Surrealista Brasileira *A Phala I* (1967), com um longo poema intitulado *A química da calma*, traduzido por Paulo Antonio Paranagua. O primeiro número da revista-catálogo *A Phala* reuniu publicações de vários autores surrealistas e foi organizada por Sérgio Lima e Leila Ferraz, como resultado da primeira exposição internacional do Surrealismo no Brasil ocorrida São Paulo em 1967 (tendo por temas a mão mágica e o andrógino primordial), na Fundação Armando Álvares Penteado, com o apoio de André Breton e dos surrealistas franceses e portugueses.

Destacam-se ainda as recentes traduções, ensaios e publicações feitas pelo poeta, ensaísta e tradutor, estudioso do Surrealismo e da tradição lírica hispano-americana Floriano Martins. Em maio de 2019 foi publicado o número 133 da *Agulha Revista de Cultura*⁴, organizado por Martins, uma edição comemorativa em alusão ao centenário do Surrealismo (1919-2019) trazendo Joyce Mansour como autora homenageada. A edição inclui o texto introdutório *O olhar surrealista de Joyce Mansour*, escrito por Floriano Martins e 10 ensaios multilíngues em que Claudio Willer; Jeanne Bacharach; Katarine Gingrass; Maite Noeno Carballo; Maria Tereza Noeno Caraballo; Marie-Francine Desvaux-Mansour; Shana Compton e Victoria Carruthers versam sobre a lírica mansouriana em português, inglês, espanhol e francês.

Ainda em 2019, a *Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências*⁵ (Portugal) publicou a série *21 Mulheres Surrealistas*, com organização, tradução e estudo introdutório de Floriano Martins, mais uma edição comemorativa em alusão ao Centenário do Surrealismo (1919-2019). A edição reúne textos e artigos sobre 21 mulheres surrealistas, entre elas, Joyce Mansour, com um artigo intitulado *Female Violence as Social Power: Joyce Mansour's Surrealist Anti-Muse (Violência feminina como poder social: a antimusa surrealista de Joyce Mansour)*, autoria de Marylaura Papalas (East Carolina University).

Em 2020, temos uma importante publicação: a obra *120 noites de Eros - Mulheres Surrealistas*, de Floriano Martins, que nos traz um ensaio sobre Surrealismo e cultura; uma leitura crítica da presença feminina no Surrealismo, seguido de uma galeria de 120 retratos poéticos de mulheres surrealistas de todo o mundo (entre elas a franco-egípcia Joyce Mansour),

⁴ZYLS, Elis Regina. O olhar surrealista de Joyce Mansour. **Agulha Revista de Cultura**, n. 133, mai. 2019. Disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/04/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

⁵REVISTA TRIPLOV- De Artes, Religião e Ciência. 21 mulheres Surrealistas. Série Gótica, out. 2019, Edição Comemorativa Centenário Surrealismo, 1919-2019. Disponível em: <https://triplov.com/revistaTriplov/indice-serie-gotica-outono-2019-2/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

em diferentes áreas da criação. Floriano executa um brilhante trabalho de pesquisa e recuperação da história, do fazer criativo destas mulheres que foram rudemente ocultadas, invisibilizadas dos registros históricos e literários.

O escritor brasileiro Michel Lowy, radicado na França, distinto estudioso do Surrealismo, cita Mansour em seu livro *O cometa incandescente - romantismo, surrealismo, subversão* (2021): "A magnífica insolência, a raiva erótica e o humor amargo de seus poemas e contos são únicos. Ela deu ao Surrealismo um extraordinário corpo de poesia de um tipo que nenhuma mulher jamais havia escrito [...]" (Lowy, 2021, p. 214-215). Em agosto de 2022, Floriano Martins publica o ensaio *Joyce Mansour e as gavetas do mistério*⁶ na edição número 214 da *Agulha Revista de Cultura*, desvelando mais enigmas eróticos encantatórios de Mansour:

O erotismo que se vincula com facilidade à poesia de Joyce Mansour vai além de uma oposição à moral formulada por uma sociedade cujo exercício da sexualidade atende aos preceitos masculinos. Aquela interpretação da doutrina genital, ou do sacramento cujos desígnios do desejo eram inscritos em uma tábua de pecados. O sexo fortalecia a natureza humana, ampliava o sentido de uma vida dada, permitindo que ela fundasse a sua própria alegoria ou ressonância emotiva. O sexo não era da autoria do caos, mas antes uma atividade que mesmo que restrita ao ambiente carnal, não se sujeitaria jamais ao empório de suas limitações. Não era uma coleção de tendências naturais. Tampouco um acervo das ressonâncias do amor. O sexo deveria nos fazer compreender que toda uma via de interrogações estava se formando a cada toque, que a palavra divina não significa nada antes do toque, que o toque fundamenta tudo etc. Ou seja não há descoberta do outro em um plano espiritual. As infrações psicológicas, aquelas que tornam o homem subalterno dos desequilíbrios religiosos, são as que contaminam a sacralidade do desejo. Dois corpos saem pela paisagem – a noite, o aterro espiritual, a experiência religiosa – a buscar as possibilidades opostas de sua imaginação. (Martins, 2022, s/p)

Em dezembro de 2022, na edição número 22 da *Revista Sucuru*⁷, foram publicados poemas de Mansour traduzidos para o português, acompanhados de um texto inicial, ambos de autoria do escritor, poeta, dramaturgo e editor paraibano Daniel Rodas. Na edição, podemos ler: "Assumindo o onirismo estético e a virulência insurgente do surrealismo, Joyce Mansour acaba por criar uma dicção própria, que comunga a imagética selvagem e o fluxo de ideias à rebeldia transgressora de um feminino revolto, avesso a qualquer amarra" (Rodas, 2022, p.18-

⁶ MARTINS, Floriano. Joyce e as gavetas do mistério. *Agulha Revista de Cultura*, [on-line], terça-feira, 9 de agosto de 2022. Disponível em: <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2022/08/floriano-martins-joyce-mansour-e-as.html> Acesso em: 18 nov. 2023.

⁷ REVISTA SUCURU- Revista de Literatura e Arte Contemporânea, [on-line], n.º 22, dez. 2022. Disponível em: <https://medium.com/revista-sucuru/revista-sucuru-n%C2%BA22-dezembro-2022-342bb571c4b5>. Acesso em: 18 nov. 2023.

19). É objetivo desse estudo analisar a dicção poética de Mansour, considerando suas singularidades estéticas, sua natureza surrealista e a predominância de um feminino em seu tom subversivo e selvagem. Essa pesquisa amplia o corpo teórico e analítico sobre a autora, abordando também diversas referências sobre autoria feminina, estudos de gênero, mitologias, imagéticas culturais do feminino, sua sexualidade e desejo erótico.

No âmbito da expansão em tradução e publicação da obra de Mansour, destaco uma recente tradução para o inglês, trata-se da coletânea *Emerald Wounds: Select poems - Joyce Mansour*, lançada em 25 de julho de 2023 (não por acaso, a data marca 95 anos do nascimento de Joyce e 70 anos da publicação de seu primeiro livro.). A obra é bilíngue (francês-inglês), com tradução de Emilie Moorhouse, editada pela *City Lights Publishers*. Outra nova tradução para o inglês foi publicada em maio de 2024, é a obra *In the glittering maw: Selected Poems - Joyce Mansour*, trata-se da primeira tradução publicada da poeta e tradutora C. Francis Fisher, a edição inclui um prefácio da eminente estudiosa do surrealismo Mary Ann Caws, o livro é bilíngue e foi editado pela *World Poetry Books*.

Mohsen Elbelasy, artista e poeta surrealista egípcio, publicou em janeiro de 2024, a obra “*Joyce Mansour: The Tuberose Baby Girl*” (Joyce Mansour: a jovem tuberosa), trata-se do primeiro livro em árabe que trata da trajetória de vida de Joyce Mansour, de forma abrangente e ramificada. O autor também publicou, em abril de 2024, uma edição da prosa de Joyce, traduzida ao árabe: “*Hurtful stories /The Complete Prose texts of Joyce Mansour in Arabic*”, (Histórias dolorosas/Os textos completos em prosa de Joyce Mansour, em árabe), a obra traz desenhos de Ghada Kamal. Sobre as obras em árabe, Mohsen comenta, pontuando sua relevância: “Evocar o poder de Joyce Mansour agora na língua árabe é um desafio para todos os opressores das mulheres ou opressores do corpo humano ou do desejo no Oriente Médio [...] Um tapa na cara da opressão religiosa, social e masculina.” (Elbelasy, 2024,s/p).

“*Nur Besessene schwänzen das Grab*” (Somente os possuídos pulam o túmulo) é uma tradução em alemão para a obra *Les Gisants satisfaits (1958)*, (*Os reclinados satisfeitos*), obra em prosa de Joyce, prevista para ser lançada em setembro de 2024, com tradução de Lisa Spalt e ilustrações de Sabine Marte, pela Editora *Czernin*.

Em âmbito nacional, há referência à Mansour no acervo do projeto “*Biografias de mulheres africanas*”⁸, segundo informações do site, trata-se do resultado de um projeto de iniciação científica desenvolvido por estudantes de graduação e de pós-graduação da

⁸ JOYCE, Mansour (1928-1986). **Biografias de mulheres africanas**. 28 jan. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/joyce-mansour-1928-1986/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul no período de 2018 – 2020. A atividade situa-se na Rede Multidisciplinar de Estudos Africanos do Instituto Latino-Americano de Estudos Avançados da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ILEA-UFRGS) e do Departamento de Educação e Desenvolvimento Social da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DEDS-PROEXT-UFRGS), com o apoio do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Indígenas e Africanos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (NEAB-UFRGS).

O objetivo da atividade é criar um espaço de conhecimento e disseminação sobre a vida de mulheres nascidas no continente africano, oferecendo subsídios de ensino e pesquisa sobre a história e biografia de mulheres africanas. Na página dedicada à Mansour, encontram-se informações sobre sua produção poética:

Em todas as poesias e obras de ficção de Mansour, seu inconformismo e rebeldia ao status quo são primordiais. Sua poesia é inovadora e contém um erotismo único nada convencional para os anos 1950, antes de aparecerem os primeiros escritos feministas na década de 1960. Como uma Surrealista e mestiça, suas obras contém várias alusões aos mitos e rituais do antigo Egito. (Biografias de mulheres africanas, s/p, 2021)

Em relação aos estudos e pesquisas acadêmicas que tematizam a obra de Joyce Mansour, identificamos alguns relevantes documentos em várias línguas, a exemplo da tese “*Jumelés par l'angoisse, séparés par l'extase: une analyse de l'oeuvre poétique de Joyce Mansour*”, (*Irmanados pela angústia, separados pelo êxtase: uma análise da obra poética de Joyce Mansour*), de autoria da norueguesa Annlaug Bjørnsnøs, publicada pela *Société Nouvelle Didier Erudition* - Paris e *Solum Forlag A/S*, Oslo, Noruega em 1998. A dissertação “*Joyce Mansour's poetics: A discourse of plurality by a second-generation surrealist poet*”⁹ (*A poética de Joyce Mansour: um discurso da pluralidade de uma poeta surrealista de segunda geração*) escrita por Dominique Groslier Bachmann, foi apresentada à Faculdade de Pós-Graduação da Universidade do Arizona em 2001.

Temos, ainda, *Réinventer le lyrisme: le surréalisme de Joyce Mansour* (*Reinventando o lirismo: o surrealismo de Joyce Mansour*) de Stéphanie Caron, tese de doutorado em Literatura

⁹ BACHMANN, Dominique Groslier. Joyce *Mansour's poetics: A discourse of plurality by a second-generation surrealist poet*. Dissertation (Doctor of Philosophy) -The University Of Arizona Graduate College, 2001. Disponível em: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/280687>. Acesso em: 18 nov. 2023.

Moderna defendida em 2001. Esta tese resultou em um livro homônimo publicado em 2007¹⁰, pela Librairie Droz em Genebra.

A escritora francesa Marie-Francine Desvieux- Mansour (nora de Mansour, esposa de seu filho mais novo, Cyrille) é autora da obra "*Une vie surréaliste: Joyce Mansour, complice d'André Breton*" ("*Uma vida surrealista: Joyce Mansour, cúmplice de André Breton*") publicada pela Editora France-Empire em 2014. Marie-Francine escreveu uma tese de doutorado em História da Arte e Arqueologia (Arte Contemporânea) intitulada "*Le surréalisme à travers Joyce Mansour: peinture et poésie, le miroir du désir*"¹¹ ("*Surrealismo através de Joyce Mansour: pintura e poesia, o espelho do desejo*"). A tese foi defendida em 2014 na Universidade Panthéon-Sorbonne em Paris, França.

Em 2007, Éclair Antônio Almeida Filho publica o artigo *O surrealismo erótico e feminino de Joyce Mansour em seis poemas*¹², em Cadernos de Literatura em Tradução (USP) n. 8 Especial Mulher. O artigo apresenta versos traduzidos e comentados. Destaco, também, os artigos *Le langage du corps dans 'Cris' de Joyce Mansour*¹³ (*A linguagem do corpo em 'Gritos' de Joyce Mansour*) escrito por Cristina Boidard Boisson (Universidad de Cádiz, Espanha, 1995), *Joyce Mansour, la mujer maldita*¹⁴, de M^a Teresa Noeno Caraballo (Universidad de Zaragoza) publicado em 2009, *Joyce Mansour, la voix féminine dans le surréalisme*¹⁵ (*Joyce Mansour, a voz feminina do surrealismo*), de Maria Francesca Rondinelli (Université Stendhal-Grenoble 3 - França), publicado em 2010, "*Joyce Mansour: la fuerza del derrumbe*" (*Joyce Mansour: a força do colapso*)¹⁶, ensaio da escritora e professora argentina Maria Malusardi, publicado na ORGYIA Revista em maio de 2022.

¹⁰ CARON, Stéphanie. *Réinventer le lyrisme: le surréalisme de Joyce Mansour*. França: Librairie Droz, 2007. 383 p.

¹¹ DESVAUX, Marie-Francine Mansour. *Le surréalisme à travers Joyce Mansour: peinture et poésie, le miroir du désir. Histoire*. Université Panthéon-Sorbonne- Paris I, 2014. Français. NNT: 2014PA010520. tel-01124337. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-01124337/document>. Acesso em: 18 nov. 2023.

¹² ALMEIDA FILHO, Éclair Antônio. O surrealismo erótico e feminino de Joyce Mansour e seis poemas. **Cadernos de Literatura em Tradução**. Especial Mulher, n. 8, p. 79-89, 2007. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i8p79-89>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49429>. Acesso em: 18 nov. 2023.

¹³ BOIARD BOISSON, Cristina. *Le langage du corps dans 'Cris' de Joyce Mansour*. Disponível em: <https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/8152/17212558.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2023.

¹⁴ CARABALLO, M^a Teresa Noeno. Joyce Mansour, la mujer maldita. In: *Texto y sociedad en las letras francesas y francófonas [Archivo de ordenador]* / coord. por Àngels Santa Bañeres, Cristina Solé i Castells, Montserrat Parra Albá, Pere Solá, Maria Carme Figuerola Cabrol, 2009, ISBN 978-84-612-9667-5, págs. 407-418. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3707210>

¹⁵ RONDINELLI, Maria Francesca. Joyce Mansour, a voz feminina no surrealismo Joyce Mansour, a voz feminina no surrealismo. 4^a ed. Editora Casa Cărții de Știință, 2010. Disponível em: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=589568>. Acesso em: 18 nov. 2023.

¹⁶ MALUSARDI, María. Joyce Mansour: La Fuerza Del Derrumbe. **Orgya**. Disponível em: <https://orgyia.com/joyce-mansour-la-fuerza-del-derrumbe/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

Com o objetivo de discutir e celebrar a obra, ainda pouco conhecida e estudada, de Mansour, foi organizado na Universidade de Quebec, em Montreal (Canadá), um dia de estudos intitulado *Tout ceci me venge enfin des hommes qui n'ont pas voulu de moi - Journée d'étude sur l'œuvre de Joyce Mansour*¹⁷ (*Tudo isso finalmente me vinga dos homens que não me quiseram - Dia de estudo sobre a obra de Joyce Mansour*). A jornada aconteceu em 10 de março de 2023, organizada por Eve Lemieux-Cloutier (Universidade de Quebec em Montreal) e Sylvano Santini (Universidade de Quebec em Montreal), reunindo pesquisadores e estudiosos em torno da obra de Joyce.

O museu *Quai-Branly* em Paris organizou a exposição *Joyce Mansour, poétesse et collectionneuse (Joyce Mansour, poetisa e colecionadora)*, de 18 de novembro de 2014 a 1 de fevereiro de 2015, com curadoria de Philippe Dagen. A exposição reuniu os objetos, esculturas e estatuetas da coleção particular de Joyce, artefatos oriundos principalmente da Nova Grã-Bretanha e da Nova Guiné, da Nova Irlanda e outras regiões da Oceania.

No decorrer dos estudos e atividades da pós-graduação, realizei pesquisas que se ramificaram em produções escritas, em 2022 e 2023 publiquei dois ensaios: *Lascívia e aniquilação: o eros corrosivo em versos de Joyce Mansour*, no livro *Entre o translúcido e o opaco – ensaios críticos de literatura* e o ensaio *Joyce Mansour e a poesia que grita, goza e vinga*, no livro *Mímesis Despoéticas*, ambas coletâneas organizadas pelo professor doutor Arturo Gouveia (UFPB) e publicadas pela Editora Cajuína. Além destes ensaios, apresentei comunicações orais em eventos acadêmicos: “*No veludo vermelho do teu ventre*”: *vociferações de Lilith na poética de Joyce Mansour*, em coautoria com meu professor orientador Hermano Rodrigues, o trabalho foi apresentado no VI Seminário MILBA - Memória e Imaginário nas Literaturas Brasileiras e Africanas (UFPE) em 2022, e o trabalho “*Quantos amores fizeram tua cama gritar?*”: *o eros feminino e subversivo na lírica de Joyce Mansour*, apresentado no evento II Congresso Nacional Sobre Amores Literários (II AMOLIT – UFPB), em 2023.

Considerando essa ampla revisão de literatura existente sobre a autora, a presente dissertação traz Joyce como objeto de pesquisa com enfoque analítico em alguns de seus poemas, um recorte novo, relevante e contributivo, algo urgente e necessário no campo de pesquisa brasileiro, visto que existe uma lacuna de investigação e estudos aprofundados sobre a autora.

¹⁷ *TOUT ceci me venge enfin des hommes qui n'ont pas voulu de moi - Journée d'étude sur l'œuvre de Joyce Mansour. Figura-* Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire. 10 de mar. 2023. Disponível em: <https://figura.uqam.ca/actualites/tout-cest-ceci-me-venge-enfin-des-hommes-qui-nont-pas-voulu-de-moi-journee-detude-sur-loeuvre>. Acesso em: 18 nov. 2023.

Os poemas analisados, nesta dissertação, foram traduzidos por Floriano Martins e por mim, são oriundos da obra “*Gritos, Desgarraduras y Rapaces*” (2009) em que estão reunidos os três primeiros livros de Mansour traduzidos ao espanhol por Eugenio Castro. A obra foi publicada na Espanha pelas Edições Igtur. O volume inclui o prólogo “*Palabras antes de leer a Joyce Mansour*”, escrito por Juan Manuel Bonet e um epílogo escrito por Eugenio Castro, intitulado “*Joyce Mansour: el grito y la carne consumados*”, (*Joyce Mansour: o grito e a carne consumados*), onde Castro confabula sobre a corpoesia erótica e terrífica de Mansour e pontua: “O desejo é experimentado com a gravidade e a gravidez de sua vertigem, com todo o corpo caindo nele. As extremidades, os olhos, a língua, os sexos, a testa, os lábios, a totalidade anatômica arrastada por sua força centrípeta até o seu desmembramento. (Castro, 2009, p. 193-194).”

Finalizo o preâmbulo, com o lume de uma epifania: a poesia mansouriana é esse relicário de raflésias, leito pestilento de sangrentos perfumes: Eros e Tântatos entrelaçados, dançam em mútua devoração. Entre o grito e o gozo, o amor ressoa carniceiro.

2.2 CARTOGRAFIAS DA CARNE: AS SACRAS (DE)FLORAÇÕES DO FEMININO

*No princípio
Era a boca de Lilith
Abocanhando o verbo*

Adriane Garcia

Eis uma breve leitura histórica do feminino, um olhar para algumas representações mitológicas, simbólicas e sagradas que expressam a efígie feminina e seu eros no decurso dos tempos. Neste corolário, ao tecer tal cartografia, busco também mapear e relacionar determinadas representações femininas em diálogo com as imagens evocadas nos poemas de Joyce Mansour, *corpus* da pesquisa.

Na obra “*A Feiticeira*” (1862) o filósofo e historiador francês Jules Michelet afirma que toda mulher é sibila (profetisa pagã, bruxa), um ser mágico, permeado de mistério e poder. Digo que sim, mulheres são sibilas insubmissas sangrando nas selvas urbanas. Com as dádivas da Grande Mãe, elas aprenderam a plantar suas luas e erguer suas saias para afugentar os males. Nuas nutrizes, elas caminham imperiosas nos terrenos movediços de Eros. Dançam, gritam, abraçam a vida, confabulam com a morte. Com o domínio da palavra, elas ritualizam o sangue e o verso no corpo. A carne feminina, historicamente perseguida e maldita, é antes de tudo, sagrada e selvática, senhora das bestiais delícias.

No coração das eras matriarcais, tempo histórico áureo, a mulher, a deusa, a chamada bruxa carrega em seu coração-grimório os feitiços, saberes e segredos que emanam poder e transformação. "*Abracadabra!*", a bruxa fala o encantamento, e assim também a poeta esculpe e vocifera seu verso, transmuta e transcende mundos, em uma crescente busca pela individuação, libertação. A mulher é feiticeira, a poeta, uma tecelã de cintilâncias; destituída de sua faceta sagrada e de seus ritos, a mulher é perseguida e enfrenta os horrores e a violência da sociedade patriarcal, misógina e feminicida. Lúcia Castello Branco discorre sobre o semblante feminino:

A mulher carrega, portanto, a capacidade natural de experienciar a totalidade e a fusão com o universo e de viver temporariamente sob os desígnios de Eros. Não é por acaso que as sociedades patriarcais estão repletas de regras que procuram controlar essa estranha magia das bruxas. O poder do feminino se encontra expresso nos mitos, dos pagãos aos cristãos; a Bíblia traz exemplos inesgotáveis da necessidade de regular, de "proteger" as mulheres e de se proteger contra elas, que, silenciosas e passivas, ameaçam a ordenação e a assepsia da humanidade, sobretudo durante a menstruação e a gravidez, estados considerados impuros e impróprios, que as remetem naturalmente à "conexão" erótica. (Branco, 1983, p. 68-69)

De acordo com estudiosos da antropologia, há mais de dois milhões de anos o ser humano habita o planeta. Nos primórdios, as sociedades primitivas eram pacíficas, baseadas na cooperação e descentralização de lideranças, organizadas em culturas de coleta de frutos, pesca e caça aos animais de pequeno porte. A sobrevivência não exigia a utilização da força física, havia a divisão harmônica do trabalho e a mulher era considerada um ser sagrado, ligado à natureza. O feminino era celebrado como símbolo de fertilidade, mistério e abundância.

Naquelas épocas, os homens ainda não tinham ciência da sua função na procriação e acreditavam que a mulher concebia dos deuses, portanto possuía o privilégio de perpetuar a espécie. Livre do domínio masculino, a sexualidade da mulher era soberana. A escritora Connie Zweig, na obra *Mulher: em busca da feminilidade perdida*, comenta sobre os ritos primevos de sacralização do corpo feminino:

Nos tempos antigos, antes de o Feminino ter sido banido e as mulheres roubadas de todos os poderes, os mistérios de nossos corpos eram celebrados com rituais. Menstruação, sexualidade, nascimento, menopausa e morte eram vistos como passagens de grande importância, transições entre mundos, para serem honrados tanto no domínio interior como no exterior. E o corpo feminino era o veículo para essa passagem. (Zweig, 1994, p. 255)

Nas primícias do mundo, o princípio matricêntrico regia a vida, as divindades femininas eram predominantes e a figura de um único deus-macho e o domínio do monoteísmo cristão eram inexistentes. O arquétipo da deusa é antecessor e originário, existe uma gama de divindades femininas espelhadas em gravuras, ilustrações, estatuetas e esculturas rupestres primitivas. Perpassando diversas mitologias, as deusas, sob variadas formas, governavam o mundo, conforme Rose Marie Muraro explica em um dos artigos de seu livro *Textos da Fogueira*:

Joseph Campbell, o maior mitólogo do século XX, estudou 1500 cosmogonias, fez um estudo cronológico e descobriu que as primeiras, as mais arcaicas, não possuíam um Deus, um Deus transcendente no céu, mas uma Deusa imanente, que era a Terra oni-receptiva e oni-dadivosa, de onde tudo saía e para onde tudo voltava. Existem hoje 25 mil estatuetas, antiquíssimas, datadas pelo carbono 14, que não são de homens ou animais, mas de mulheres - essas pequenas tanagras de grandes seios, de grandes traseiros e grávidas, que eram as deusas da fecundidade. (Muraro, 2000, p.31)

Há evidências arqueológicas e históricas que comprovam o culto às deidades femininas e a primazia da Grande Deusa nas sociedades ancestrais. Merlin Stone, no livro *Quando Deus era mulher*, faz um amplo estudo das culturas matriarcais e das múltiplas representações sagradas do feminino por todo o mundo, no prefácio da obra a autora comenta:

Na pré-história e nos primeiros períodos do desenvolvimento da humanidade, existiam religiões que reverenciavam uma criadora suprema. A Grande Deusa – a Divina Ancestral – foi adorada desde o começo do Neolítico, de 7000 a.C. até o fechamento dos últimos templos da Deusa, cerca de 500 d.C. Alguns especialistas entendem que os tempos de adoração à Deusa se estendem até a Alta Idade Paleolítica, cerca de 25000 a.C.[...]Evidências arqueológicas, mitológicas e históricas revelam que a religião feminina, longe de se extinguir naturalmente, foi vítima de séculos de perseguição contínua e de supressão pelos defensores das novas religiões, que adotavam deidades masculinas como supremas. E dessas novas religiões derivou-se o mito de Adão e Eva e da perda do Paraíso. (Stone, 2022, p.16)

Nas páginas de *Quando Deus era mulher*, há várias imagens das deusas primais de diferentes épocas, a exemplo da mais conhecida estatueta da deusa, oriunda da era paleolítica, a *Vênus de Willendorf*, o artefato foi encontrado na Áustria, na cidade de Willendorf, em 1908. É considerada uma das primeiras representações do corpo feminino, símbolo da deusa Mãe-Terra (Grande Mãe). A telúrica e exuberante *Vênus de Willendorf* ostenta a fecundidade feminina, com seios e ventre uberosos e imponentes, ela é a grande nutriz, feraz e dadivosa. Segundo a pesquisadora Flávia Regina Marquetti: “As imagens das chamadas Vênus

Paleolíticas e Neolíticas foram encontradas em maior número nos nichos arqueológicos do que qualquer outra figura humana, tendo uma posição de destaque.” (Marquetti, 2003, p.18).

Figura 1- Vênus de Willendorf - Estatueta de Calcário do Paleolítico Superior (cerca de 25000 a.C.) - Áustria



Fonte: Cortesia do Departamento de Arqueologia da Universidade de Cambridge

Outra escultura singular é a *Deusa das Serpentes*, descoberta no Palácio de Cnossos, em Creta. Nela, a figura feminina de seios nus segura serpentes e possui um felino na cabeça:

Figura 2- A Pequena Deusa das Serpentes - Período Minoico Médio



Fonte: Cortesia de Stylianos Alexiou, diretor do Museu Arqueológico de Creta em Heraclião.

Na maioria das representações sagradas femininas, o corpo e os seios aparecem desnudos, simbolizando o âmago dos mistérios primordiais, naturais e sacros. Sobre tais aspectos elementais e alusivos, Erich Neumann comenta:

Assim como o Grande Feminino como um todo é símbolo da vida criativa, as partes de seu corpo também não são órgãos físicos, mas centros simbólicos numinosos, pontos centrais de esferas inteiras da vida. Por isso a “autorrepresentação” do Grande Feminino, os seios e o ventre expostos, ou mesmo todo o corpo nu e revelado da Grande Deusa, são uma forma de

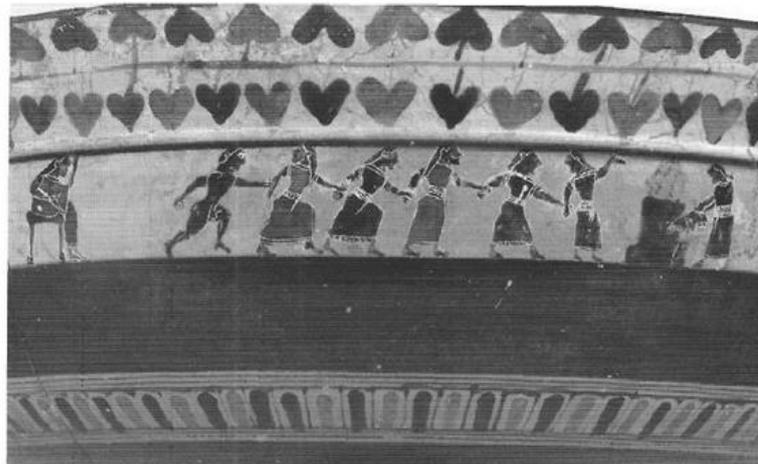
epifania divina. Desse modo, em toda a cultura cretense, desnudar os seios é uma prática sagrada e cültica. A deusa e as sacerdotisas que com ela se identificam exibem por inteiro os seios como símbolos da corrente vital nutridora. (Neumann, 2021, p.134)

Noutro, o feminino era celebrado em toda sua potência, em rituais e práticas sagradas, a exemplo da Tesmoforia, uma antiga cerimônia ritualística de exaltação e festejo do sangue menstrual e da fertilidade das mulheres. O ritual grego ancestral ocorria anualmente como o Festival da Semente Sagrada, as mulheres fertilizavam os campos com seu sangue e também honravam a Deusa Hécate (Deusa Lunar Tríplice, oriunda da mitologia grega), a Deusa Serpente e a Deusa ctônica Deméter. A analista junguiana Betty De Shong Meador possui um artigo dedicado ao estudo da Tesmoforia:

Cada ano, na época do plantio, as mulheres se reuniam para relembrar o sagrado mistério da semente na terra e da semente em seus corpos. Ninguém conhece o início do ritual. Restos votivos, similares àqueles usados na Tesmoforia, têm sido encontrados na Velha Europa, datando desde 6.000 a.C..O ritual é de antiguidade imemorial. Desde que as mulheres descobriram que as sementes silvestres reunidas podiam ser guardadas, podiam ser enterradas, podiam crescer, elas começaram a abençoar as sementes com sangue e carne. Elas celebravam o ritual que veio a ser conhecido na Grécia como Tesmoforia. (Meador, 1994, p. 260).

A figura abaixo é uma das poucas representações da Tesmoforia, trata-se de uma imagem gravada em Taça Siana (espécie de taça Ática, oriunda de Atenas, decorada na técnica das figuras negras) de um grupo de sacerdotisas participando de um festival da colheita:

Figura 3- “Taça Siana”, de Rodes, datada do segundo quarto do século VI a.C



Fonte: Humanidades Y Ntics [2020]¹⁸.

¹⁸ LAS tesmoforias, un festival exclusivamente feminino. **Humanidades Y Ntics**, 7 nov. 2020. Disponível em: <https://humanidades.blog/2020/11/07/las-tesmoforias-un-festival-exclusivamente-femenino/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

Em civilizações da Antiguidade, a vulva era sacralizada e exaltada, representada imagetivamente em deusas e sacerdotisas, a vulva era símbolo de fertilidade, regozijo, poder, esplendor e opulência. Içar as saias, revelando a vulva desnuda é um antigo gesto ritualístico praticado pelas mulheres, o impávido meneio de erguer as vestes e ostentar o poderoso centro de energia feminina percorreu culturas e continentes ao longo do tempo.

A arte de exibição dos genitais femininos é oriunda do antigo Egito, em culto às deidades femininas egípcias e com o objetivo de atrair a fertilidade, abundância e afastar os males. O ato era realizado no festival anual de Bubaste (cidade egípcia conhecida como a capital dos gatos) em adoração à deusa felina Bastet, deidade egípcia da fertilidade e dos mistérios femininos, Bastet é descrita no panteão egípcio, como deusa-gato, símbolo de poder e proteção:

Bastet é a deusa egípcia do lar, da domesticidade, dos segredos das mulheres, dos gatos, da fertilidade e do parto. [...] Ela é frequentemente representada segurando o *ankh* (símbolo do sopro da vida) ou a varinha de papiro (representando o baixo Egito) e, ocasionalmente, carrega um cetro (significando a força). Bastet é a personificação da brincadeira, da graça, do afeto e da astúcia de um gato, mas também representa o poder feroz de uma leoa. (Garcia, 2022, p.76)

O historiador grego Heródoto viajou por todo o Egito, presenciou o festival de Bubaste em honra à deusa Bastet e o ato coletivo das mulheres levantando suas saias. Heródoto nomeou o gesto como *ana-suromai* ou *anasyrma*, derivação de uma palavra grega que significa “erguer as próprias roupas”. Em recente estudo, Valentina Alessia Beretta, pontua sobre o ritual da *anasyrma* e sua origem egípcia:

O *Anasyrma* é um ritual de fertilidade em que uma pessoa ou uma divindade levanta a saia para mostrar os seus órgãos genitais. O primeiro testemunho egípcio é registrado no papiro Chester Beatty I: Hathor levanta o seu manto diante do deus Rá para o fazer rir depois de ter sido ofendido pelo deus Bebon. Num hino do templo de Esna, há um ritual sagrado ligado a Hathor: no vigésimo nono dia de Athyr, duas mulheres expõem os seus órgãos genitais e seios diante de uma representação da deusa para abençoar o faraó e a terra. Heródoto (*Historiae*, II, 59-61) descreve a festa da deusa Ártemis (Bastet) em Bubastis. Relata que, durante a viagem de barco pelo rio Nilo para chegar a Bubastis, algumas mulheres levantavam as suas vestes para mostrar os seus órgãos genitais diante das aldeias e dos campos para os abençoar com a fertilidade. (Beretta, 2024, p.22)

Herança dos tempos em que deus era mulher, o *ana-suromai* emana magia e poder, representa e celebra a fecundidade e o poder curativo do feminino, o esplendor da vagina conjura as forças malélicas. A crença no poder vulvar foi bastante disseminada e registrada em

narrativas, gravuras, esculturas, na mitologia e no folclore de diversas culturas por todo o mundo, especialmente na África e Grécia. Originária do Egito, a magia da *anasyrma* está relacionada às deusas Bastet e Hathor, foi incorporada pela cultura grega, ligando-se a deusas como Deméter e Baubo. Catherine Blackledge, médica e jornalista científica, em sua obra *A história da V - abrindo a caixa de Pandora*, explana detalhadamente sobre a *anasyrma* e a vagina divina:

Há um provérbio catalão que diz: “*La mar es posa bona, si veu el cony d’una dona*” - (O mar se acalma se vê a boceta de uma mulher). Essa crença catalã no poder da vagina é, com efeito, a fonte do costume benfazejo das mulheres de pescadores que vão expor seus genitais ao mar, antes da partida de seus homens para o largo. [...] Ademais, de acordo com o folclore, não apenas o oceano se acalma à visão da vagina de uma mulher. A visão momentânea da genitália feminina tem o poder de acalmar também outras forças da natureza. Por exemplo, as mulheres da província de Madras, no sul da Índia, eram conhecidas por acalmarem violentas tempestades se expondo. E Plínio, historiador do mundo antigo, escreveu no século I DC em sua *História Natural* como tempestades de granizo, tufões e relâmpagos podiam ser acalmados e afastados se confrontados com uma mulher nua. [...] Para muitos a genitália feminina possui um enorme poder apotropaico. Ou seja, a visão de uma mulher expondo deliberadamente sua vulva nua é tida como capaz de impedir que o mal aconteça. Expulsar demônios, assustar espíritos malignos, espantar animais carnívoros e assustar guerreiros inimigos, esconjurar deidades - todas essas proezas heróicas e arriscadas são consideradas como parte do poder genital da mulher. (Blackledge, 2004, p.19)

O pintor e gravurista francês Charles Eisen criou as gravuras de uma edição das Fábulas de Jean de La Fontaine, na gravura que ilustra a fábula *The Devil of Pope-Fig Island* (1896), uma mulher exhibe o vigor voraz de sua vulva para que o demônio contemple. Destemida, ela levanta a saia, o diabo olha apavorado e recua intimidado pelo signo ígneo da sibila. A magia misteriosa do feminino prevalece, aniquila o mal, a mulher espelha o poder apotropaico e mágico de sua carne-amuleto:

Figura 4- Gravura de Charles Eisen para a fábula de La Fontaine (1896).



Fonte:Gutenberg.Org (s.d)¹⁹

Uma das divindades femininas relacionadas à *anasyrma* é Baubo, a deusa grega do ventre, da fertilidade, do riso e da obscenidade, bastante representada em esculturas e artefatos nas culturas matriarcais ancestrais, muitas das estatuetas são egípcias, em consonância com a origem egípcia da arte do *ana-suromai*. Sua identidade pode ser associada a outras deusas originárias, com o semelhante simbolismo de fertilidade e abundância.

Algumas representações de Baubo datam dos séculos IV e V A.C., mas a origem exata da deusa é imprecisa. Selvagem, insolente e despudorada, Baubo é a mulher-vulva, a libidinosa que dança e gargalha, ela foi sistematicamente apagada pelo pacto patriarcal, suprimida dos inventários das deidades e dos alfarrábios literários, encontrar fontes e informações sobre essa deusa exige minuciosa pesquisa e investigação. Baubo aparece no Canto XIII dos Hinos Homéricos, na passagem dedicada à história de Deméter e sua filha Perséfone.

No livro *Mulheres que correm com os lobos*, da psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estés, há um capítulo intitulado *O cio: a recuperação de uma sexualidade sagrada*, em que a autora versa sobre as deusas sujas e o aspecto sagrado-obsceno da sexualidade feminina, Estés salienta como o cio e o riso selváticos são necessários às mulheres. Nesta parte do livro, a autora nos fala sobre Baubo, a audaciosa deusa do ventre, uma figura sem cabeça, cujos olhos são mamilos e toda sua vulva é uma boca, Baubo é aquela que ergue suas saias, a guardiã do riso, do cio irreverente:

Há uma expressão muito forte que diz: *Dice entre las piernas*, "ela fala do meio das pernas". Essas pequenas histórias "do meio das pernas" são encontradas em todo o mundo. Uma delas é a história de Baubo, uma deusa da Grécia antiga, a chamada "deusa da obscenidade". Ela tem nomes mais antigos, como por exemplo *Iambe*, e aparentemente os gregos a adotaram de culturas muito mais antigas. Sempre houve deusas selvagens arquetípicas da sexualidade sagrada e da fertilidade da vida-morte-vida desde o início dos tempos. Conhece-se apenas uma referência escrita a Baubo remanescente de tempos remotos, dando a nítida impressão de que seu culto foi destruído e soterrado pelas diversas conquistas. Tenho a forte sensação de que em algum ponto, talvez debaixo daqueles morros silvestres e lagos de florestas na Europa e no Oriente, existam templos dedicados a ela, templos lotados de artefatos e ícones de marfim. (Estés, 2018. p. 381-382)

Estés reconta a história do encontro entre Deméter e Baubo, salientando a força ritualística do fato, que culmina na recuperação do estado de cio, através do riso, da dança e da

¹⁹ O diabo da Ilha de Poper- FIG [s.d]. Disponível em: https://www.gutenberg.org/files/5300/5300-h/5300-h.htm#Devil_of_Pope. Acessor em: 28 jun. 2024.

arte do *ana-suromai*. Símbolo de insubmissão e júbilo, Baubo confabula, atíça e proporciona o reencontro com a selvática vulva, o poderoso portal, cerne regenerador das forças de Deméter:

E essa mulher chegou dançando até Deméter, balançando os quadris de um jeito que sugeria a relação sexual, e balançando os seios nessa sua pequena dança. E, quando Deméter a viu, não pôde deixar de sorrir um pouco. A fêmea que dançava era realmente mágica, pois não tinha nenhum tipo de cabeça, seus mamilos eram seus olhos e sua vulva era sua boca. Foi com essa boquinha que ela começou a regalar Deméter com algumas piadas picantes e engraçadas. Deméter começou a sorrir, depois deu um risinho abafado e em seguida uma boa gargalhada. Juntas, as duas mulheres riram, a pequena deusa do ventre, Baubo, e a poderosa deusa mãe da terra, Deméter. (Estés, 2018, p. 383)

A deusa-vulva Baubo é representada em estatuetas de terracota, sacerdotisa do *anasyrma*, é aquela que ergue suas saias e açula lascívia, troça e riso, pura pulsão erótica, expressão de potentes antídotos de cura, renovação e viço femininos:

Figura 5- Baubo, deusa do ventre e do riso, estatueta em terracota



Fonte: Turnbull (2023)²⁰

O panteão egípcio possui um conjunto de deidades bastante numeroso e complexo, trata-se de uma intrincada miríade divina, baseada em mitologia, crenças, iconografia e rituais politeístas que predominaram durante o longo domínio do Império Egípcio. As deidades, dotadas de atributos multifacetados e com características específicas, são marcadas pelo intercambiamento de funções e emaranhamento de deuses e deusas. O emaranhamento consiste na prática de agregar, fusionar e aglutinar divindades diferentes em uma mesma efígie ou corpo, com a junção dos nomes, como por exemplo “Amon-Rá”, sendo Ámon, o deus do oculto e Rá,

²⁰ TURNBULL, Liz. Baubo: Deusa Grega Do Humor. **Goddess Gift**. 6 de abril de 2023. Disponível em: <https://goddessgift.com/goddesses/baubo/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

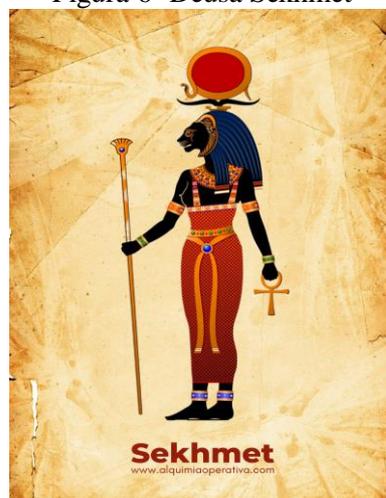
o deus do sol, formando um deus único que reúne opostos, escuridão e luz, buscando um aspecto holístico, tão comum aos egípcios.

Entre as deusas, há aquelas relacionadas aos animais felinos, a deusa Bastet (deusa-gato), aqui já citada, e a deusa Sekhmet (deusa-leoa), uma deusa predadora e feroz, representada com cabeça de leão, cujo nome significa “a poderosa”. Sekhmet é a deusa do sol tórrido do deserto, do caos, das pragas e guerras, mas também uma deusa da cura.

Sekhmet era muito temida não apenas como a deusa guerreira da destruição, mas também porque se acreditava que ela fosse a portadora da praga e da peste, o que ela não hesitaria em enviar a quem a desafiasse. Por esta razão, ela era chamada de “A Portadora das Pragas”. Os mitos contam que sua respiração era como os ventos quentes que sopravam do deserto e que sempre que ela expirava, fogo saía de suas narinas. Apesar de suas características altamente destrutivas, Sekhmet era também venerada por sua habilidade de cura e proteção. Acreditava-se que ela possuísse o antídoto para todas as doenças e pragas que existissem.[...] Assim, a mesma deusa que era conhecida como “Senhora do Terror”, também era chamada de “Senhora da Vida”. (Garcia, 2022, p.181)

Sekhmet é filha de Rá, deus solar, ela é considerada a outra encarnação da deusa Hathor, também filha de Rá. Enquanto Sekhmet é “Senhora do Massacre”, Hathor é representada como deusa com cabeça de vaca e disco solar, simbolizando a fertilidade, o amor, a beleza. Tida como protetora das mulheres, especialmente das grávidas, era também conhecida como “Senhora do Céu”, em associação à Nut (a deusa celestial).

Figura 6- Deusa Sekhmet



Fonte: Alquimia Operativa [s.d]²¹

²¹ SEKHMET- a Deusa guerreira dos egípcios [s.d]. Disponível em: <https://alquimiaoperativa.com/materiais/poster-sekhmet/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

Joyce Mansour viveu em diferentes países (Inglaterra, Suíça, Egito), em sua lírica há ressonâncias das várias línguas, culturas e simbologias com as quais ela manteve contato. Sua obra evoca/invoca um rico bestiário formado por signos que reverberam o poder fabulador e a originalidade de suas composições imagéticas. Em seus versos há o espelhamento de um feminino arquetípico e sua energia ctônica, cosmogônica, desnudada em (g)ritos. A totalidade da carne feminina é revelada em desejo e gozo, devassidão e demolição, resplandecente nesse núcleo vivo, vesuviano da poesia. Como poeta de origem egípcia, pode-se inferir que Joyce Mansour incorporou a mitologia egípcia em sua labiríntica imagética lírica, sua visão e compreensão sobre vida e morte são baseadas na cultura dos egípcios, a autora agrega e condensa imagens e características de algumas deusas do panteão nos poemas: Bastet, Sekhmet e Hathor, Nut emergem como símbolos de poder, supremacia e feracidade feminina

No ensaio “*Joyce Mansour and Egyptian Mythology*” (*Joyce Mansour e Mitologia Egípcia*), a professora e tradutora Maryann De Julio assevera essa confluência imagética nos poemas da autora: “Pode-se argumentar que o uso da mitologia egípcia por Mansour se esforça para recuperar o poder do sujeito feminino como criador, lembrando ao leitor um arranjo anterior do universo do qual Mansour então inventa o seu próprio.” (De Julio, 1990, s/p, tradução nossa).

A partir de alguns versos, pode-se depreender como a poeta engendra a fusão de características das deusas e põe a mulher como protagonista, enfatizando a enunciação do corpo feminino e sua força criadora: “Uma mulher gerava o sol/ E suas mãos eram lindas. /A terra se abria sob seus pés férteis/ E envolvendo-a com seu hálito laranja/ Fecundava a serenidade.” (Mansour, 2009, p.54, tradução nossa). Nos versos estão presentes as facetas de Sekhmet como deusa solar, com seu “hálito laranja”, simbolizando o fogo criador e o sol, elemento chave da divindade.

O poema traz a imagem das mãos da mulher, irradiando beleza e poder, a mulher gesta o sol, domina a terra, que se abre a seus pés, segundo o dicionário de símbolos: “A mão exprime as ideias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação. [...] A mão é um emblema real, instrumento da maestria e signo da dominação.” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p.660). Mansour compreende a natureza imponente da deusa e explora seu alento solar a partir de seu aspecto de fecundidade. Nos versos, também é possível vislumbrar a imagem de Bastet, a deusa-gata, fértil e afável, relacionada à serenidade.

Mansour engendra imagens femininas associadas ao poder de criação, fecundidade, exuberância, subvertendo a própria imagética da deusa Sekhmet como senhora do massacre e do terror, para mostrá-la em sua faceta bela e dadivosa, de acordo com sua visão e leitura

poéticas. Além de Sekhmet e Bastet, pode-se também inferir a presença imagética da deusa Hathor, a “Mãe das Mães”, patrona do parto e da fertilidade. À vista disso, o poema cintila uma tríplice metaforização divina da mulher, denotando um enaltecimento do feminino no auge de sua força criativa. Profundamente conectada à terra e seus elementos a deusa emana beleza, abundância, serenidade e calor. Tal forma de representar o feminino denota um movimento contrário ao dos poetas surrealistas, há uma quebra na imagem da mulher musa, passiva e objeto de desejo aventada pelo movimento surrealista, a mulher esculpida por Mansour é um ser desejante, criativo, autônomo e poderoso, reverberação da divina e grande mãe primordial.

As representações, narrativas e imagens mitológicas das deusas aqui investigadas confirmam a soberania do feminino nos tempos primevos, em que existia uma cultura vulvocêntrica. As mulheres eram sacralizadas e assim detinham poder, liberdade e o profundo gozo de suas subjetividades. Estatuetas e artefatos da Deusa eram predominantes no período Neolítico e nos primeiros períodos de existência humana. Com a ascensão do mito cristão, a ideia de uma deusa mãe absoluta e criadora do universo é destruída, conforme atesta Rose Marie Muraro: “A partir do segundo milênio a.C., contudo, raramente se registram mitos em que a divindade primária seja mulher. Em muitos deles, estas são substituídas por um deus macho que cria o mundo a partir de si mesmo”. (Muraro, 2014, p.180)

O mito cristão ostenta um deus macho e único, ele é onipresente, onipotente e onisciente, centralizador, rígido, coercitivo e punitivo, cria sozinho o mundo e os seres, primeiro o homem e por último, cria a mulher a partir do homem. A narrativa cristã apresenta o Jardim das Delícias, onde homem e mulher vivem em harmonia e abundância, sem labuta, Eva sucumbe à tentação da serpente e leva ambos à decaída e expulsão do paraíso. No mito cristão, o homem é seduzido e a mulher representa o mal, a desobediência, o pecado, a fraqueza e a corrupção em nome dos prazeres. Está selada a desgraça primordial da humanidade e a partir daí ambos serão punidos, o homem sofrerá através do trabalho contínuo e aprisionador e a mulher, a pecadora maior, pela condição inferior e dolorosa do parto:

Agora, parir é ato que não está mais ligado ao sagrado e é, antes, uma vulnerabilidade do que uma força. A mulher se inferioriza pelo próprio fato de parir, que outrora lhe assegurava a grandeza. A grandeza agora pertence ao homem, que trabalha e domina a natureza. (Muraro, 2014, p.182)

No processo de ascensão do cristianismo, grande parte do arsenal iconográfico e das fontes históricas, rituais e templos que comprovam a existência das deidades femininas foram sistematicamente suprimidos, apagados e literalmente destruídos, conforme assevera Merlin Stone:

À medida que a adoração às antigas deidades era suprimida e seus templos destruídos, fechados ou convertidos em igrejas cristãs, como acontecia com muita frequência, estátuas e registros históricos eram obliterados pelos padres missionários da cristandade. [...] Os autores das escrituras judaico-cristã, tal como as conhecemos, parecem ter escamoteado de propósito a identidade sexual da deidade feminina considerada sagrada pelos vizinhos hebreus em Canaã, na Babilônia e no Egito. O Velho Testamento não tem sequer uma palavra para “Deusa”. Na Bíblia, a Deusa é chamada Elohim, no gênero masculino, para ser traduzido por deus. (Stone, 2022, p.19)

As culturas e religiões politeístas, os trabalhos artesanais e agrícolas que alimentavam o matriarcado e a soberania feminina foram engolidas e soterradas pelos modelos patriarcais e monoteístas, com foco na criação, domínio e expansão das tecnologias e da propriedade privada. Segundo Connie Zweig, neste momento “O Feminino é sacrificado e abandonado. Tanto nos homens quanto nas mulheres, o Feminino é banido da consciência e vai para o subterrâneo, tornando-se parte do mundo das sombras.” (Zweig, 1994, p.24). A mulher é retirada da posição de sujeito, anulada como ser desejante e criador, ela perde sua deidade, não é mais senhora de si e de seu corpo. Não mais deusa, ela agora é o pecado encarnado, a maldição. A natureza feminina passa a ser constantemente oprimida pelo patriarcado e suas garras misóginas, segundo Koltuv: “As forças da sexualidade, da vida e da morte, do mágico ciclo da vida eram, originalmente, governados pela Deusa. Com o advento do patriarcado, o poder de vida e morte tornou-se uma prerrogativa do Deus masculino”. (Koltuv, 2017, p.27).

A carne feminina, cravejada de poderosos mistérios, é retirada da posição sagrada e rebaixada ao profano, pecaminoso, sujo e terrível. A mulher e toda sua subjetividade passa a ser temida, demonizada, amaldiçoada, julgada e aniquilada nas fogueiras da inquisição, o feminino passa a ser mantido em silêncio pelos rígidos preceitos morais e religiosos impostos pelo patriarcado cristão. Muraro detalha sobre o momento histórico de transição da consciência matriarcal feminina para a organização patriarcal que até hoje pesa sob o mundo:

É no decorrer do neolítico que, em algum momento, o homem começa a dominar a sua função biológica reprodutora, e, podendo controlá-la, pode também controlar a sexualidade feminina. Aparece então o casamento como o conhecemos hoje, em que a mulher é propriedade do homem e a herança se transmite através da descendência masculina. Já acontece assim, por exemplo, nas sociedades pastoris descritas na Bíblia. Nessa época, o homem já tinha aprendido a fundir metais. Essa descoberta acontece por volta de 10000 ou 8000 a.C. E, à medida que essa tecnologia se aperfeiçoa, começam a ser fabricadas não só armas mais sofisticadas como também instrumentos que permitem cultivar melhor a terra (o arado, por ex.). Hoje há consenso entre os antropólogos de que os primeiros humanos a descobrir os ciclos da natureza foram as mulheres, porque podiam compará-los com o ciclo do próprio corpo. Mulheres também devem ter sido as primeiras plantadoras e as primeiras

ceramistas, mas foram os homens que, a partir da invenção do arado, sistematizaram as atividades agrícolas, iniciando uma nova era, a era agrária, e com ela a história em que vivemos hoje. (Muraro, 2014, p.178-179)

Com o domínio e a demonização da sexualidade feminina, o silenciamento dos corpos e das subjetividades, o patriarcalismo cristão, sobretudo na cultura ocidental, põe a mulher em lugar inferior, criatura impura, portadora do mal e do pecado, a partir da narrativa do Gênesis que traz Eva como símbolo de nociva concupiscência e desobediência. Além de reduzir a figura de Eva (a mulher desejante, a carne, a mãe) à degradação, delito, infortúnio, a narrativa bíblica apagou a imagem de Lilith (a mulher primordial, a insolente e visceral fêmea) criada antes de Eva.

Segundo o psicólogo italiano Roberto Sicuteri, em sua obra *Lilith: a lua negra*: “Supomos que a lenda de Lilith, a primeira companheira de Adão, tenha se perdido ou sido subtraída durante a transição da versão javista para a sacerdotal, que, por sua vez, acabou sofrendo modificações pelos Pais da Igreja.” (Sicuteri, 2023, p.27). As imagens de Eva e Lilith foram apagadas e condenadas, pois representam ameaça à ordem cristã-patriarcal, quaisquer manifestações de emancipação de corpo e do desejo femininos foram aniquiladas pelos ditames das tradições religiosas e morais. Lilith, a esposa primeva de Adão, era insubmissa, selvagem e sequiosa, Bárbara Black Koltuv, com sua obra *O Livro de Lilith* apresenta um denso panorama sobre as intrincadas origens e facetas lilithianas:

Lilith, a Estranguladora Alada, tornou-se conhecida, em todo o mundo, com os nomes de a Dama de Pernas de Asno, a Diaba Raposa, a Sugadora de Sangue, a Mulher Devassa, a Estrangeira, a Fêmea Impura, o Fim de Toda Carne, o Fim do Dia, *bruha, strega*, bruxa, feiticeira, raptora e maga. [...] Ela foi a primeira mulher de Adão, a fêmea do Leviatã, a mulher de Samael, do Diabo, e do rei Ashmodai, a rainha de Sabá, e Zamargad, e até mesmo a esposa do próprio Deus, durante o tempo em que Shekhina esteve no exílio. [...] As origens de Lilith ocultam-se num tempo anterior ao próprio tempo. Ela surgiu do caos. Embora existam muitos mitos acerca de seus primórdios, Lilith aparece nitidamente, em todos eles, como uma força contrária, um fator de equilíbrio, um peso contraposto à bondade e masculinidade de Deus, porém de igual grandeza. (Koltuv, 2017, p.14-15)

O mito de Lilith integra a tradição de testemunhos orais compilados nos escritos da sabedoria rabínica, segundo Sicuteri: “Lilith é um mito arcaico, com certeza anterior à história de Eva na fonte javista da Bíblia, por isso, podemos afirmar que Lilith foi a primeira esposa de Adão.”(Sicuteri, 2023, p.37). Na tradição rabínica, Adão é criado como ser andrógino, que

reconhecendo sua solidão, pede a Deus uma companheira para si, o criador atende seu clamor, e engendra Lilith.

Durante as relações sexuais, Lilith mostrava-se insatisfeita e inconformada, recusando-se a ficar por baixo de Adão, suportando o peso de seu corpo. Para ela, os dois eram iguais, feitos do mesmo pó e por isso ela também poderia usufruir do prazer na cópula, invertendo as posições. Adão, tomado pela ira, negou-se a mudar de posição, pois acreditava que Lilith deveria se dobrar a ele e permanecer em posição de submissão e obediência. Lilith, então enfurecida, rejeitou Adão e proferiu o nome mágico de Deus, fugiu para uma caverna no deserto, às margens do Mar Vermelho. Exilada, ela torna-se um demônio feminino, uma messalina lasciva, a desfrutar de toda a concupiscência de sua carne, rainha da noite e da lua negra, une-se a demônios bacantes, gerando centenas de filhos por dia: os *Lilim*, bebês-demônios.

Deus ordena que Lilith que volte para seu esposo, determina que o desejo da mulher deve ser todo para o homem, então envia uma tríade de anjos ao Mar Vermelho com a ordem de retorno, uma espécie de acordo para reatar a união. Lilith recusa e escarnece, rompe totalmente com o domínio masculino, sua natureza insubmissa eclode mais uma vez. Diante da negativa, Deus ordena aos anjos que matem os *Lilim*, assim, todos os dias, a prole de Lilith é continuamente assassinada: “Deus ordena que três anjos, Senoy, Sansenoy e Semangelof, sigam Lilith. Deus também tem uma conversa privativa com Adão, e diz, ameaçador: “ Se ela quiser voltar, melhor assim. Se não, terá de aceitar que cem de seus filhos morrerão por dia”. (Hodges, 2022, p.108). Lilith permanece furiosa e faminta, besta noturna, ela é súcubo, invade os sonhos dos homens, sugando deles a seiva e a serenidade, em eterna vingança. Pires comenta: “Assim é representada na tradição hebraica a história de Lilith. Não há uma conclusão: Lilith permanece na própria liberdade, endemoniada, quem sabe rainha no palácio do Demônio, como seu espírito feminino.” (Pires, 1990, p.64).

Segundo Roberto Sicuteri, a imagem de Lilith é geralmente representada pelo relevo em terracota (*Relevo de Burney ou Rainha da Noite*) de uma imponente figura feminina, nua e teriomórfica, conhecida como Senhora das Bestas, com asas, garras de pássaro, ladeada por corujas e acima de leões. Ela segura em cada uma das mãos uma vareta e um círculo, “símbolos de seu domínio sobre os leões solares, em cima dos quais apoia seus pés de coruja, e é circundada por seus familiares, as noturnas corujas-das-torres.” (Koltuv, 2017, p.53).

Conforme explica Sicuteri, “O Museu Britânico a adquiriu em 2002, e hoje a peça faz parte de sua exposição permanente. Comumente associada - e muitas vezes até identificada - a uma imagem de Lilith, essa placa é vista também como uma representação de Inanna. (Sicuteri,

2023, p.7). Inanna é a deusa mesopotâmica do amor e da fertilidade, associada também à sua irmã Ereshkigal, deusa da morte e do submundo. A placa em terracota traz então a representação dialógica dessas três deusas, simbolizando um feminino plural, envolto em poder e mistério.

Figura 7- Relevô de Burney ou Rainha da Noite: Placa de Terracota da Mesopotâmia, terceira dinastia de Babilônia 2025-1763 a. C.



Fonte: Sicuteri, 2023, p.6

Assim é Lilith, sombra onírica, demônia lasciva de longos cabelos, figura teriomórfica, vampiresa viscerosa, repleta de sangue e saliva, bárbara pássara noturna, indomesticável e sedutora: “Lilith ensina que, antes mesmo que Eva reconhecesse a beleza do corpo, a mulher já estava preparada para assumir seu erotismo com o mesmo vigor com que impunha sua presença em um mundo totalmente submetido aos ditames divinos.” (Robles, 2019, p.36). Joyce Mansour esculpe o poema como espaço projetivo de mitos e simbologias femininas, em seus versos brilham vociferações da deusa telúrica e carnal, Lilith:

Que meus seios te provoquem
 Eu quero a tua raiva.
 Quero ver como se espessam teus olhos
 Como empalidecem e se consomem as tuas bochechas.
 Eu quero os teus tremores.
 Quero que irrompas entre minhas coxas
 Que meus desejos sejam realizados no solo fértil
 De teu corpo despudorado.
 (Mansour, 2009, p.57, tradução nossa)

No poema, o gênero feminino surge bem marcado, a voz feminina domina toda a cena erótica, a partir da exibição dos seios, em impetuosa provocação, demonstrando total consciência da beleza e poder de seu corpo, sua sexualidade. Percebo uma sujeita lírica famélica que anuncia continuamente seus desejos, com a predominância do verbo querer conjugado em primeira pessoa, no presente do indicativo. A figura feminina exhibe seu apetite voraz pelo corpo do amante, subjugando-o aos seus intentos luxuriosos, ela faz do corpo masculino um solo, pura terra feita para sua satisfação e seu prazer.

A imagem virulenta de Lilith reluz nos versos, ela comanda o enlace carnal, a voz feminina almeja saborear o furor e a consumição do amante, vê-lo esvaído em lividez e estremecimento: “Quero ver como se espessam teus olhos/Como empalidecem e se consomem as tuas bochechas.”. O sortilégio dos seios e do corpo inteiro conduz à soberania de sua voluptuosidade, Eros reina e a carne é um rio deleitoso de sensações, Koltuv comenta sobre a alento de Lilith, imanente a todas as mulheres:

Lilith é o corpo – instintividade e sexualidade. no período patriarcal, a mulher é vista como receptáculo e mãe; sua sexualidade limita-se ao proscrito enlace conjugal, ou é idealizada e espiritualizada na Virgem e “Espaçosa como os Céus”. Lilith não se enquadra em nenhum desses dois casos. Ela é prostituta e está ligada à Terra. Sua sexualidade pertence a si mesma e à Deusa. [...] Ela é parte do Eu feminino com a qual a mulher moderna precisa voltar a se relacionar, a fim de não ser mais uma proscrita espiritual. (Koltuv, 2017, p.172)

Com sua verve surrealista, Mansour incorpora e reinventa a simbologia dos mitos e figuras femininas em sua poética. A poeta coloca a mulher no centro da imagética lírica, criando movimentos de transgressão à ordem estabelecida: “Que meus desejos sejam realizados no solo fértil/ De teu corpo despudorado.”, aqui a voz feminina denota que usufrui de posição superior em relação ao amante, exatamente como Lilith desejava: gozar do coito ativamente, por cima de Adão.

Lilith e Mansour partilham da mesma fome, por isso subvertem as regras impostas por Deus: o homem cobrindo a terra passiva, o solo apenas recebendo a semente. No poema, a cena é invertida e o feminino domina o encontro sexual, não há lugar para submissão ou limitação, apenas o êxtase e gozo dos corpos importa, o turbilhão erótico é soberano. O espírito inquietante de Lilith lampeja nas manifestações criativas, na arte, na ciência, em cada corpo que vinga e vocifera seu desejo, Sicuteri comenta:

Ainda vista como alma sombria e Eros negativo, Lilith rompe as grades do inconsciente e reassume seu espaço psíquico no desenvolvimento da cultura contemporânea. E, mais uma vez, questiona o homem na carne e na psique.[...] Ela se manifesta no âmbito cultural ao despertar do século XX, em campos criativos oriundos do domínio da razão pura, bem naquelas áreas em que o homem abre um caminho novo, fascinante e inédito para investigar seu mundo interior, nunca antes questionado em camadas tão profundas. É aí que se encontra Lilith. Na psicanálise freudiana, na psicologia junguiana, bem como na filologia livre de limites estreitos e na arte, em que o Surrealismo e o Dadaísmo abrem espaço para o inconsciente, Lilith retorna de modo ainda mais evidente - como mito e como simbologia - na pesquisa teórica astrológica orientada pelo sincronismo. (Sicuteri, 2023, p.187 -188)

Através de sua poesia, Mansour recria, revisita, questiona mitos, em um intrincado e açulador jogo criativo. Subversão, provocação e dilaceramento de padrões e normas são constantes em sua narrativa poética surrealista. Marie-Francine Mansour Desvaux, escritora e pesquisadora, nora de Joyce, em sua tese defendida em 2014 na Universidade Panthéon-Sorbonne, intitulada “*Le surréalisme à travers Joyce Mansour : peinture et poésie, le miroir du désir*”, (Surrealismo através de Joyce Mansour: pintura e poesia, o espelho do desejo), afirma: “Suas personagens femininas compartilham o mesmo caráter de revolta e subversão contra a ordem estabelecida. Através delas, a poetisa expressa sua rejeição à tradição cristã e sua subjugação das mulheres.” (Desvaux, 2014, p.753, tradução nossa). Em Mansour, a busca pela expressão do corpo e desejo da mulher é perene, portanto libertadora, o império furioso do feminino irrompe de sua poesia, incessantemente.

2.3 MULHERES QUE ARDEM: FABULAÇÕES ERÓTICAS NOS LEITOS LITERÁRIOS

*Há beleza no sangue que verto,
cíclico processo de maturação,
tramar no ventre
a devassidão
de minha própria
bestialidade.*

Aline Cardoso

Os primeiros escritos poéticos da história da humanidade são de autoria feminina. O nome da primeira poeta do mundo é Enheduana (c.2285 - 2250 a.C.), princesa e sacerdotisa de um império mesopotâmico, ela escreveu e assinou com seu nome, o que chamamos de literatura. Enheduana criou *A Exaltação de Inana*, poema de louvor à deusa Inana, a mais célebre divindade feminina do panteão sumério, rainha dos céus e da terra, deusa do amor, do sexo e da guerra. Trata-se de “um poema que tem mais de quatro mil anos, composto em língua

suméria e grafia cuneiforme, escrita sobre tabuletas de argila; nele a sacerdotisa utiliza a primeira pessoa.” (Cantori, 2022, s/p).

No livro *Inana: antes da poesia ser palavra era mulher*, temos a tradução do poema de Enheduana, diretamente do original em sumério para o português, pelo tradutor e escritor Guilherme Gontijo Flores. A obra foi publicada pela sobinfluencia edições em 2022, e traz ainda minuciosa introdução escrita por Adriano Scandolara e prefácio da professora Kátia Pozzer, que nos diz:

Em “A Exaltação de Inana”, a princesa-poetisa Enheduana glorifica a divina Inana em um hino composto por ela, que provavelmente, seria declamado ao som de liras e flautas, como parte integrante de uma complexa liturgia realizada nos templos.[...]É interessante notar que a escolha de Enheduana para louvar Inana não é casual. No universo simbólico mesopotâmico Inana/Ishtar é retratada como uma figura poderosa e independente, como a antítese da ideia de uma mulher submissa de uma sociedade patriarcal. Assim como a princesa Enheduana, que se destacou como intelectual e líder religiosa, desempenhando um importante papel na sociedade da época, Inana rompeu padrões normativos de uma divindade feminina (Pozzer, 2022, p.08).

Enheduana, era sacerdotisa do Deus Nana (deus lunar) em Ur, filha de Sharru-kin, rei Sargão de Acade (2332-2279 AEC), fundador da primeira dinastia do Império Acadiano. Seu nome exprime uma bela significação: “*EN*” significa “alta sacerdotisa”, enquanto “*HEDU*” significa “adorno” e *ANA*” designa “do céu”. Ela foi a primeira mulher a possuir o título de *EN*, função de grande importância política, posteriormente atribuída a todas as filhas reais, engenho político de seu pai Sharru-kin, para garantir o poder sumério na cidade de Ur.

Enheduana ficou conhecida por suas criações literárias e objetos com inscrições cuneiformes, discos de alabastro e calcita, objetos devocionais²²que hoje encontram-se catalogados em museus²³. Suas composições e hinos continuam sendo lidos, declamados, traduzidos e estudados desde milênios até a atualidade. A Suméria é o berço das composições literárias e artísticas. O poema de amor mais antigo da humanidade está escrito em sumério e caracteres cuneiformes, gravado em tabuleta de argila, que encontra-se catalogada com o número 2461, no museu de Antiguidades Orientais de Istambul, o poema foi traduzido por Samuel Noah Kramer nos anos 1950, o professor e filósofo Jorge Luis Gutiérrez detalha em

²² De evidências arqueológicas para sua existência histórica, a mais famosa é um objeto devocional encontrado no templo de Ningal, a esposa do deus Nana. É um disco de calcita de 25 centímetros, possivelmente inspirado na forma e aparência da lua cheia, com a imagem, em relevo, de um sacrifício aos deuses diante de um zigurate, organizado por Enheduana, acompanhada por outros adoradores.[...] O item, catalogado com o código B16665, está hoje em exposição no Penn Museum (Scandolara,2022,p.16).

²³ Ela é conhecida por suas composições literárias e vários objetos contendo inscrições cuneiformes, incluindo um disco de alabastro, atualmente conservado no Museu da Universidade de Philadelphia. (Pozzer, 2022, p.08).

seus estudos: “ Assim, podemos afirmar que do “poema de amor mais antigo que temos hoje”, não somente temos o texto, mas também o temos em sua “materialidade”, quiçá o próprio “manuscrito” desse poema.” (Gutiérrez, 2011, p.04).

O poema “*nin-me-shara, a Senhora dos dons, a Exaltação de Inana*”, de Enheduana, foi escrito muito antes de obras clássicas como a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero. A poeta e sacerdotisa afirmou sua autoria numa época em que não havia o hábito de assinar as obras, nem tampouco a noção de autoria de obras literárias: “A autoria como um conceito, no Ocidente e no Oriente Próximo, só se torna corrente bem mais tarde, e a maior parte do material poético mesopotâmico é anônimo” (Scandolara, 2022, p. 8).

Os versos de Enheduana, dedicados à Inana²⁴ são precursores, rebuscadas composições poéticas que emanam os eflúvios das sociedades matriarcais originárias, reinos governados por mulheres e deusas, longínquas culturas matrifocais centradas nos mistérios e no poder dos saberes femininos. No poema, não há lugar para submissão ou docilidade, em louvor à deusa, a voz lírica expressa sua cólera altiva: “Ágil e alada, Inana é furor e fúria, seu ímpeto é capaz de destruir inimigos e terras estrangeiras: Inana envenena, inunda, devasta. É divindade múltipla, e é também deusa onisciente sábia, misericordiosa e justa.” (Cantori, 2022, s/p). O poema reflete essencialmente o contexto conflituoso e a disputa de poder entre os governantes. Em meio aos confrontos, Enheduana é expulsa de Ur, e destituída de seu ofício como sacerdotisa, a poeta clama à deusa Inana pela restauração de sua posição:

O hino Exaltação a Inanna (Inanna B) foi escrito em uma época em que o reinado de Acade passava por um período crítico de conflito entre Sargão e os governantes de cidades do sul. No hino, Enheduana faz um clamor à deusa, apelando aos seus atributos, com ênfase em suas competências militares. Além do conflito que circundava o Império de Acade, havia tanto Enheduana tendo sua posição de alta sacerdotisa questionada pelos governantes que se negavam a aceitar o governo de Sargão.[...]Exaltação a Inanna é um hino que narra desde a relação deusa/sacerdotisa até os conflitos sociais e militares que ocorriam na Mesopotâmia, traçando uma imagem da divindade com um papel que claramente intervém dentro do âmbito humano.(Freire, 2021, p 16-17).

A mulher encontra na escrita literária um espaço de territorialização do feminino, transfiguração, transgressão, emancipação e propósito. Com sua escrita, compõe um palimpsesto poético em que a história pode ser reescrita, com narrativas criadas sob a ótica

²⁴ Já entre os sumérios, Inanna é a “deusa mãe celeste do vinho”, assim como a deusa do grão, e ambas correspondem, sob o ponto de vista astronômico, e astrológico à virgem com as espigas. A deusa, portanto, não é só a senhora do fruto nobre da terra, mas também da matéria espírito da transformação, a qual está personificada no vinho. Com isso, o caráter de transformação do Feminino se eleva do plano da natureza para o plano espiritual. Os mistérios primordiais, como forja da cultura, culminam em uma realidade espiritual que completa o aspecto misterioso do Feminino. (Neumann, 2021, p. 284)

feminina: um poderoso papiro moderno de memórias ancestrais femininas, e também um dispositivo bélico de resistência, balaclava e arma para enfrentar ambientes adversos, marcados pela misoginia.

A escrita literária é instrumento para o apoderamento, ocupação dos espaços discursivos, indica a possibilidade de criar um novo lugar e um novo porvir para as mulheres. Engendrar e reivindicar a autoria é um ato audacioso de ruptura, libertação, rumo ao pensamento centrado na visão e consciência femininas, a professora Beatriz Weigert salienta: “A autoria feminina é sinal de transgressão. Constitui ato de ousadia, na exibição de um corpo estranho, no conjunto consagrado de obras oferecidas a uma coletividade. É texto que se introduz no grande texto, reclamando para si, foros de propriedade.” (Weigert, 1993, p.158)

É importante ressaltar que mesmo antes das construções literárias, da escrita em si, as mulheres comunicam suas histórias e suas subjetividades através da oralidade, usando corpo e voz em ritos criativos e narrativos, portanto constituem-se narradoras desde sempre. Bella Jozef, em seu ensaio *A mulher e o processo criador (a máscara e o enigma)*, pontua:

[...] Mas objetou-se que os grandes escritores dos contos de fadas foram homens: os irmãos Andersen, os Irmãos Grimm. Como é que ficamos? Se considerarmos esse fato, teremos esquecido o papel de narradoras orais das avós: a mulher foi sempre uma grande narradora. Começou oralmente a criar, muito antes de escrever. Quem sabe, então, os Grimm e os Andersen tenham ouvido essas histórias nas suas casas, por parte de avós? (Josef, 1989, p.55)

Pela palavra poética, a mulher prevalece enquanto sujeito, soberana senhora de si, afirma sua autoria, expressa, simboliza sua subjetividade, narrando-se, nutrindo-se, em corpo, carne, voz, pensamento e arte. Elas vingam e regozijam pelo verso, essencialmente e finalmente “porque é da fala e não do falo que as mulheres gozam.” (Cassin, 2005, s/p). Pela palavra, falada e escrita, instauram-se novas formas de poder e resistência contra a incessante opressão e violência impostas às vidas e corpos de mulheres. Nos anos 1970, em seu ensaio *O riso da Medusa*, a autora francesa Hélène Cixous (1937) postula: “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos” (Cixous, 2022, p.45).

Em um contexto historicamente e hegemonicamente androcêntrico e misógino, há uma gama de entraves sociais, culturais, linguísticos, econômicos, religiosos, geopolíticos para o empoderamento da mulher enquanto escritora. Foi e continua sendo necessário rasurar e destruir da imagem da mulher como anjo doméstico, corpo apagado de suas subjetividades e

singularidades, objeto ornamental e sexualizado, a serviço do prazer masculino, relegado ao ideal imposto pela dominação masculina. Segundo Marcia Tiburi:

[...] os homens em geral sempre trataram as mulheres como incapazes para o conhecimento e o poder, como traidoras (o que é confirmado com mitos tais como o de Pandora e o de Eva no Gênesis), como loucas e más (daí também a mística da mulher ou da moça boazinha), como se fossem animais domesticados para a força do trabalho e para o alimento sexual. A misoginia, por sua vez, foi o sustentáculo, uma espécie de lastro que autorizava o comportamento masculino contra o diálogo e a favor de toda essa violência. [...] Todas as vezes que as mulheres se tornaram indesejáveis ou inúteis, elas foram perseguidas e mortas. E toda essa perseguição e violência foi sustentada pelo discurso misógino. (Tiburi, 2021, p.52-53)

Neste cenário opressivo, a mulher, submetida à posição de eterna musa, é vista como um ser puramente idealizado e passivo, sobretudo inferior e inapto à criação artística e intelectual. Virginia Woolf (1882-1941), em seu ensaio *Um teto todo seu* (1929), analisa e questiona o papel da mulher nas sociedades patriarcalistas, e como a mulher, encapsulada na esfera doméstica (restrita a atuar como esposa e mãe), tem sua potência criativa cerceada e silenciada. Em seu texto, Woolf incita a reflexão, através de questionamentos sobre a disparidade das condições de vida e atuação de homens e mulheres, as relações de gênero como fatores decisivos para a criação literária: “Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (Woolf, 2014, p. 41).

Em *Um teto todo seu*, Woolf postula que a mulher necessita de um espaço favorável, seguro e confortável, um quarto só para si e uma renda fixa, para escrever e criar obras literárias. Entretanto, considerando os contextos de violência, precarização, a multiplicidade de fatores e situações antinômicas, a maioria das mulheres não dispõem destas condições ideais para escrever. Aqui trago a fala lúcida e potente de Gloria Anzaldúa ²⁵ (1942-2004), escritora, intelectual e professora, no ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, escrito em 1980:

Esqueça o quarto só para si — escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um

²⁵ Nascida no Vale do Rio Grande no Texas, na fronteira com o México - Estados Unidos, onde uma linha divisória cortou o espaço sagrado da ancestralidade asteca, Anzaldúa foi a filha mais velha de Urbano e Amália Anzaldúa. De origem pobre e campesina e autodeclarada chicana, lésbica e ativista política, Anzaldúa experiencia desde muito cedo as tensões que envolvem seu corpo, sua sexualidade e seu local de origem. (Ferreira, 2023, p.1)

patrocinador — você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. [...]Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida. (Anzaldúa, 2000, p. 233-234)

Nas mais diferentes, opressivas e desfavoráveis conjunturas, as mulheres demonstraram sua resistência e seu poder criativo. A escrita de diários e cartas, anunciava as primeiras manifestações literárias de autoria feminina, o tom memorialístico, subjetivo e o caráter autobiográfico e confessional eram predominantes. Como exemplo, temos Carolina Maria de Jesus (1914-1977), mulher negra e mãe solo, favelada e catadora, vivia sem condições básicas, sem alimento, moradia e renda mínima. Carolina vislumbrou na escrita uma via de expressão e mudança de vida. A escrita de diários, com a reutilização de papéis encontrados no lixo, deu origem ao seu livro *Quarto de despejo - diário de uma favelada* (1960), em que Carolina relata o cotidiano adverso na favela, a fome, miséria, violência, racismo. No ensaio *Mulher, mulheres*, a escritora Lygia Fagundes Telles (1918- 2022), trata do diário como uma das fontes originárias da literatura de autoria feminina:

[...]Agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica. Não esquecer que as nossas primeiras poetisas encontraram naqueles diários e álbuns de capa acetinada o recurso ideal para assim registrarem suas inspirações, era naquelas páginas secretas que iam se desembrulhando em prosa e verso. Vejo assim nessas tímidas arremetidas o nascedouro da literatura feminina, na maioria, assustados testemunhos de estados d'alma, confissões e descobertas de moças num estilo intimista – o chamado estilo subjetivo com suas dúvidas e esperanças espartilhadas como elas mesmas, tentando assumir seus devaneios. Mas quando se casavam, trancavam a sete chaves esses diários porque está visto que segredo saindo da pena de mulher casada só podia ser bandalheira...Caraminholas, declarou o meu avô apontando o caderno de capa preta onde minha tia-avó, já velhota e ainda virgem, escrevia seus pensamentos de mistura com as anotações dos gastos da casa, nos espaços entre o preço da cebola e o caixote de sabão. Confissões sonhadoras feitas com a fina pena de ganso (ou pato) e com tinta roxa, a cor da paixão. (Fagundes Telles, 2004, p.561-562).

Ainda que enleadas ao silêncio, as mulheres lentamente nutrem e tecem suas narrativas, no escuro dos quartos, na calidez das cozinhas e na solidão dos afazeres, elas escutam o ecoar da antiga língua-fenda, o luxurioso sibilo feminino, inconfundível e irresistível, e logo cantam, gritam, dançam, sussurram, escrevem, pulverizam pudores. Adentram no território selvagem do feminino e na aspereza da página-pedra elas entalham, com sangue (rútilo, rubro e rupestre), a substância primeva de suas histórias e de seus versos.

A escritora Marina Colasanti nos diz: “Durante séculos as mulheres foram as grandes narradoras, aquelas que ao redor do fogo ou à beira da cama mantinham vivas narrativas milenares.” (Colasanti, 1996, p. 193). Os ritos de escrita de autoria feminina iniciaram-se com cartas, cantigas, diários e versos. O conflito incessante pela tomada de posse dos corpos e desejos pela mulher, a luta pela libertação dos sufocantes espaços domésticos e a reivindicações sociais, intelectuais e políticas, são marcas históricas indissociáveis, que acompanham a posição da mulher no mundo e a legitimação de sua autoria literária.

Gradualmente, e com muitos obstáculos, ocorre a emancipação de mulheres como protagonistas e escritoras de suas próprias narrativas. A legitimação da existência feminina e sua genuína representação artística e criativa (a mulher como sujeito, narrando-se como protagonista de sua própria história) é atravessada pelas relações de poder e gênero, instauradas pelo patriarcado. A historiadora e escritora Gerda Lerner assevera:

Ainda assim, as vozes literárias de mulheres, marginalizadas e banalizadas com sucesso pelo *establishment* masculino dominante, sobreviveram. As vozes de mulheres anônimas estavam presentes como uma tendência na tradição oral, música folclórica e nas cantigas de roda, nos contos de bruxas poderosas e fadas boas. Costurando, bordando e fazendo colchas de retalhos, a criatividade artística das mulheres expressou uma visão alternativa. Em cartas, diários, orações e canções, a força criadora de símbolos da criatividade das mulheres pulsou e persistiu. (Lerner, 2019, p.276-277)

Através de muitos embates,²⁶ alimentadas por atos de resistência e insubmissão, as mulheres expandiram sua autonomia, seu poder criativo e seu repertório de atuação. Ao afirmar-se escritora, uma mulher enfrenta uma hidra, um animal monstruoso com muitas cabeças (a casa e o “*anjo do lar*”, os homens, os discursos, a violência, a misoginia e sobretudo o *corpus* social patriarcal, e muitos outros súbitos opositores). E este *corpus* social, opressivamente masculino, está sempre a questionar e objetar a existência, o lugar e o poder da literatura feminina (hoje substituída pelo termo “literatura de autoria feminina”), como bem nos esclarece a escritora Marina Colasanti, em seu ensaio *Porque nos perguntam se existimos*:

²⁶ De forma mais significativa, os anos 60 e 70, do século XX, possibilitaram muitas mudanças às mulheres, que passaram a ocupar postos antes exclusivos aos homens: advogadas, executivas, engenheiras. A mulher, nesse período, passa a ocupar de forma política tem atuação ativa e política nos espaços públicos. Nele, intensifica-se a luta pelos seus direitos e é nesse processo que se instaura um debate mais sistemático sobre a literatura feminina ou literatura de autoria feminina, voltada ao estudo de escritoras do sexo feminino. Ao pensar em Literatura Feminina, indica-se a necessidade de a mulher fomentar espaços dentro de uma literatura mais ampla. O cânone literário brasileiro, por exemplo, ainda é marcadamente masculino. Prova disso são os livros didáticos do Ensino Médio, que, em raras exceções, destaca uma autora mulher. Pensar a Literatura feminina de maneira política significa garantir que a mulher saia de sua condição de representada para assumir o lugar daquele que se auto representa. (Júnior; Santos, 2019, p 459- 460).

Quando alguém me pergunta se existe uma literatura feminina, eu sei hoje que quem está fazendo a pergunta não é esse alguém - indivíduos não fazem perguntas dessa forma tão simétrica e uníssona - quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura já tenho elementos para crer que a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista. [...]Perguntar se "existe uma literatura feminina" equivale a duvidar que ela exista. Equivale a dizer que as mulheres escrevem de forma não diferenciada - a ponto de não poder ser distinguida - porque usam as palavras dos homens, reproduzem sua linguagem. Colocar em dúvida a literatura das mulheres é uma maneira de negar credibilidade à sua fala, de subtrair-lhes o poder da palavra. (Colasanti, 1996, p. 191-193)

Nestas sendas hostis, mulheres tornam-se também múltiplas, bélicas, ferinas, teriomórficas e com suas línguas laminadas, iluminadas, elas dilaceram silêncios. Com seus corpos, suas quimeras concupiscentes, elas devoram, incineram os cânones falocêntricos. Gosto de pensá-las como bruxas, esculpindo com lava os seus grimórios, saindo das margens em direção ao cerne, exuberantes, altivas e vulcânicas, com suas corpas livres levitando ao redor dos poemas, cartas, romances, contos, livros-feitiços! No *Dicionário crítico de gênero* (2019), o verbete *Escrita feminina*, trata sobre as narrativas e fabulações femininas, e sua constante e necessária emancipação e expansão:

Feminina, a escrita torna-se uma prática, cujo exercício enunciativo revela uma atividade específica: feita, desfeita e refeita por mulheres, sobre mulheres ou através das literaturas, artes e lutas sociais que elas criam ou recriam, como atos de escrita, como formas de combate social, com tinta e papel, com corpo e voz: em casa, na rua, na escola, na sociedade, na imprensa, na cidade e no campo. As grafias femininas estampam o rosto, exploram o corpo e ultrapassam a pele do papel. As escrituras femininas ao longo dos séculos mostram o quanto as mulheres desenvolveram o próprio corpo como um recurso de linguagem. O corpo é uma memória e a escrita é feminina. (Tayassu, 2019, p. 214)

Pelos apontamentos feitos até aqui, traço um panorama geral da autoria feminina e seus meandros, para a seguir, adentrar na questão da expressão erótica, com enfoque na criação literária das mulheres e suas particularidades.

A literatura erótica constitui-se como representação humana, histórica, social, multiforme e indelével: “A literatura erótica é imensa e pertence a todas as nações e épocas. O erotismo é linguagem, já que é expressão e comunicação; nasce com ela, acompanha-a em sua metamorfose, serve-se de todos os seus gêneros - do hino ao romance - e inventa alguns. (Paz,

1999, p.36)”. Sobretudo, o texto erótico ²⁷ configura-se como metáfora, representação da experiência lasciva e suas exuberâncias: “Uma literatura cujo objetivo é afirmar os direitos da carne é perfeitamente legítima.” (Alexandrian, 1993, p.7).

O erotismo, cujo objetivo é incitar a busca pela completude, pelo prazer e gozo, afora funcionalidades pragmáticas e utilitárias, manifesta-se como elemento subversor e transgressor para a ordem social e moral. A arte, sobretudo, é constituída e nutrida pelo poder transformador do erótico, conforme Lúcia Castello Branco nos diz em seu livro “*O que é erotismo*”:

[...] A comunicação que se estabelece entre a obra de arte e o leitor/espectador é nitidamente erótica. O prazer diante de uma obra de arte não é, em primeira instância, intelectual, racional, embora a razão possa interferir através de julgamentos de valor, apreciações críticas que todo leitor/espectador termina por fazer. O primeiro contato entre o espectador e o objeto artístico é sempre sensual: aquela obra nos agrada ou nos desagradamos, nos “toca” e nos “conecta”, ou nos é indiferente. [...] A arte, como as perversões, sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si. (Branco, 1983, p.68)

Desde sua origem, a literatura erótica é marginalizada, considerada perigosa, ínfima, imoral, relegando os autores ao anonimato e à clandestinidade. Apesar dos silenciamentos e proibições, desde a Antiguidade, a efabulação erótica vingou e floresceu, indissociável da poesia: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. [...] A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético.” (Paz, 1994, p.12). Eros, sinuoso e sorrateiro, sempre esteve entranhado ao corpo poético, desafiando a razão humana e suas leis, preceitos, interdições. Eros permanece um deus indomável e invencível a reinar no coração humano, respira e vinga nos terrenos da arte e literatura, *in infinitum*.

Para compreender melhor as arquiteturas do erótico no texto literário, destaco a assertiva da escritora Luísa Coelho: “O discurso erótico é um dos meios utilizados para fazer uma representação mais completa de Eros, com todos os seus componentes, e não apenas como uma exploração grosseira e gratuita da libido. Ao discurso erótico cabe seduzir.” (Coelho, 2005, p.12). O erótico na literatura situa-se como representação ampla da sexualidade, para além do sexo, o erotismo ²⁸ aflora, ramificado em composições imagéticas e sígnicas, agregando outras

²⁷ *Texto erótico*: apesar da grande quantidade de definições, optamos por entendê-lo como um tecido (textura) que tem um conjunto de relações significativas com a finalidade de organizar, através da linguagem, uma representação cultural da sexualidade (Durigan, 1985, p.93).

²⁸ Definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da

facetas do humano e suas relações envolvendo amor, morte, mistério, ódio, dor, ciúme, abandono, aspectos múltiplos que regem as subjetividades e suas moções.

A tradição androcêntrica e a cultura patriarcal reverberam na literatura erótica até os dias atuais. Desse modo, na maioria dos textos eróticos, com destaque para o modelo social ocidental, o corpo feminino constitui-se apenas como objeto de desejo, a carne feminina é desnudada, erotizada e colonizada pelo olhar masculino. Nesse contexto, a fala erótica feminina é silenciada, o lugar da mulher como sujeito desejante é anulado, o seu corpo é objetificado, exibido e destinado ao gozo do outro, os prazeres femininos são sufocados, ignorados.

A literatura erótica teve sua tessitura e desenvolvimento, historicamente, feita por homens e para homens, de modo a alimentar os discursos dominantes e manter sob controle a tão temida sexualidade feminina. Inserida em tais contextos opressivos, à mulher não cabia a posição de sujeito, com sua sexualidade atacada e alvo de silenciamentos, a violação e submissão de seu corpo sempre foi regra. Sua existência esteve restrita ao âmbito reprodutivo e familiar, sob a premissa do casamento, geração de filhos e afazeres domésticos, e tudo que colabora para a manutenção do *modus operandi* patriarcal.

Por muito tempo o erotismo foi colocado como elemento controverso, causador de comportamentos temíveis e pestíferos na mulher, o furor erótico seria o responsável pelo desvio para o mal. Tais concepções demonstram uma evidente demonização do prazer feminino, engendradas pela doutrina cristã e cultura patriarcal dominantes. No livro *Gramáticas do Erotismo* (2022), Joel Birman realiza uma leitura metódica do conceito de feminilidade e de sexualidade feminina sob a ótica psicanalítica. Aqui o autor pontua sobre o erotismo feminino e seus itinerários tortuosos:

O erotismo tornou-se um polo contraditório no ser da mulher, que poderia perturbar a vocação reprodutiva do seu corpo. Isso porque, entre o desejo sensual e a maternidade, o corpo feminino seria polarizado. [...] O erotismo feminino era concebido como essencialmente perigoso, pela ameaça da desordem que representava. Entretanto, é preciso recordar que essa oposição radical entre maternidade e desejo no ser da mulher, formulada no século XIX, foi meticulosamente tecida pela tradição do cristianismo. (Birman, 2022, p.63-64)

A escrita erótica feminina é permeada por uma contextura historicamente complexa relativa à condição da mulher, sobretudo na produção de saberes artísticos, literários ou científicos, conforme já delineado anteriormente. A efervescência do movimento feminista e

fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas - os domínios de Eros são nebulosos e movediços. (Branco, 1983, p.65)

suas ondas, as teorias e os estudos sobre gênero e sexualidade, foram fatores importantes para a eclosão da escrita erótica em uma perspectiva feminina. Bem como a reivindicação da autoria feminina, a disputa de narrativas e a resistência em busca de um lugar de iniciação, reinvenção e emancipação para a mulher e suas criações. Enfim, uma nova maneira de contar a história, deslocada da lógica falocêntrica, pelo prisma ancestral e visionário da mulher, sob os veludosos volts e vórtices de sua vulva²⁹ e de sua uterina poética: o começo do mundo, o supremo poder criativo do corpo fêmeo.

Neste sentido, é imprescindível compreender a expressão erótica de autoria feminina como potência subversiva, dispositivo de ruptura e transgressão, pelo qual a mulher toma para si a construção de sua narrativa. Com uma escrita essencialmente em primeira pessoa do singular, tal erotismo busca explorar as polissemias do desejo, em um esgarçamento das formas de vivenciar sexualidade, prazer e gênero.

Em suma, o despontar do erotismo feminino, tão condenado e desvalorizado socialmente, exhibe-se nos leitos literários sem máscaras ou disfarces e o feminino emerge com uma fala luxuriosa e a expressão imperiosa de seu corpo, resiste o direito ao corpo e à carne de mulher, historicamente odiável e matável. Com sujeitas líricas despudoradas e despidas, livres no solo telúrico de seus desejos lubrificos e enleios afetivos, criam-se novas rotas para a luxúria e seus vesuvianos vernáculos, assim elucida Luciana Borges, em sua obra *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young*: “Toda escrita do erótico em perspectiva feminina é, *a priori*, transgressora. Desloca a mulher da posição de objeto para a posição de sujeito, para um lugar de fala outro em relação à escrita do erótico na tradição masculina.” (Borges, 2013, p. 372).

A obra *História da Literatura Erótica (1993)* de Alexandrian, traz um capítulo dedicado ao erotismo escrito por mulheres. Neste fragmento do livro, nota-se a gritante misoginia que acompanha as discussões e apontamentos sobre autoria feminina e suas incursões no erotismo. No tópico, o autor claramente diminui o tema, em comparações depreciativas e objetificantes e acaba por reafirmar os modos opressores e de contar a história da produção intelectual e literária das mulheres, numa tentativa de negação da importância da autoria feminina:

A literatura erótica feminina teve origens imprecisas e um desenvolvimento tardio. Até aqui produziu obras interessantes, algumas até cativantes, mas não obras-primas. Nenhuma romancista soube ainda criar o equivalente dos

²⁹ Isso é para mim, a vagina como ícone, sagrada, inviolável, venerada. O lugar e a fonte de onde brota toda a vida humana. A fonte de toda nova vida. A origem do mundo.[...]E essa perspectiva primal representa a genitália feminina como um símbolo de fertilidade, do poder de criação, de esperança no futuro, e uma crença em que, a despeito da doença e da morte, uma nova vida sempre haverá de surgir – a da fêmea. (Blackledge, 2003, p.47)

Dialogues de Luisa Sigea de Nicolas Chorier, de Juliette de Sade ou do Diable au corps de Nerciat. A razão está na própria natureza do erotismo das mulheres, muito menos cerebral que o dos homens. Elas podem experimentar sensações sexuais mais vivas e profundas que as deles, mas são menos aptas que eles a convertê-las em ideias ou imagens. (Alexandrian, 1993, p. 279)

Em suma, Alexandrian atua para a manutenção da estrutura falocêntrica, no que diz respeito à criação literária e escritura erótica de autoria feminina, sem apresentar uma reflexão sobre relações de gênero e as inúmeras questões relacionadas ao tópico, ao tempo em que distorce, inferioriza, rivaliza e despreza a imagem das mulheres autoras. No texto o autor também intenta demonizar o feminismo com o subtítulo “*O inferno do feminismo*”, numa tentativa de contradizer o feminismo e suas principais referências teóricas.

Na contramão destes discursos misóginos, perdura a força e a precisão das ideias de autoras como a francesa Hélène Cixous, urgente e atualíssima, em seu manifesto sobre a escrita da mulher e a primazia de sua corporeidade erótica:

Sobre a feminilidade as mulheres ainda têm quase tudo por escrever: sobre sua sexualidade, quer dizer, sobre sua infinita e móvel complexidade, sobre sua erotização, sobre as combustões fulgurantes vindas de tão ínfima-imensa região de seus corpos; não sobre o destino, mas sobre a aventura de tais pulsões, viagens, travessias, encaminhamentos, bruscos e lentos despertares. Descoberta de uma zona há pouco tempo tímida, em breve, emergente. O corpo da mulher, com suas mil e uma moradas de ardor, no momento em que ela o deixará – destruindo os jugos e as censuras – articular a profusão de significados que em todos os sentidos o percorre: é através de muito mais do que uma língua que ele fará ressoar a velha língua materna de uma fenda só. (Cixous, 2022, p.63)

Audre Lorde, escritora, ensaísta e poeta estadunidense, mulher negra e lésbica, em seu ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder* (1978), identifica o erótico como fonte criativa colossal para as mulheres. Sua perspectiva teórica está alinhada aos estudos feministas contemporâneos, o texto de Lorde expande a visão e a relação do feminino com o erótico, focaliza o poder de suas singularidades e potencialidades:

A própria palavra “erótico” vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos - nascido de Caos e representando o poder criativo e a harmonia. Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas. (Lorde, 2020, p.70)

Rompendo cercos de controle e censura da sexualidade, perseguições, exclusões e silenciamentos, a enunciação lírico-erótica nas obras de autoria feminina fez-se grandiosa e

múltipla, em obras de muitas escritoras, primordialmente com a suntuosa Safo (Entre 630 a.C. e 604 a.C. a 570 a. C.), com seu verso-celebração do amor entre mulheres. Sim, Safo de Lesbos, maior poeta grega do gênero lírico, pioneira na literatura ocidental, sua poética atravessa gerações e ressoa nas vozes de autoria feminina na contemporaneidade. Na obra *Mulheres, mitos e deusas*, a socióloga e escritora mexicana Martha Robles nos conta sobre Safo:

Oscilava entre sentimentos doces e amargos, e não ocultou os transtornos que, em determinadas ocasiões, lhe provocava Eros. De fato, sua lenda começou a se difundir graças aos extremos que ora deixavam-na repassada de dor, a ponto de desejar a morte por causa de um abandono, ora enchiam-na de um gozo exagerado. Apaixonada, sensual e inclinada a certa melancolia, a qual sabia expressar com singeleza, Safo permaneceu, contudo, estoica por disciplina, e tão brilhante quanto extraordinariamente sensível. (Robles, 2019, p.142).

Ao percorrer as sendas originárias é indispensável destacar as basilares expressões poéticas, a exemplo das *Trobairitz*, que significa trovadoras, em língua provençal. As *Trobairitz* eram as vozes poéticas femininas dos séculos XII e XIII (Baixa Idade Média), expressas em poemas de tom amoroso e erótico. As *trobairitz* foram mulheres que ousaram erguer a voz e a pena, cantar o amor e o gozo, elas desempenharam um papel ativo no contexto cultural e literário, naquele período dominado por homens.

As mulheres trovadoras medievais dominavam a arte da escrita lírica, em confronto aos ditames opressores de seu tempo, suas vozes representam a semente transgressora entranhada no corpo da poesia de autoria feminina. Essas mulheres foram perseguidas, queimadas e anuladas pelos poderes da cultura patriarcal da época, mas a poesia resistiu, atravessando séculos de apagamento, e então reverbera em nossa era, resgatar, apreciar e discutir essa produção poética medieval é um medular e deleitoso dever.

Na obra *Vozes de mulheres da Idade Média* (2018), organizada pelas professoras Cláudia Costa Brochado e Luciana Calado Deplagne estão registrados importantes, elucidativos estudos e pesquisas, em quatro capítulos com ensaios, diversas professoras e pesquisadoras discorrem sobre a poesia das *Trobairitz*, trago aqui um trecho da na apresentação da obra:

A expressão intelectual feminina enfrentou, em todos os tempos, inúmeros obstáculos para manifestar-se e as suas expressões orais e escritas estiveram muito mais sujeitas à negação ou à reprovação do que a masculina. Esta constatação pode parecer óbvia, na medida em que a tradição ocidental, sobre a qual a nossa cultura se assenta, é sabidamente de base patriarcal. Porém, é importante que esse problema seja evocado, já que a sua naturalização pode minimizar a dimensão e a riqueza dos registros femininos que chegaram até nós, vencendo inúmeros obstáculos para existir e para superar as barreiras do esquecimento. Mais ainda em se tratando de registros de tempos mais remotos,

como é o caso da Idade Média. O trabalho que vem sendo realizado nas últimas décadas, principalmente por acadêmicas, de colocar em evidência a produção intelectual feminina ao longo do tempo, tem como questão central o débito histórico para com a memória feminina, uma memória que sofreu um profundo processo de negação/silenciamento de suas expressões mais ricas. (Brochado; Deplagne, 2018, p.07)

Um dos textos do livro é *Gwerful Mechain: ecos femininos na tradição barda*, da professora doutora Karine Rocha (UFPE), o estudo destaca a lírica da poeta medieval galesa Gwerful Mechain (1460 -1502), cuja obra sobreviveu aos séculos de controle patriarcal. A poesia de Gwerful é de tom erótico e visceralmente feminino, na qual ela celebra o corpo e o desejo femininos, sobretudo os poderes encantatórios da vulva e da vagina, desafiando os mecanismos de dominação feminina predominantes no período medieval, Rocha elucida:

O que temos de sua obra contabiliza 38 poemas espalhados em alguns manuscritos. Sabe-se que a escritora era bastante apreciada em seu tempo e que esta admiração perdurou durante dois séculos depois da sua morte. O declínio da crítica se dá por conta de questões de ordem patriarcal. Por escrever poemas que abarcavam questões eróticas, Gwerful Mechain é rotulada de leitura imprópria para a época dita moderna. O peso do pudor e da religião levaram a autora a ser comparada com uma prostituta. (Rocha, 2018, p.213)

Gwerful escreveu um poema em celebração à vagina, cujos versos aniquilam a imagem de mulher passiva, sexualmente silenciada, objetificada e submissa ao desejo masculino. A poeta subverte tais imagens e apresenta a mulher absoluta em seu corpo, tece uma ode à vulva e vagina, magistralmente celebradas como centros sagrados de poder, beleza, volúpia e amor: “Trata-se de uma “Ode à vagina”, que de acordo com a pesquisadora seria uma espécie de “protesto à anestesia do corpo feminino”, em que a Gwerful Mechain canta o gozo da mulher, desafiando a tradição androcêntrica e tradicional de fins do medievo.” (Brochado; Deplagne, 2018, p.14). Eu não poderia deixar de citar o poema *Ode à Vagina*, escrito em importante forma da tradição barda, uma preciosa e poderosa dinamite lírica (os versos pulverizam a língua dos misóginos), traduzido por Karine Rocha a partir da versão em inglês *To the vagina*:

Todo poeta idiota bêbado
de uma vaidade grosseira que não cessa
(Nunca, devo alertar, Sem cansar)
sempre declama em um louvor inútil
canções para as nossas jovens
o dia inteiro, uma dádiva,
a maioria incompleta, para Deus Pai
Louvam o cabelo, revestido de delicado amor,

de cada jovem viva
 E indo mais para baixo louvam alegremente
 a sobancelha
 Louvam também, o corpo adorável,
 a suavidade dos seios macios
 a beleza dos braços, os adornos brilhantes
 e as mãos da jovem, porque ela merece ser honrada
 Então com o seu gênio mais refinado
 antes da noite cantou.
 Ele honrou a grandeza divina, elogio inútil com sua língua,
 deixando o meio sem elogio
 O local onde as crianças são concebidas,
 a buceta quente, clara excelência,
 doce e gorda, iluminado e ardente círculo violado
 onde eu amei, em perfeita saúde,
 a buceta embaixo do avental.
 Você é um corpo de poder ilimitado
 um campo de plumagem perfeita
 Eu declaro, a buceta é bela,
 Círculo de lábios largos,
 É um vale mais extenso que uma colher ou uma mão
 Uma vala para enterrar um pênis de dois palmos,
 Buceta ali pertinho do rabo
 Cantem para este duplo vermelho
 E os santos gênios, homens da Igreja,
 Quando tenham a oportunidade, façam uma oferenda perfeita,
 Não fracassem, dádiva suprema
 de Beuno, para dar prazer.
 Por isso, rigorosa repressão,
 todos vocês poetas orgulhosos,
 cantem para divulgar a buceta
 sem falhar para serem recompensados
 Sultão de uma ode, é de seda,
 pequena costura, cortina em chamas da bela luminosa buceta
 Batidas ao invés de saudações
 O bosque azedo, é cheio de amor,
 Floresta soberba, dádiva perfeita,
 friso terno, pelúcia para um belo par de testículos
 bosque denso de uma moça, círculo de uma preciosa saudação
 moita adorável, Deus te abençoe.
 (Mechain *apud* Rocha, 2018, p. 218-219)

A obra de Angelica Rieger, *Trobairitz: Der Beitrag Der Frau in Der Altokzitanischen Höfischen Lyrik* (2015), (*Trobairitz: A contribuição das mulheres na antiga poesia cortês occitana*) é a mais recente e completa edição do *corpus* das *trobairitz*, com 46 obras de 20 mulheres trovadoras. No Brasil, temos a recente obra *Trobairitz: Vozes femininas da poesia provençal* (2022), com organização, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores, a edição é bilíngue, com revisão da tradução feita por Ana Cláudia Romano Ribeiro.

O livro traz 25 poemas traduzidos, alguns considerados de autoria anônima, um dos textos do livro é "*Gozo traz minha alegria*" de autoria da Comtessa de Dia (séc. XII-XIII), o tradutor comenta em nota:

Também conhecida como Beatritz de Dia, a Comtessa de Dia é sem dúvida a mais impressionante de todas as *trobairitz*, pela potência passional de suas canções e pelo fato de ter a única peça que nos chegou com melodia diretamente atribuída a uma mulher, que é "A cantar". Pouco sabemos sobre ela, embora sua fama tenha gerado uma série variada de histórias e anedotas pouco confiáveis. (Flores, 2022, p.158)

Desde o medievo, muitas mulheres escritoras abriram caminho por todo o mundo, reverberando, na contemporaneidade, o poder de suas subversivas grafias eróticas. A seguir, apresento um breve relicário contemporâneo, de autoras relacionadas ao erotismo literário. Percebo a imensa safra de poetisas, de modo que se torna tarefa infindável catalogar e citar tantas autoras, faço aqui um sucinto passeio por seus repertórios lírico-eróticos.

Mina Loy (1882-1966), nasceu em Londres, foi poeta, romancista, ensaísta e artista visual. Insurgente e inclassificável, Mina flanou por uma gama de vanguardas, do futurismo ao dadaísmo, surrealismo, modernismo e pós-modernismo, Loy era uma poeta visionária e revolucionária, dotada de linguagem acirrant, com verdadeiros molotovs-versos, no poema *Parturição* ela anuncia "Sou o centro/ De um círculo de dor/ Excedendo suas fronteiras em todas as direções." (Loy, 2020, p. 17).

No Brasil, a primeira publicação da obra de Mina é uma edição bilíngue (português/inglês) da editora 100/cabeças: *Escritura Estilhaçada: Manifesto Feminista, notas sobre a existência e outros escritos* (2020), com tradução de Maíra Mendes Galvão. No texto ao final do livro, a tradutora comenta:

Entrei em contato com a poesia de Mina Loy em uma expedição pelos recônditos da rede mundial para descobrir mais sobre escritores não-canônicos do modernismo anglófono. Mina Loy me chamou atenção de imediato, primeiro pela estranheza que salta aos olhos até mesmo antes de uma leitura atenta, um efeito que busco e aprecio. [...] Em diversos poemas com o que se identificaria tradicionalmente como temática afetiva, ela quebra com os modos da poesia lírico-sentimental e traz observações científicas em vocabulário comum a disposição irônica, até se escárnio, frente ao enlace amoroso-sexual. (Galvão, 2020, p.43)

A Revista Triplov de artes, religiões e ciências apresenta a edição *21 Mulheres Surrealistas*, a publicação traz um estudo introdutório intitulado *Transgressões do inconsciente*,

de autoria do poeta Floriano Martins, no qual ele comenta a dicção singular e desafiadora de Mina Loy:

Em sua obra encontramos uma abordagem bastante incomum em relação à mulher, o que acabou por gerar certa incompreensão por parte da crítica, que tinha uma dificuldade de perceber a voltagem lírica de sua poesia, preterindo o entendimento da criação como fonte de conhecimento em oposição à mera identificação dos parâmetros lógicos da realidade.[...] Sua metáfora erótica não se restringe à relação amorosa romântica, mergulha nas entranhas da peleja entre corpos competitivos, na agudeza das dilacerações, a caminho do secreto pavilhão das crueldades. Não se trata, no entanto, de negação do corpo, mas antes de um desafio vertiginoso de melhor compreensão dos inúmeros mecanismos de repressão que desfiguravam a compreensão dos antagonismos masculinos e femininos da época em que viveu. (Martins, 2019, s/p)

Destaco também Anais Nin (1903 - 1977)³⁰, escritora surrealista francesa (seu alento surrealista será abordado no tópico 1.4). Reconhecida por suas obras eróticas, sua escrita estava centrada em diários e sua dicção literária destaca o protagonismo de personagens femininas, narrando em primeira pessoa as luzes e sombras de suas aventuras eróticas, o corpo e a busca pelo prazer feminino são predominantes em suas obras. Segundo Rupert Pole, executor testamentário da autora, os diários de Nin, até sua morte em 1977, contavam com mais de 15 mil páginas datilografadas (estas páginas foram reunidas em sete volumes e publicadas integralmente na França) e os diários manuscritos, de aproximadamente 35 mil páginas, estão no Departamento de Coletâneas Especiais da Universidade de Los Angeles.

No contexto brasileiro, destaco alguns nomes: Gilka Machado (1893-1980)³¹, com seu ímpeto precursor e desafiador, sua lírica luxuriosa e suntuosa, Gilka é um nome imponente e indispensável da poesia brasileira, sobretudo em sua expressão erótica. Poeta negra, expoente do Simbolismo, Gilka Machado foi a primeira mulher a publicar poesia erótica no Brasil, com o livro *Cristais Partidos* (1915). A poeta foi ativista no sufrágio feminino, em luta pelo voto da mulher, enfrentou e resistiu ao racismo, à marginalização e misoginia às quais foi submetida.

Gilka foi a primeira secretária do Partido Republicano Feminino, fundado pela sufragista Leolinda de Figueiredo Daltro em dezembro de 1910 no Rio de Janeiro, o Partido

³⁰ Ela borrou a fronteira entre ficção e não-ficção magistralmente. Nin dizia querer ser a obra de arte em si. E ela é. Se por um lado pode-se dizer que seus textos ficcionais são cheios de elementos autobiográficos, pode-se, perfeitamente, afirmar que seus diários são permeados de elementos ficcionais. Não é possível confiar integralmente em Anais Nin. Ela ficcionalizou suas experiências, sua persona, criou-se literariamente em seus diários e deixou aflorar em seus romances e contos suas experiências reais da construção de si mesma, uma mulher livre, como ela entendia possível dentro de sua realidade. (Castro, 2020, s/p)

³¹ A escritora inova também e sobretudo porque essa poesia traduz uma sensibilidade feminina livre, que experimenta, à flor da pele, pulsões eróticas até então vedadas à escrita feita por mulheres, reivindicando assim direitos de expressão e reconhecendo forças cerceadoras no contexto social e artístico de seu tempo. Por tais motivos, pode ser considerada como uma precursora na luta pelos direitos de acesso à inclusão do prazer erótico no repertório da poesia feminina brasileira. (Gotlib, 2017, p. 430)

tinha como objetivo mobilizar as mulheres na luta pelo direito ao voto, posteriormente, o Partido foi substituído pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, criada por Bertha Lutz em 1922. A poesia completa de Gilka está reunida em uma edição do Selo Demônio Negro, publicada em 2017.

Maria Firmina dos Reis (1822 - 1917), escritora negra e nordestina, nascida em São Luís do Maranhão, formou-se em 1847 e foi a primeira mulher a ser aprovada em um concurso público no Maranhão, para o cargo de professora. A autora publicou a obra *Úrsula* (1859), primeiro romance abolicionista brasileiro de autoria feminina na América Latina.

As informações sobre a vida e obra da escritora são ainda imprecisas, inexatas, fragmentadas, Firmina foi exposta ao apagamento e memoricídio, sua imagem e sua literatura, mantidas em silenciamento por aproximadamente um século, apenas em 2017, por ocasião do centenário de sua morte, suas obras foram relançadas, sua biografia foi lançada em 1975 por José Nascimento Morais Filho, intitulada “*Maria Firmina: fragmentos de uma vida*”. É urgente ampliar e fomentar a pesquisa, o estudo e a fortuna crítica sobre a autora, para assim retirar sua obra e sua história do esquecimento imposto pelo cânone masculino opressor.

Além dos romances e contos, Maria Firmina publicou um volume de poesia intitulado *Cantos à beira mar* (1871), que inclui poemas de tom erótico-amoroso, a exemplo de trecho do poema *Uma tarde no cuman*, presente na antologia *69 poemas e alguns ensaios*, (obra que reúne poesia erótica brasileira de autoria feminina):

Pulsa meu peito, e de paixão se exalta;
Delírio vago, sedutor quebranto,
Qual belo íris, meu desejo esmalta.
Vem comigo gozar destas delícias,
Deste amor, que me inspira poesia;
Vem provar-me a ternura da tu'alma,
Ao som desta poética harmonia.
(Reis, 2020, p.88)

Olga Savary (1933-2020), escritora e poeta paraense, publicou o livro de poemas eróticos *Magma* (1982), a obra traz um repertório de 43 poemas, em que pulsa o frenesi de amantes voluptuosos, pincelados pelo vigor de sua verve. Na orelha do livro, Antonio Houaiss comenta: “*Laus amori* - louvado seja o amor - é o que nos mostra Olga”. (Houaiss, 1981, s/p). Savary despe palavra e pele em tessitura poética e confirma o refinamento de uma erótica feminina indomável: toda a voluptuosidade de uma lírica magmática, espelho incandescente das subjetividades humanas, nascente e sumidouro de amores e desejos.

Hilda Hilst (1930-2004) ostenta uma abundante contribuição à literatura de autoria feminina, com seus livros de tons insolentes e licenciosos, navega nas águas da prosa, poesia, teatro. Hilda ergue tapeçarias flutuantes com suas sinfonias ferinas de sereia aliciante.

Revisitando tais referências, compreendo o quão urgente é conhecer, celebrar, espalhar e vingar a palavra e a história destas escritoras. Saltando até a contemporaneidade, há a novíssima poesia brasileira de autoria feminina e sua potente pluralidade de vozes, lavra que esgarça e ultrapassa a dimensão de cânone. São poetisas jovens e ávidas, que hoje compõem um inédito horizonte literário, alimentado pela verve e volição de escritas pulsantes, indelévels e insubmissas, com líricas provocativas, insolentes. Evoco a professora holandesa Ria Lemaire, no belo e contundente prefácio da exímia obra *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*, de Angélica Soares:

Elas dizem o gozo, e ao dizê-lo, destroem os mecanismos repressores da subjetividade feminina, dos padrões convencionais de comportamento social, tão limitativos para a mulher. Instauram a poesia/erotismo como fonte de autoconhecimento, de conhecimento do Outro e do mundo, como princípio de novas formas de solidariedade social e humana. (Lemaire, 1999, p. 12)

Nas sendas da prosa, a escritora Cassandra Rios (1930-2002), publicou aos 16 anos, seu primeiro romance, *A volúpia do pecado* (1948), uma história de amor entre duas adolescentes. Cassandra é considerada pioneira da literatura lésbica no Brasil, seus livros versam sobre identidade e subjetividade erótica feminina homossexual. A autora publicou *A Borboleta Branca* (1974), *Eu Sou Uma Lésbica* (1979), *Uma Mulher Diferente* (1968), *A Noite Tem Mais Luzes* (1968), *A Serpente e a Flor* (1972), entre outras obras. Por transgredir a moral, os bons costumes e a heteronormatividade da sociedade patriarcal, os livros de Cassandra foram duramente censurados pela ditadura militar brasileira, a escritora foi perseguida e ameaçada durante os anos de chumbo no Brasil.

Entre as autoras contemporâneas temos a poeta, cientista social e mestre em Antropologia, Clareanna Santana (1987), baiana e radicada na Paraíba, Clareanna é expoente das novas e ousadas vozes líricas que cantam a erótica feminina, ela é autora de *Rebento - 69 poemas de amor e fúria* (2023). A obra foi publicada de forma independente pela autora, através de campanha de financiamento coletivo, no site de divulgação da campanha constam informações sobre o poemário:

Com poemas acompanhados de ilustrações assinadas pela autora, o livro compõe o fazer poético atrelando os acontecimentos da vida e o sentimento do mundo ao erotismo; tudo isso envolto por uma dimensão poética e

imagética fazendo do texto um terreno de uma escrita madura e densa, induzindo à uma leitura ritmada e, ao mesmo tempo, atenta. Enquadrada na literatura de autoria feminina contemporânea, Clareanna e os seus eus-líricos se transfiguram como sujeitos complexos e fragmentados, que ora passam pela experiência erótica compartilhada ora isolada, destituída de sentimentos da falta do outro ou não, se estabelecendo, assim, no cenário literário erótico com o seu fruto, representado por Rebento (Santanna, 2023, s/p).

Isabela Penov (1986), natural de São Paulo, é poeta, atriz e professora. Seu terceiro e mais recente livro *Do dilúvio entre tuas coxas* (2023), premiado pelo Programa de Ação Cultural de São Paulo (PROAC) incita o protagonismo erótico e a desconstrução da imagem feminina objetificada pela pornografia. Nos poemas do livro, Penov perfaz o corpo feminino com seus cheiros, pelos, dores e maravilhas, desvelando-o em toda sua potência erótica, enquanto exalta a sexualidade dissidente e múltipla, livre do olhar falocêntrico. Em tom insolente, Penov desobedece a lógica patriarcal e esfrega o gozo feminino em versos e páginas. Em entrevista à Revista Mirada, a autora comenta sobre o processo criativo da obra:

A escrita d'O Dilúvio foi estimulada pelo desejo de contribuir com a literatura erótica escrita por mulheres por meio de uma poesia centrada na experiência, no corpo e na visão feminina e feminista da sexualidade. Procurei escrever poemas fundados em sinestésias ligadas às umidades, cheiros, gostos, pelos e desejos íntimos de mulheres, seja em relações heterossexuais ou homossexuais, ou na masturbação e na ainda sempre rebelde descoberta de si mesmas. A regra que perpassa todo o trabalho é tão somente a busca pelo deslocamento do falocentrismo para uma visão mais ampla do erotismo que tem na mulher um sujeito, e não um objeto. Para isso, dividi o livro em quatro partes. A primeira, *Minhas Umidades nas Suas*, trata exatamente das umidades, pelos, cheiros, envolvidos no sexo, e que são vistos ainda como tabu. A segunda, *Carne Verbo*, traça um paralelo entre o ato sexual e o ato poético. A terceira, *Felix Culpa*, fricciona a sexualidade e a religião, e também a experiência carnal e a espiritual. A última, *Amor, Romã*, traz Eros em sua manifestação mais típica, manifesto no campo do amor romântico, afetivo-sexual (Penov, 2023, s/p).

Natural de Porto Alegre, Paula Taitelbaum (1969) é poeta, produtora cultural e jornalista, Paula publicou pela Editora L&PM, os livros *Sem vergonha* (1999), *Mundo da lua* (2002), *Porno pop pocket* (2004) e *Ménage à trois* (2006), obra que reúne seus três primeiros livros. Seus poemas transbordam despudorados, tensionando amor e humor, os versos destilam uma linguagem lasciva, lúdica e nua, carne acesa em metáfora erótica. Na obra tríplice *Ménage à trois*, a autora comenta: “Os três estão deitados juntos, formando um único corpo. Uma só estrutura viva que se expõe para todo e qualquer voyeur. [...] Esses três livros concebidos dentro do mesmo útero se unem num triângulo amoroso incestuoso.” (Taitelbaum, 2006, p.5-6).

No contexto do Surrealismo, sublinho a 8ª *Exposition internationale du Surréalisme (EROS)*, que aconteceu em 1959, na Galérie Daniel Cordier em Paris e incluiu em seu catálogo

o *Lexique succinct de l'erotisme (Léxico sucinto do erotismo)*, compilação de verbetes escritos por André Breton, André Pyere de Mandiargues, Octavio Paz, entre outros, e as mulheres surrealistas Joyce Mansour, Mimi Parent, Marianne Van Hirtun, Nora Mirani. Entre os verbetes do léxico, constam: *Gozar*, escrito por Joyce Mansour, *Masturbação*, definido por Mimi Parent; *Orgasmo*, por Marianne; *Concupiscência* por Nora Mirani. Transcrevo o verbe *Gozar*, escrito por Mansour, traduzido ao espanhol por Joaquín Jordá, numa edição publicada em Barcelona, pelo Editorial Anagrama:

GOZAR³². - Experimentar un deslumbrante espasmo de alegría y de liberación que comienza con un cosquilleo en la cabeza y que sacude el cuerpo, de la boca al sexo, con un estornudo de intenso placer. Este espasmo va seguido generalmente, para el hombre al menos, de un agradable embotamiento. Para no perder su fuerza vital, algunos yoguis internamente sin salpicadura ni estrépito, salvo el que se produce en la cabeza. (Mansour, 1974, p.80)

O erotismo na criação literária das mulheres floresceu impetuosamente, pulverizou fronteiras e silenciamentos. Na contemporaneidade, em âmbito nacional, temos um arsenal de autoras compondo a novíssima poesia brasileira. Forças criativas pulsando em corpos e peles dissidentes, subjetividades explosivas fortemente atreladas a uma consciência feminista, erótica, política, marcada pela horizontalidade e coletividade, conforme esclarece Julia Klein:

De 2010 para cá, intimamente ligada às recentes manifestações feministas, uma nova poesia escrita por mulheres, lésbicas e trans ganha força inesperada e se amplifica com rapidez. É uma poesia diferente, que surpreende, que interpela, irrita, fala o que quer, fala o que sente, o que dói, e se faz ouvir em saraus, na web, nas ruas, enfim, onde sua palavra chega mais alto. As poetas imprimem esse timbre em zines, miniantologias, criam coletivos, pactuam com pequenas (grandes) editoras. (Klein, 2018, p.105)

Cabe ressaltar algumas antologias recentes com recorte de gênero e temática erótica, em poesia e prosa: *Intimidades - Dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas* (2005) com organização e prefácio de Luisa Coelho; *50 versões de amor e prazer - 50 contos eróticos brasileiros por 13 autoras brasileiras* (2012) organizado por Rinaldo de Fernandes; *O Olho de Lilith - Antologia erótica de poetas cearenses* (2019), que reúne escritos de onze poetas, com organização da poeta Mika Andrade; *69 poemas e alguns ensaios* (2020), antologia erótica de poemas e ensaios, todos escritos por mulheres, a obra é fruto de uma parceria entre as editoras

³² Experimentar um espasmo deslumbrante de alegria e liberação que começa com um formigamento na cabeça e sacode o corpo, da boca ao sexo, com um espirro de intenso prazer. Esse espasmo é geralmente seguido, pelo menos para os homens, por um agradável torpor. Para não perder a força vital, alguns iogues internam-se sem respingos ou choques, exceto o que ocorre na cabeça. [tradução nossa]

Jandaíra, Oficina Raquel e o coletivo Mulheres que Escrevem. Organizada por Raquel Menezes, a antologia tem uma apresentação provocadora intitulada “*Precisamos, mais do que nunca, falar de poesia e gozo*”. Ilustrado por Clara Zúñiga, o livro inclui o ensaio “*A mulher que goza é uma mulher marginal: lendo literatura erótica*” da pesquisadora Isadora Sinay:

Há algo de perverso no erotismo sempre, há algo de destrutivo. [...] Me encontrar com essas figuras de mulheres devassas, excluídas, caídas ou não, me permitiu pensar meu desejo como muito mais poderoso, porque destrutivo. A mulher que goza com liberdade é uma mulher marginal. A mulher que não se importa com isso é revolucionária (Sinay, 2020, p.32)”.

Através do estudo delineado neste tópico, busquei evidenciar os percursos da autoria feminina e da elaboração do erotismo feminino, examinando como as mulheres escritoras incorporam o timbre erótico e a opulência de vozes através dos tempos, com enfoque nos contextos políticos e sociais que influenciam as suas origens, desenvolvimentos e avanços.

A partir das leituras e reflexões empreendidas, o erotismo então pode ser compreendido como uma sumidade entranhável, um núcleo revelador, fundante da poesia e da subjetividade humana, leito lúbrico em que dançam amor, gozo e morte. E também como elemento alquímico, condutor da autognose e experimentação, sobretudo para a mulher, no espelho da criação artística e na ampliação das relações com o outro.

Escandaloso, maldito ou pernicioso, o texto erótico permanece, cresce, em cada nova obra que desponta nos horizontes literários. O sentido de alteridade é pulsante: que as vozes encontrem e levantem muitas outras, mulheres miríades em mantra: vulvas-navalhas amoladas lacerando todos os vultos violadores e opressores. Que o gozo seja livre, escrito, sorvido e destemido.

2.4 EM MATIZES BRUTAIS: A VERVE VORAGEM DAS POETAS E ARTISTAS SURREALISTAS

*Eu raptei o pássaro amarelo
que vive no sexo do Diabo.
Ele ensinar-me-á a seduzir
os homens, os veados, os anjos de asas duplas
e rasgará a minha sede, as minhas roupas, as minhas ilusões
e adormecerá.
Mas o meu sono continuará a correr pelos telhados
murmurante, gesticulando, fazendo violentamente amor
com os gatos.*

Joyce Mansour

Na esfera das manifestações culturais da primeira metade do século XX o Surrealismo destaca-se como uma das mais desafiadoras e sofisticadas, com sua insolente aura de insurreição; desde o princípio não aceita ser entendido como escola. Seu conceito de neologismo, a surrealidade intrínseca, traz a ideia de deslocamento do sentido usual da realidade, mas não se trata de um empreendimento de fuga ou abstração do real, sua essência engendra movimentos de ruptura, reinvenção e transformação. Um novo modo de ver e representar o mundo, de romper com os limites da razão e da lógica, com uma linguagem baseada em mecanismos de acesso às entranhas oníricas e subjetivas do espírito humano.

O Surrealismo desdobrou-se em diversas expressões e linguagens artísticas e firmou-se como um diamante incandescente no solo das manifestações vanguardistas ocidentais, alastrando-se historicamente por todo o mundo: “O surrealismo domina a história da sensibilidade do século XX. Raros são os campos da vida cultural que escaparam do seu ativismo apaixonado.” (Guinsburg; Leiner, 2008, p.13).

A aventura surrealista buscou revelar as mais profundas e viscerais inquietações e pulsões humanas, transfiguradas em arte, em ato revolucionário e subversivo de violentar, erotizar a vida e o mundo. A arte surrealista é nutrida pelo desejo de percorrer e desfrutar os abismos anômalos dos sonhos, entregando-se à vertigem misteriosa das manifestações inconscientes. O Surrealismo é bélico no sentido de confrontar e desafiar o sabor ordinário e habitual das coisas. O sociólogo e escritor franco-brasileiro Michael Lowy confirma as inquietantes e imorredouras feições do Surrealismo:

O surrealismo não é, nunca foi nem nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se, propriamente, de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *reencantamento do mundo*, isto é, de restabelecer no coração da vida humana os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. [...] O surrealismo é sobretudo, e antes de tudo, um certo *estado de espírito*. Um estado de insubmissão, de negatividade, de revolta, que retira sua força positiva erótica e poética das profundezas cristalinas do inconsciente, dos abismos insones do desejo, dos poços mágicos do princípio do prazer, das músicas incandescentes da imaginação.” (Lowy, 2018, p.13-14)

O poeta francês Guillaume Apollinaire ³³(1880-1918), com seu espírito visionário e hodierno, teve singular participação na gênese do Surrealismo, ele é considerado o precursor do movimento: “Apollinaire ocupa um lugar central na fundação do surrealismo, pois foi ele

³³ O termo “surrealismo” apareceu, pela primeira vez, numa carta que o poeta Guillaume Apollinaire dirigiu ao dadaísta Paul Dermée em 1917; ele usava aquela expressão para definir sua poesia, de preferência a *sobrenaturalismo*, observando que “*surrealismo ainda não se encontra nos dicionários*” (Nazario, 2008, p.23).

que, em 1917, no prefácio da sua peça *As mamas de Tirésias*, usou pela primeira vez a palavra surrealismo (Lima, 2008, p. 359).” Apollinaire nutria uma dicção subversiva e visceralmente erótica, e pôde ser considerado o pioneiro do erotismo surrealista, é descrito por Alexandrian como “*o grande feiticeiro*”. O autor faleceu em decorrência da gripe espanhola em novembro de 1918 e não chegou a vivenciar a integração e expansão do Surrealismo.

Ambientado no período pós-guerra, um contexto violento, marcado por disputas de poder internacionais e ruína econômica e social, o Surrealismo aventa uma revolta contra o domínio da burguesia e dos valores morais de uma civilização apodrecida, recusa a autoridade e o conservadorismo, preconiza a liberdade total e perene do homem. Breton, criador do movimento, elegeu valores indelévels como pilares desta rebelião, são eles: poesia, amor e liberdade. No ensaio *Fascinação: o olhar e o objeto no surrealismo e na psicanálise*, Maria Inês França ressalta:

Nesta brecha o surrealismo se inaugura como um manifesto que busca o inexplorado da condição humana: o inconsciente, o sonho, a loucura, ou seja, uma outra razão avessa à da consciência que não cessa de insistir na produção de efeitos tecnológicos sedutores e apaziguantes da condição humana. [...] Desse modo, o surrealismo se movimenta em direção à busca da verdade do ser e de suas múltiplas expressões como apresentações referidas ao inconsciente e, portanto, importando que as imagens não sejam confundidas com qualquer aspecto do mundo ou com qualquer coisa tangível. Sua função é evocar o mistério e declarar guerra ao senso comum (França, 2008, p. 96).

O poeta e ensaísta argentino Aldo Pellegrini (1903-1973), pioneiro da disseminação do Surrealismo na América na década de 1920, em sua obra “Sobre Surrealismo” nos diz:

A importância dada à imaginação, ao mundo fantástico e ao dos sonhos, pode levar a crer que o surrealismo significava um modo de evadir-se da vida. Muito pelo contrário; acabamos de ver como o surrealismo constitui uma vontade de penetração na vida, de confundir-se com ela, de explorar todas as suas possibilidades e liberar todas as potências. Tudo o que o surrealista considera essencial no homem - e, portanto, em sua linguagem, a poesia - se resume nos termos da liberdade, do amor, do maravilhoso. (Pellegrini, 2013, p.32).

André Breton (1896- 1966) foi o criador, mentor do movimento e líder do grupo surrealista na França. Em 1915, Breton, então estudante de medicina, é convocado a trabalhar no hospital de *Nantes*, durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1916 Breton foi transferido para o centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, onde descobriu a obra de Sigmund Freud.

A Primeira Guerra finda em 1918 e a história do Surrealismo começa em 1919 com a criação da revista *Littérature* por Breton, Soupault e Aragon. O despontar do movimento

surrealista também foi alimentado, fundamentalmente, pela experiência da escrita automática. Em 1919 surge *Les champs magnétiques (Os campos magnéticos)*, obra de Breton e Soupault, um texto primordial, criado a partir da escrita automática, uma técnica utilizada para alcançar as zonas inconscientes e a liberação do espírito necessárias à criação artística.

O automatismo surrealista consistia no mergulho em águas selvagens do inconsciente, alavanca para a criação livre de julgamentos morais ou estéticos. Para criar o mecanismo de escrita automática, Breton encontrou inspiração no método de associação livre proposto por Freud, o objetivo era praticar a escrita automática, presumidamente ditada pelo inconsciente falado, para desvendar e expressar os mais ocultos desejos humanos, romper as grades do consciente e degustar a vida com lírica selvageria.

Desde o início, os surrealistas mostraram-se fortemente interessados pela Psicanálise e suas teorias: “Todos aplicavam à literatura o “método psicanalítico” a fim de obter de si mesmos o que Freud obtinha de seus pacientes: um monólogo de fluxo tão rápido que o juízo crítico não poderia nele intervir, constituindo quase um *pensamento falado*” (Nazario, 2008, p.26). O movimento carregava em sua gênese, as fagulhas do Romantismo e do Dadaísmo³⁴. Na obra *Os libertadores do amor*, no capítulo intitulado *André Breton e o amor surrealista*, Alexandrian comenta sobre as dissimilaridades e características do Romantismo e Surrealismo: “O que caracteriza o romantismo é o amor-paixão: especificamente, o surrealismo define-se pelo amor-desejo, aquele amor onde o desejo, conduzido ao extremo, só parece levado a expandir-se para varrer com uma luz de farol as clareiras sempre novas da vida.” (Alexandrian, 1999, p. 354).

É importante ressaltar que o niilismo e a experiência Dadá despertaram em Breton o anseio em criar uma nova proposta estética, uma inédita cinesia artística, uma centelha sob os escombros do pós-guerra, capaz de transtornar o real, em novas maneiras de sentir e modificar o mundo. O intuito era acender clareiras pelos caminhos de enlevo exploratório do inconsciente e do transcender onírico. O Dadaísmo incitava a negação e a destruição total, em ímpeto de rebelião babélica e findou em 1921, o Surrealismo delineou-se como força integradora e libertadora, perdura desde seu nascimento, é necessário perceber o Surrealismo como movimento vivo e pulsante, que se reconfigura através do tempo e renasce nas expressões contemporâneas.

³⁴ Na noite do dia 8 de fevereiro de 1916, ocorria a “fundação” do dadá no Cabaret Voltaire, em Zurique. Fruto do encontro de artistas exilados e refugiados da Primeira Grande Guerra. [...] Negação absoluta da validade dos ditos valores (inclusive os artísticos) de uma sociedade e uma cultura que promoveram esta Primeira Guerra, dadá é também questionamento radical do desmanche do espírito operado pelo imenso, pelo irremediável desastre bélico e suas injunções de interesses econômicos (Lima, 2008, p. 111-112).

Muito além de escola literária, o Surrealismo é um arrebatador estado de espírito, não pode ser enquadrado em um período histórico, pois reinventa-se ao longo do tempo, está presente até os dias de hoje através da obra de artistas das novas gerações. Para Breton, o automatismo conduzia ao conhecimento profundo de si, descortinando um território de riquezas imagéticas e multissensoriais, choques de significados e metamorfoses simbólicas, resultando em obras inusitadas, inovadoras, ousadas, insólitas e transgressoras.

Na obra *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*, os autores discorrem sobre os meandros da arte surrealista, afirmando que “[...] a prática do automatismo revela a existência latente de um outro texto, que beneficia, de um poder poético incomparável. [...] um sentido imprevisto, surpreendente, no qual o espírito do escrevente não se reconhece imediatamente (Durozoi; Lecherbonnier, 1972, p.122).” Breton explica mais detalhadamente sobre a escrita automática em “*Segredos da arte mágica surrealista – Composição surrealista escrita do primeiro ao último impulso*” tópico inserido no texto do *Primeiro Manifesto do Surrealismo* (1924). O grupo surrealista é fundado em 1924 e o Surrealismo abre-se para o mundo através de seu manifesto inicial, com a participação de artistas homens (19 nomes são citados no Manifesto) em suas variadas expressões artísticas e nacionalidades.

Neste contexto do Surrealismo, idealizado e dominado por homens, as mulheres surrealistas foram silenciadas e excluídas sistematicamente no decorrer do movimento, vistas muitas vezes, apenas como musas e criaturas, não como criadoras. Muitas foram destinadas ao esquecimento pela crítica e público, pouquíssimas são as artistas com obras mundialmente reconhecidas, apesar de seus brilhantes trabalhos. Segundo Elisa Maia:

A temática da reificação, da violação e da exploração do corpo feminino que a crítica percebia nos romances de Breton e Bataille, nas bonecas desmembradas de Hans Bellmer e nas mulheres decapitadas de Max Ernst, contribuiu para que na década de 80 houvesse um relativo consenso da crítica feminista de que o Surrealismo além de excludente era extremamente misógino (Maia, 2019, s/p).

Está posto pela cultura patriarcal que o Surrealismo genericamente se resume às figuras de Salvador Dalí ou André Breton. Essa é uma das muitas facetas paradoxais e incoerentes do movimento vanguardista que pregava amor, poesia e liberdade e se estabeleceu como uma iniciativa de transformação da vida através da arte, porém na prática alimentava muitas incongruências, principalmente no que diz respeito às mulheres surrealistas e sua participação nos eventos, grupos, exposições e publicações, Floriano Martins comenta:

De todos os movimentos artísticos, o primeiro de quem se poderia esperar – em garantia de sua defesa central do amor, da poesia e da liberdade – uma reviravolta no tema teria sido o Surrealismo, porém nele a mulher permaneceu em segundo plano, sempre idealizada, inclusive como aparente protagonista de obras escritas por homens. Destaque maior para Nadja, personagem do romance homônimo de André Breton. Concebida como representação de um mito imaginário, são evidenciados através dela os tópicos elementares do Surrealismo, tais como o acaso objetivo e os encontros fortuitos, de modo que o verdadeiro e único protagonista de toda a narrativa de Breton é ele próprio. Na busca pelo estabelecimento de uma nova mitologia, no que diz respeito à atuação das mulheres destacam-se a mulher-esfinge, a mulher-amante (sem a realização carnal), a mulher-errante, ou seja, se repete o rótulo inalterado da mulher-objeto. Objeto do desejo de Breton. (Martins, 2020, p.19-20)

A mulher no Surrealismo foi principalmente colocada no lugar de musa passiva e impassível, foco do desejo erótico masculino. Explorada em imagem e alegoria, como figura e objeto proeminente em pinturas, poemas e representações estéticas do movimento. Sua profunda essência feminina e subjetiva permaneceu sufocada e ignorada em muitas obras surrealistas criadas por homens. A partir da profusão criativa das mulheres surrealistas e sua luta por legitimação e pela força da reivindicação, ocorreu a afirmação da presença feminina no movimento. No ensaio, *Mulheres e Surrealismo*, a autora Nancy Joyce Peters detalha a insurgência das mulheres e o ímpeto revolucionário e indômito de suas obras:

Embora muitas tentativas tenham sido feitas para definir a “mulher surrealista”, ela escapa do confinamento, mesmo no nível conceitual. [...] As mulheres inventam a sua própria beleza e dignidade, expressar diretamente sua própria energia, sensualidade e humor. A mulher invade a velha ordem a partir de baixo, surpreendendo-nos, derrubando preconceitos sobre o lugar e o ser da mulher. Ela funde os limites: as bacantes canibais de Joyce Mansour, a feiticeira do portão de Mimi Parent, as donzelas de gelo de Penelope Rosemont, as meninas más de Marianne van Hirtum, o acendedor de lâmpadas de Yahne Le Toumelin, a vidente do crepúsculo de Alice Rahon, a condessa sangrenta de Valentine Penrose, as debutantes insurrectas de Leonora Carrington, a violinista maníaca de LaDonna Smith, as simetrias temerosas de Marie Wilson, as maternidades inquietas e os sonhos de infância de Dorothea Tanning, os espectros minerais de Anne Ethuin, os convulsionários ciganos de Debra Taub, a iniciática de Elena Garro, os ornitólogos de néon de Manina, a Alexis que diz a verdade de Rikki Ducornet. [...] (Peters, 1998, p.464, tradução nossa.)

No âmbito das discussões críticas e de produções bibliográficas, menciono alguns livros sobre Surrealismo. Alexandrian, em *L'art Surréaliste* (1969), discorre sobre os principais aspectos e significações do Surrealismo, dando ênfase às expressões em artes plásticas e visuais, bem como a análise dos contextos de produção das obras. Em seu denso estudo, constam pouquíssimas mulheres (Dora Maar; Dorothea Tanning; Kay Sage; Toyen; Leonora Carrington; Valentine Hugo e Leonor Fini). As autoras são abordadas em exíguas notas

biográficas, sem qualquer aprofundamento, o que demonstra um nítido e violento memoricídio e silenciamento das artistas mulheres surrealistas, visto que o número de mulheres sempre foi expressivo, em muitas linguagens e épocas do movimento.

Surrealist Women: An International Anthology (1998) é uma robusta antologia da artista visual e escritora surrealista estadunidense Penelope Rosemont (1942), um importante alfarrábio que busca a reintegração e disseminação da multiplicidade e potência das contribuições femininas ao Surrealismo. A obra apresenta um panorama detalhado das mulheres surrealistas por todo o mundo; dividida em seis seções, a antologia abrange o Surrealismo desde seu início, traçando percursos e evolução do movimento.

Rosemont descortina a profusão de mulheres surrealistas e suas obras, agregando um grande número de artistas de diversos países, como poetas, pintoras, fotógrafas, escultoras, etc. Além de notas biobibliográficas das artistas, a autora compila algumas das obras das autoras (textos e imagens), contextualiza e discute a importância de suas produções desde o início do movimento surrealista em 1924, até as décadas de 1960 e 1970. Ao final do livro há uma seção que vislumbra o futuro do surrealismo para o século 21. Na introdução da obra, a autora versa sobre as mulheres surrealistas e seus desafios:

Embora as primeiras mulheres do surrealismo tenham sido quase totalmente ignoradas na literatura histórica e crítica, é evidente que elas eram um grupo ousado, imaginativo e notável. Mesmo antes da publicação do primeiro Manifesto do surrealismo em Paris, em 1924, as mulheres já participavam ativamente do movimento e, desde então, vêm expandindo e iluminando seu universo. Em todas as artes e nos principais gêneros de escrita, as mulheres ajudaram a desenvolver a perspectiva poética/crítica radical do surrealismo e, portanto, ajudaram a torná-lo o que ele foi e é. Ignorar suas contribuições é ignorar alguns dos melhores aspectos do surrealismo.[...]as mulheres enriqueceram o surrealismo como um fermento de ideias, um estímulo imaginativo, uma força crítica libertadora e uma inspiração para a insurgência poética, moral e política. (Rosemont, 1998,p.30, tradução nossa.)

Passo agora a sublinhar algumas artistas surrealistas, compondo um breve mapa da atuação feminina no surrealismo, destacando os percursos marcados pela misoginia e invisibilização das obras de mulheres. Para isso utilizarei como suporte referencial maior, a obra *120 noites de Eros*, um compêndio cosmopolita de mulheres surrealistas, organizado por Floriano Martins, entre outras obras e estudos pontuais.

Leonora Carrington (1917-2011) nascida na Inglaterra, oriunda de uma família aristocrática, foi uma pintora, escritora e escultora surrealista. Fez parte dos círculos artísticos de Paris no final da década de 1930, e teve como companheiro o pintor, também surrealista,

Max Ernst. Eles se conheceram em 1938, quando Leonora tinha 19 anos e era estudante de artes. Ernst foi preso pela Gestapo em 1940, suspeito de espionagem por ser alemão, na comuna francesa Saint-Martin-d’Ardèche, no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Leonora tentou escapar da perseguição nazista e fugiu para a Espanha, onde foi internada em um hospício. No ensaio *Lá embaixo, contra a hostilidade do conformismo - Fuga, queda, trauma e regeneração em autobiografia e autorretrato de Leonora Carrington*, Paula Alzugaray descreve os horrores vivenciados pela artista:

Foram tortuosos os caminhos que levaram Leonora Carrington ao sanatório de Santander. O aprisionamento aconteceu em Madri, após um surto psicótico, depois de sofrer um estupro coletivo. Internada à força, ela seguiria sendo violentada e obrigada ao disciplinamento de suas vontades e corpo com aplicações de drogas que induziam a convulsões epilépticas e singulares visões de quedas. [...] Capturada em Madri “pelos inimigos da humanidade”, entre os quais se incluía seu pai, poderoso empresário de uma indústria química britânica – “Papai Carrington e seus milhões”, como se referia a ele –, Leonora é despachada para Santander. Sete meses depois, é declarada lúcida (leia-se dócil, passiva, domada) e recebe uma liberdade condicional. (Alzugaray, 2023, s/p)

No livro “*Lá embaixo*” (1944), Carrington faz um pungente relato autobiográfico sobre sua internação em Santander, a artista também criou uma pintura homônima, *Lá Embaixo* (1940-1941), dedicada ao mexicano Renato Leduc, que facilitou sua fuga da Europa. Leonora casou-se com Leduc na Embaixada, em Lisboa, a fim de atravessar o Atlântico. Em *120 noites de Eros*, Floriano Martins ressalta seu espírito provocador e insubmisso e sua revolta contra a misoginia dos surrealistas:

Leonora redimensionou o culto surrealista do desejo e da sexualidade feminina, em face do que declarou sua rejeição à condição de musa, em especial por ocasião de um comentário seu sobre as reuniões dos surrealistas no café *Les Deux Magots*, em Paris, das quais ela chegou a participar: *Eram um grupo essencialmente de homens, que tratavam as mulheres como musas, o que era bastante humilhante. Por isso, não quero que me chamem de musa de nada nem de ninguém. Jamais me considereei uma mulher-criança, como André Breton queria ver as mulheres.* (Martins, 2020, p.96)

Carrington foi homenageada na Bienal de Veneza em 2022, a 59ª edição recebeu o título “*The Milk of Dreams*”, fazendo referência a uma série de desenhos que a artista criou enquanto morava no México nos anos 1950. A tela “*Las distracciones de Dagoberto*” (1954) de Leonora foi vendida em 15 de maio de 2024 em um leilão na casa *Sotheby's* em Nova York por 28,4 milhões de dólares (cerca de 145,5 milhões de reais), considerado um valor recorde, o leilão

durou 10 minutos e 6 pessoas fizeram lances. Com esse recorde, Leonora é colocada “entre as cinco artistas femininas mais valorizadas, à frente de homens como Max Ernst ou Salvador Dalí”, segundo a *Sotheby's*. O lamentável é que a valorização só ocorreu após a morte da artista. Leonora Carrington sempre foi uma artista singular, a venda de sua pintura só confirma o quanto as mulheres surrealistas sempre produziram obras geniais e dignas do mais alto reconhecimento, ainda é tempo de reconstruir a história, rasgar os véus que embaçam a maestria das mulheres no Surrealismo, é tempo de vingar e sorver os frutos da arte dessas mulheres.

Figura 8- Pintura Lá Embaixo (1940-41) que integra a exposição Leonora Carrington – Revelación, na Fundación Mapfre, em Madri.



Fonte: Alzugaray (2023)

Dorothea Tanning (1910 – 2012) foi uma pintora, escultora e escritora norte-americana. Tanning foi uma artista de timbre pioneiro, sobressaindo-se pela fabulosa plasticidade e a exuberância poética de suas obras. Seu nome e carreira foram ofuscadas pela alcunha de primeira-dama do surrealismo, advindo do seu casamento com Max Ernst. Uma de suas obras mais impressionantes é *Chambre 202, Hôtel du Pavot* (1970-3), uma instalação com corpos que irrompem, rasgando as paredes de um hotel, Elisa Maia comenta:

As esculturas macias deram origem ao trabalho mais radical de Tanning, a instalação *Chambre 202, Hôtel du Pavot* (1970-3), um quarto anônimo de hotel, ao mesmo tempo banal e monstruoso, onde as paredes parecem gritar. As formas – alongadas, reviradas, torcidas – parecem transfiguradas pelos afetos e cada móvel tomado por um transe próprio. Duas formas orgânicas que remetem a partes do corpo humano brotam das paredes rasgando o papel de parede florido. Da chaminé emergem formas híbridas, meio humanas, meio

animais. *Chambre 202* poderia ser o avesso de alguma das portas que Tanning pintou ao longo de sua carreira, uma porta que daria acesso às entranhas do espaço. Enfim um lugar onde não haveria mais identidades, onde as fronteiras entre o real e o imaginado, entre o sonho e a vigília, entre o espaço físico e o espaço do inconsciente se diluíram por completo. Se ainda restava algum desejo de ilustrar o sonho – uma pretensão compartilhada por muitos surrealistas que por vezes corria o risco de dar aos trabalhos um caráter anedótico – esse desejo é abandonado de forma definitiva. Agora o sonho torna-se pensamento, um pensamento que mobiliza o corpo e os membros ao mesmo tempo em que celebra o enigma, a liberdade e a transfiguração. (Maia, 2019, s/p).

Figura 9- Instalação *Chambre 202*, Hôtel du Pavot (1970-3)



Fonte: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou³⁵

No livro *Pequeno guia de incríveis artistas mulheres que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos*, Beatriz Calil resgata dezesseis mulheres apagadas em suas trajetórias artísticas, como orienta o título autoexplicativo da obra, entre elas, Tanning:

Tanning possui uma obra surrealista bastante importante, que foi criada principalmente entre as décadas de 1940 e 1960. Após esse período, Tanning criou figurinos e cenários para os balés de Balanchine. A partir dos anos 80, a artista se dedicou bastante a escrita, publicando vários trabalhos em prosa e poesia. Dorothea possui um trabalho bastante particular e competente. Dorothea tem obras em diversas coleções de museus importantes como o MoMa, de Nova York e a Tate Modern, de Londres. Dorothea sempre foi conhecida como “esposa de Max Ernst”. (Calil. 2018, p.41).

No período de fevereiro a junho de 2019 a *Tate Modern*, no Reino Unido, apresentou a primeira grande mostra do trabalho de Dorothea Tanning, reunindo mais de 100 obras ao longo

³⁵ MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, Centre Georges Pompidou, Paris. Disponível em: <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/132/>. Acesso em: 18 nov. 2023.

de uma carreira de 7 décadas, entre pinturas e esculturas da singular artista, que esgarçou as fronteiras do Surrealismo, com sua obra ímpar e desafiadora. Dorothea fez-se sinônimo de excelência criativa. “Longeva, morreu aos 101 anos. Pouco antes, mesmo acometida por um AVC, pintou uma série de flores carnudas com uma transbordante intensidade erótica. O Surrealismo sempre esteve entranhado em Dorothea em estado absolutamente natural (Martins, 2020, p.79).”

Leonor Fini (1907- 1996), foi pintora, escritora, designer e ilustradora argentina, ilustrou obras, criou figurinos e adereços, destacam-se as máscaras criadas para a *Comédie Française*, para a Ópera de Paris. Leonor foi uma artista iconoclasta, insubmissa, feroz e subversiva. Floriano Martins comenta sua atuação nos círculos surrealistas:

Ligada ao Surrealismo em essência, não aceitou jamais integrar o grupo ou ser tratada como surrealista, embora tenha mantido amizade com vários deles. Chegou a dizer que não suportava a misoginia de André Breton, mas o que a deixou fora do movimento foi mesmo seu sentido de liberdade. Foi também escritora, designer e ilustradora. Criou figurinos para balés, óperas e peças teatrais. Ilustrou obras de Poe, Baudelaire e Sade. Ainda na infância se deliciava desmontando e remontando bonecas, usando perucas, maquiagens e velhas máscaras de carnaval. Desde ali, o princípio de sua poética. A busca incontida de um ser em outro, uma coisa em outra, a permanência desse espírito profundamente misterioso das transformações. (Martins, 2020, p.73).

Xavière Gauthier comenta sobre Leonor Fini na obra *Surrealismo y Sexualidad*:” Em Leonor Fini, a “feminilidade” triunfa com calma e segurança. [...] Para ela, é suficiente fazer com que a mulher apareça como ela realmente é, ou seja, a detentora da potência sexual.” (Gauthier, 1976, p.227). Em suas obras as imagens femininas, especificamente de esfinges e bruxas são predominantes, Fini privilegiava a evocação de uma mitologia matriarcal, brutalmente feminina e erótica, devoradora e transgressora. No ensaio *La Féminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx (A feminilidade triunfante: Surrealismo, Leonor Fini e a Esfinge)* Alyce Mahon comenta:

Fini era fascinada pelo Marquês de Sade, e os limites do erotismo testados no gênero sadeano também são revelados nessas esfinges. Na época em que estava voltando obsessivamente à esfinge, Fini produziu vinte e dois desenhos de página inteira e dois desenhos *cul-de-lampe* com detalhes sexuais explícitos para uma edição de luxo de *Juliette*, de Sade, publicada em 1944. Seus desenhos com tinta e com aquarela retratam mulheres portando chicotes, desfrutando de orgias lésbicas e esfolando vítimas masculinas, de acordo com o caráter libertino de *Juliette*. (Mahon, 2013, p.15, tradução nossa).

Figura 10- Illustration for Juliette (1944), Leonor Fini



Fonte: CFM Gallery (2009)

Figura 11- Após Juliette #1012 Ink on Paper 13.25" x 10" (1970)



Fonte: CFM Gallery (2009)³⁶

³⁶ CFM GALLERY, 36 West 27th Street, 4th Floor, New York, NY 10001 (212)966 3864. Disponível em: <http://www.cfmgallery.com/Liaisons/Leonor-Fini-Juliette2.html>. Acesso em: 18 nov. 2023.

Gisèle Prassinos (1920-2015) nasceu em Istambul, Turquia e emigrou para França com a família aos dois anos de idade. A sua escrita foi descoberta por André Breton em 1934, quando tinha apenas catorze anos, foi publicada na revista surrealista francesa *Minotaure* e no periódico belga *Documents 34*, porém sua obra não foi valorizada, nem obteve reconhecimento longo dentro do grupo surrealista, o que comprova a prática da misoginia alimentada pelos surrealistas, Martins corrobora:

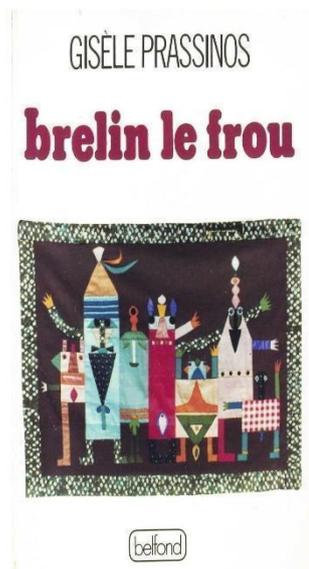
Apresentada a Breton por Henri Parisot, tradutor e amigo comum, aos 14 anos de idade, Gisèle logo teria um primeiro livro prefaciado por Paul Éluard, sendo enquadrada pelos surrealistas como a poeta-menina, ou mulher-criança. No entanto, jamais foi percebida como mulher ou mesmo como poeta – em entrevista ela recorda um dia em que Breton cruza com ela na rua e finge não a reconhecer –, e raramente foi convidada para as reuniões do grupo. É plena sua consciência de que foi tratada apenas como objeto.[...] Poeta, desenhista e narradora, Gisèle foi além da caricatura que inicialmente lhe foi imposta pelos surrealistas, criou uma obra singular, absolutamente transgressiva ao embaralhar os gêneros, fusão de erotismo e humor negro, repleta de personagens-limite. Certamente Sade a teria entre os seus. (Martins, 2020, p.101)

O ensaio *El objeto caído. Estética de lo feo en el surrealismo la "laideur" en Joyce Mansour y Gisèle Prassinos*, traz um amplo estudo comparativo da poesia de Gisèle Prassinos e Joyce Mansour, Maité Noeno Carballo assevera como as duas autoras compõem a tessitura violadora e torpe do feminino em suas obras:

Este tipo de mulher é caracterizado por uma forma particular de entender a feminilidade. Longe da maternidade e de quase tudo que as torna mulheres, Mansour como Prassinos sabem que a "femme-enfant" é algo mais do que um belo objeto a ser admirado. Estas autoras desenvolvem um conceito de beleza, de sexo e gênero borrados, onde a noção de identidade e alteridade entra em jogo. Também implica uma ideia de subversão feminina que se afasta definitivamente do conceito bretônico de mulher. Para as duas escritoras, o impulso de amor e morte será necessário e cada uma o expressará à sua maneira. (Carballo, 2010, p.83.84, tradução nossa)

Prassinos publicou *Brelín le frou ou le Portrait de famille* (1975), história ilustrada com doze painéis de tecido de cores vivas, costurados à máquina e acabados à mão. Os painéis demonstram o mergulho da artista em novas formas de expressão, com a utilização de materiais diversos. Em 2022 estes painéis foram expostos na Bienal de Arte de Veneza.

Figura 12- Capa da obra *Brelín le frou Brelín le frou ou le Portrait de famille*, Paris, Belfond, 1975.



Fonte: Oberhuber (s.d)³⁷

Trago novamente Anaïs Nin (1913- 1977), autora já mencionada neste capítulo, destacou-se também na perspectiva surrealista, rompeu estigmas e estereótipos em relação à imagem da mulher e ergueu seu reino erótico centrado na experiência feminina do gozo e do prazer vertiginoso, genuína expressão do erotismo surrealista, sem amarras ou entraves:

A pessoa que revela vida e obra de Anaïs Nin se encontra na contramão da mulher-fetice idealizada pelo Surrealismo. E esta revelação foi a sua maior *virtude* surrealista, a de recuperar o erotismo como *centro do grande mistério da condição humana*, como preconizara André Breton. Narrativa, ensaios, diários, cartas, toda a sua obra é plenamente autobiográfica e teve o mérito de evocar a perspectiva do olhar feminino sobre toda a experiência do ser. Desde o princípio Anaïs rompe com a imagem da mulher-objeto do Surrealismo e explode a caixa de preconceitos eróticos do movimento ao tocar os extremos – nisto confluindo os personagens retratados e sua própria vida – de todas as maneiras de amar, incluídos o incesto, o adultério e o lesbianismo. (Martins, 2020, p.63)

No Brasil é fundamental evidenciar Leila Ferraz (1944), tradutora, ensaísta, poeta e artista plástica. Leila integrou o movimento surrealista paulistano entre 1965 e 1969, com Sérgio Lima e outros autores. Foi uma das organizadoras da *XIII Mostra Internacional do Movimento Surrealista* e da *1ª Exposição Surrealista do Brasil* (1967), Leila também fez parte

³⁷ OBERHUBER, Par Andrea. Le livre fou qu'est *Brelín le frou*. [s.d].

Disponível em: <https://lisaf.org/project/prassinos-gisele-brelin-frou-portrait-de-famille/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

da organização da revista surrealista brasileira *A Phala* (1967) que é também o catálogo da exposição. Martins resume sua trajetória e atuação:

Leila Ferraz ainda bem jovem, aos 20 anos, descobre o Surrealismo e abraça a ousadia de, ao lado de alguns amigos, montar uma exposição internacional do movimento em São Paulo. Foi também coeditora da revista-catálogo da exposição, *A Phala*. Em suas páginas um ensaio de Leila – *Introdução ao pensamento mágico surrealista* – imprime a força de sua identificação com os postulados do Surrealismo, ao mesmo tempo em que começa a despertar para a misoginia que contaminava as ações do grupo. Há pouco conversamos sobre a relatividade da liberdade, sobretudo em relação à mulher, quando raspamos o verniz canônico do Surrealismo. Ela então me disse: *A mulher é, em si, uma força transgressiva a todo instante. Como um astro na mecânica celeste. Sua transgressão é sua própria condição feminina e tudo o que assim a caracteriza. Veja, hoje divulgaram pela primeira vez, a foto de um buraco negro no universo. Ao vê-lo imediatamente o associei, mais ainda, enxerguei o colo do útero feminino. São ambos transgressores em seus mistérios e transcendências. Uma transgressão infinitamente mutável e paradoxalmente única. A essência de um cenário indiscutível. Algo tão sagrado e violento. Algo que é côncavo e no limite desse entendimento, convexo. Jamais objeto. E sim um mutatis mutandis entre a dor e o prazer.* (Martins, 2020, p.137)

Aos 80 anos, Leila é uma grande poeta surrealista em plena atividade. Em maio de 2024 foi publicado o livro *O dia dos cinco orgasmos*, de Leila Ferraz, pela Editora Mama Quilla, selo editorial da poeta e tradutora Elys Regina Zils. Floriano Martins comenta sobre a obra de Leila:

O dia dos cinco orgasmos é um livro de ervas, onde o desejo amoroso sugere as práticas de todas as conexões corporais, onde cada verbo desenlaça suas virtudes curativas e faz do leitor uma fonte sagrada de seus sentimentos predominantes. O livro atravessa uma vida inteira, um ramo de escadarias refulgentes que nos entregam a biografia de uma poeta intensa e sua visão ascendente de todas as formas do ser. Leila Ferraz é uma doadora de visões que impressionam pelo fulgor de seu mistério, pela peregrinação erótica de suas imagens e o delicado conflito de suas esferas desejosas. (Martins, 2024, s/p)

Claude Cahun (1894-1954) fotógrafa, escultora e escritora surrealista francesa, uma artista que “dinamitou todas as normas que se opunham à disciplina de seu ascetismo. Lucy Schwob de nascimento, ao assumir um personagem masculino, mais do que simples escolha de um pseudônimo, pôs em cheque tanto a desvalorização das mulheres quanto o conflito das identidades. (Martins, 2020, p.47)”

Sua arte é de vigor metamórfico, performático e visionário, Cahun explorava a multiplicidade imprevisível de personagens em autorretratos e imagens espelhadas. A artista utiliza-se de seu corpo para transcender as fronteiras de gênero, instituindo uma recusa à

normatividade, aos padrões habituais e ao senso-comum. Apenas na década de 1990, o conjunto incendiário, provocativo e originalíssimo de sua obra começou a receber atenção mundial.

Frequentemente, os artistas são *outsiders e* transgressores. Mas poucos são aqueles que concentram tantas transgressões quanto Claude Cahun (1894-1954): judia não-judia, mulher andrógina, marxista dissidente, trotskista libertária, surrealista lésbica, ela é estritamente *inclassificável*. [...] Recentemente, a arte artística de Claude Cahun foi redescoberta e graças a diversas exposições, suas composições fotográficas surrealistas tornaram-se internacionalmente conhecidas. (Lowy, 2020, p.183)

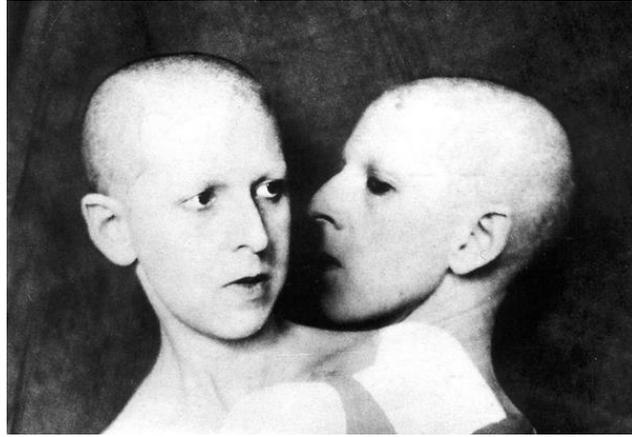
Figura 13- Colagem, 1929, Claude Cahun



Fonte: Ruggieri (s.d)³⁸.

Figura 14- Que me veux-tu? autorretrato, 1930

³⁸ RUGGIERI, Mariana. Autorretratos: *I'm in training; don't kiss me*. **Z Cultural**- Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/autorretratos-im-in-training-dont-kiss-me/>. Acesso em: 17 nov. 2023.



Fonte: Ruggieri (s.d).

Eunice Odio (1919 -1904) poeta nascida na Costa Rica, pouquíssimo lida em vida, atualmente é reconhecida como uma das mais fortes vozes da lírica hispano-americana do século XX. Seu livro *Os Elementos Terrestres* (publicado originalmente em 1948) foi traduzido e publicado em Portugal pelas *Edições Anjo Terrível – Coleção Mulheres Terríveis*, em 2020, com seleção, tradução e introdução de Luiza Nilo Nunes: “É que a carne e espírito, em Eunice Odio, são a mesma força humana despudorada, intransigente e amoral, o núcleo vivo e resplandecente da poesia. Ou da palavra proferida pela língua dos nascidos. (Nunes, 2020, p.16)”

Sua poesia é mescla avassaladora de erotismo transgressor e vidência reveladora, poemas imantados pelo mistério do sagrado e do êxtase. A obra *Os Elementos Terrestres* ganhará ainda em 2023, uma nova edição, pela *Sol Negro Edições*, edição bilíngue com tradução de Elys Regina Zils e prólogo de Floriano Martins.

O cadáver de Eunice Odio foi encontrado na banheira de sua casa no México, uma semana após sua morte. A poeta levava uma vida solitária, entregue ao álcool e devastada por uma última decepção amorosa.[...] Sua poesia era a soma de todos esses vértices, lírica, metafísica, surrealista – em nenhuma dessas vertentes em um sentido ortodoxo. Um de seus versos fala de um semblante com duração e espaço intermináveis, / no qual não permanece a sombra da noite. E somente através deste semblante é que podemos compreender a grandeza estética de sua ligação com essas três correntes. (Martins, 2020, p.99)

Como iniciativa recente da reintegração de mulheres surrealistas e suas obras, temos a exposição *Surréalisme au féminin? (Surrealismo Feminino?)*³⁹ apresentada de 31 de março a 10 de setembro de 2023 no Museu de Montmartre, em Paris, França. A mostra trouxe obras de

³⁹Mais informações disponíveis em: <https://museedemontmartre.fr/exposition/expo-surrealisme-au-feminin/>.

artistas como Claude Cahun, Toyen, Dora Maar, Lee Miller, Meret Oppenheim e Leonora Carrington, Marion Adnams, Ithell Colquhoun, Grace Pailthorpe, Jane Graverol, Suzanne Van Damme, Rita Kernn-Larsenn, Franciska Clausen e Josette Exandier e Yahne Le Toumelin, entre outras.

Segundo informações no site do museu: “Ao revelar o trabalho de cerca de cinquenta artistas, artistas visuais, fotógrafas e poetas de todo o mundo, esta exposição convida-nos a refletir não só sobre a posição ambivalente das mulheres no surrealismo, mas também sobre a capacidade de uma das grandes correntes do século 20 para integrar o feminino.”

Figura 15- Cartaz da Exposição Surréalisme au féminin? Museu de Montmartre



Fonte: Musée Montmartre Jardins Renoir (2023).⁴⁰

O ciclo de conferências *Bellas damas sin piedad. Haciendo justicia (poética) a las mujeres surrealistas*⁴¹, coordenado por Lurdes Martínez, aconteceu entre março e abril de 2019 na Librería Enclave de Libros em Madrid. Uma das conferências abordou Mansour e outras autoras: *Gritos y desgarraduras. Erotismo trágico: Valentine Penrose* (Lurdes Martínez). *Alejandra Pizarnik* (Esther Peñas). *Joyce Mansour* (Isabel Gómez).

⁴⁰ MUSEÉ MONTMARTRE JARDINS RENOIR (2023). Disponível em: <https://museedemontmartre.fr/exposition/expo-surrealisme-au-feminin/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

⁴¹ https://www.enclavedelibros.com/noticias/ciclo-de-conferencias-bellas-damas-sin-piedad-18-00-h_177

Lurdes Martínez é membro do Grupo Surrealista de Madrid e coeditora da revista *Salamandra* e do jornal *El Rapto*. Em 2022, *Bellas damas sin piedad - mujeres del surrealismo* - com organização de Lurdes Martínez, foi publicado em livro pela Enclave de Libros - Colección Casa de Fieras.

Figura 16- Cartaz de divulgação do Ciclo de Conferências Bellas damas sin piedad



O cartaz traz uma foto de Mansour e um título irônico e provocativo, belas são as damas e sem piedade alguma, a proposta imagética é ousada e objetiva alertar sobre a urgência imutável de se fazer justiça poética às mulheres surrealistas, historicamente silenciadas e invisibilizadas pelas estruturas patriarcais. Compreender as feições do feminino no Surrealismo e sobretudo, reivindicar e celebrar seu lugar, recusando o apagamento e a opressão, é desafio e tarefa a ser expandida durante os próximos anos. Nesse sentido, Nancy Joyce Peters destaca:

A "fêmea", mais do que uma gota ou essência necessária para completar o homem, é vista pelas mulheres como o princípio ativo da transformação. A mulher preside, ativa e não passiva, à evolução ou revolução - como guerreira, mágica, rebelde, matemática, vidente, bruxa, amante ou alquimista. (Peters, 1998, p.467)

Dilacerando limites e silêncios, as mulheres surrealistas cintilam na história, genuínas alquimistas da arte surrealista. Muitas destacaram-se pela multiplicidade, originalidade, lirismo, traduzidos através da poderosa energia criativa destilada em obras suntuosas e singulares. Ousadas e oraculares, elas verdadeiramente preconizaram e viveram poesia, amor e liberdade, mergulhar em suas obras é também ato de libertação, reinvenção, incendiária revolução.

3 PARA DESVELAR OS RECÔNDITOS INSIDIOSOS DAS SUBJETIVIDADES

Encontramos na psicanálise um caminho para uma possível compreensão e leitura analítica da obra literária, conforme afirma Jean Bellemin-Noel, em sua obra *Psicanálise e Literatura*: “Literatura e psicanálise “leem” o homem na sua vivência cotidiana tanto quanto no seu destino histórico.” (Noel, 1978, p.13). A leitura psicanalítica do texto literário nos fornece alguns elementos conceituais para interpretar e potencializar a amplitude de sentidos e representações da subjetividade humana. Freud, exímio leitor literário, reconhece os poetas e artistas como preciosos aliados, primeiros desbravadores dos mistérios do inconsciente, cujas criações e fabulações devem consideradas como testemunhos imprescindíveis para o conhecimento da mente humana e seus processos subjetivos:

Quem avalia a descoberta sobre o fantasiar, para Freud, é o escritor literário. A psicanálise está em uma posição de aprendiz em relação à arte. Ela transfere o dito do artista, da ficção para o mundo real, atribuindo-lhe estatuto de verdade. Freud denuncia que o artista fornece, através de suas criações, as mesmas descobertas que a psicanálise propõe, porém, antecipadamente. Isto é, quando a psicanálise lá chega, a arte já havia estado lá. Freud identifica a teoria psicanalítica com o dizer do artista. O que surge é um jogo de espelhos, um refletir de imagens, uma por dentro da outra. (Autuori; Rinaldi, 2014, p.311)

A leitura do texto poético a partir da perspectiva psicanalítica configura-se como singular prática de interpretação e estudo do psiquismo humano e suas conexões com o social e o cultural. Sob o prisma psicanalítico dispomos de uma esfera conceitual para fundamentar as análises propostas nesse estudo. Trata-se de lançar lume aos contornos e sombras do texto literário através de conceitos oriundos da psicanálise e dos estudos sobre o erotismo, para melhor compreender as travessias e os deslocamentos expressos no poema e nos construtos criativos: alimentar a audácia em devassar os poderes encantatórios de Eros e Tânatos que reluzem nas sendas insidiosas dos versos, adentrar no mistério tortuoso do coração humano e suas teias, textos, chaves e capítulos.

3.1 SURREALISMO E PSICANÁLISE: PROFÍCUAS CONFABULAÇÕES, POSSÍVEIS CONCATENAÇÕES

A noite lê, os olhos selvagens mais altos que a cabeça, o espesso caminho de sangue escrevendo a palavra mágica do novo século: Surrealismo. (César Moro)

Com a criação da psicanálise, Freud retira o sujeito da centralidade do registro consciente e apresenta o inconsciente (com a premente singularidade e voracidade dos seus desejos) como conceito teórico basilar da ciência psicanalítica. Essa descentralização operada pela psicanálise representa mais uma ferida narcísica para a humanidade (as duas feridas anteriores foram geradas por Copérnico e por Darwin). A psicanálise produziu o desmoronamento da razão, para Freud, a verdade não habita a consciência, distante do racionalismo e do empirismo, a verdade psíquica está no inconsciente, em sua obra inaugural “A interpretação dos sonhos” (1900), Freud anuncia:

O inconsciente tem de ser visto como a base geral de toda vida psíquica. O inconsciente é o círculo maior que encerra em si mesmo o círculo menor do consciente; tudo consciente tem uma fase preliminar inconsciente, enquanto o inconsciente pode permanecer nessa fase e, contudo, reivindicar o valor pleno de uma atividade psíquica. O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica, *tão desconhecido para nós, em sua natureza íntima, quanto a realidade do mundo externo, e nos é apresentado de modo tão incompleto pelos dados da consciência quanto o mundo externo pelas indicações de nossos sentidos.* (Freud, 2019, p. 607)

A descoberta freudiana identifica forças que escapam da consciência: o homem não possui total domínio de si mesmo, seu corpo é território do desejo e suas linguagens, recôndito passível de investigação, escuta e interpretação. Freud se propõe a estudar a estrutura e o ciclo do inconsciente e articula as chaves de sua metapsicologia: os sonhos, a sexualidade infantil, o psiquismo regido por sistemas e por uma dinâmica econômica. Seus estudos evidenciam uma profunda busca pela origem e compreensão dos traumas e conflitos humanos. Sobre psicanálise e seus meandros, Maria Inês França conclui:

É desbiologizando a concepção de corpo, que o discurso freudiano introduz a sua perspectiva: o corpo é habitado pela linguagem do desejo. Ela é carregada de símbolos, de imagens e de afetos em um corpo que fala, transmite e produz linguagem. O saber psicanalítico, portanto, é construído a partir da escuta para o corpo-linguagem de desejo e da busca de um campo de significações singulares do sujeito, campo este contornado pelo universo indeterminado do afeto. (França, 2008, p.726)

A psicanálise constitui-se ampla teoria sobre a mente humana e uma prática terapêutica com o objetivo de tratar os sofrimentos psíquicos. Sobretudo, a psicanálise configura-se como arte decifratória das verdades e experiências humanas mais profundamente labirínticas, terríficas e extraordinárias. Freud construiu seus postulados, suas práticas e investigações

apoiadas em uma matriz fundamental: o discurso dos pacientes e a fala como via de expressão de um inconsciente múltiplo, ilógico, dinâmico, complexo e cambiante. A psicanálise é então uma cura pela palavra, uma terapêutica baseada na escuta dos relatos de sonhos, pensamentos, de toda manifestação do que está oculto e velado na mente, Yudith Rosenbaum elucida:

A primeira coisa que a psicanálise nos ensina é que existe uma realidade menos visível a olho nu e que para alcançá-la devemos partir do que se manifesta em sua superfície. E o que são essas manifestações? São resíduos muitas vezes insignificantes, dados marginais, pormenores triviais, recorrências, ambiguidades, desvios da norma. Esses elementos textuais seriam pistas que conduzem a núcleos íntimos tanto da subjetividade quanto do texto em análise. O que escapa ao controle do sujeito é o caminho do analista para captar realidades mais profundas, de outra forma inatingíveis. (Rosenbaum, 2011, p.5)

Arte, literatura e a gênese enigmática da criação há muito tempo inquietam a mente humana. A arte permanece como reino onipotente das ideias, do sonho, do lúdico, lugar de transmutação dos desejos, fantasias. A obra artística é esse objeto fascinante, caleidoscópio que cintila as policromias da experiência e da condição humanas. Arte e psicanálise mantém uma relação de interlocução, seja na arena da psicanálise ou da arte, o inconsciente assoma em rasgos para expressar suas singularidades, a palavra é matéria-prima pulsante, centelha, espelho revelador das insígnias humanas, palco em que bailam as subjetividades. O psicanalista J. -D. Nasio, em sua obra “9 lições sobre arte e psicanálise “, reflete sobre a relação de reciprocidade entre arte e psicanálise:

A psicanálise não é arte, mas tem profundas afinidades com ela. O que é um artista? Um artista é um homem que enxerga melhor do que os outros, mais longe que os outros, pois enxerga a realidade crua e sem véus. [...] O psicanalista se dirige unicamente a um ser singular, ao passo que o artista se dirige a uma profusão de pessoas, a todos nós, para nos fazer sentir sensações e emoções que, sonolentas em nosso inconsciente, esperavam o momento de eclodir. Assim, a função de um artista é ver e nos fazer ver o que não percebemos naturalmente em nós mesmos. (Nasio, 2017, p.25-26)

Nas raízes das elaborações teóricas de Freud encontramos referências à arte literária e mitologia, a exemplo do Complexo de Édipo, inspirado pelos escritos de Sófocles e a teoria pulsional (incorporando Eros e Tânatos, da mitologia grega), teoria que adiante será melhor explorada. Pode-se constatar que Freud, além de cientista, era exímio leitor literário e embora buscasse substrato pragmático para suas formulações, em seu percurso criativo e epistêmico, sempre recorreu às fontes literárias e artísticas.

Em sua busca investigatória, examinando os bastidores escuros que habitam o psiquismo humano, Freud encontrou na arte e nos processos criativos as luzes-bússolas para auxiliar na infundável decifração dos enigmas desafiadores produzidos pela mente e suas subjetividades. Em seu texto “Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud”, o autor Edson Luiz André de Sousa reflete:

Freud abriu muitos caminhos na demonstração das afinidades entre arte e psicanálise. Seu método clínico colocou em cena a possibilidade de termos consciência sobre a estilística daquela que talvez seja a obra mais fundamental que construímos: as formas do nosso viver. Por isso ele sempre esteve muito interessado nos processos de criação artística como potência de transformação do mundo e de si mesmo. (Sousa, 2015, p. 212)

O pai da Psicanálise nutriu-se de metáforas, arquétipos, imagens e epítetos para versar sobre os enigmas do psiquismo humano, elucidar suas hipóteses conceituais e assim erigir um novo saber, metapsicológico, baseado em inéditos mecanismos interpretativos e analíticos, conforme assevera Yudith Rosenbaum: “A relação de Freud com a literatura revela como ele tomava a arte como forte aliada no desafio de criar um novo território de sondagem da subjetividade, que era a psicanálise.”(Rosenbaum, 2011, p.3).

Em seu ensaio “*O poeta e o fantasiar*” (1908), Freud discorre sobre os encantos e mistérios desse labor criativo dos escritores, desta forma Freud, primordialmente, aproxima o fazer artístico da brincadeira infantil. Segundo Freud, o ato poético criativo é lúdico, no qual busca-se o prazer, a realização da fantasia e o jogo criativo:

Não será o caso de buscar nos primeiros vestígios da atividade poética entre as crianças? Para elas, a ocupação preferida, e a que mais intensamente se dedicam, é o brincar. Talvez devêssemos dizer: toda criança que brinca se porta como um poeta, uma vez que ela cria para si o seu próprio mundo, ou, para dizer com mais precisão, transpõe as coisas de seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada. [...] Ora, o poeta faz o mesmo que a criança que brinca: cria um mundo de fantasia e o leva muito a sério. (Freud, 2014, p.79-80)

A obra de arte, com sua natureza dialética e transgressora, esfera essencial de simbolização e reinvenção, possibilita a instauração de novos e insólitos cenários. A expressão artística engloba configurações estéticas, culturais, históricas, filosóficas e psicanalíticas, operando movimentos de tensão, questionamento, rasura e transformação do real. Como manifestação artística renovadora, o Surrealismo, desde sua eclosão em 1924 na cidade de Paris, convida a encarnar a volúpia e a voragem da verve poética, incita o reconhecimento da potência essencialmente selvagem e misteriosa da vida.

O Surrealismo se traduz como uma possibilidade de ultrapassar fronteiras, saborear a liberdade, a soberania demiúrgica da criação, vivenciar o delírio, o sonho, a paixão e a subversão, fundir a substância erótica ao humano, com toda sua violência e vigor, consoante argumenta a pesquisadora Marta Dantas: “A aventura surrealista é aquela da busca pela liberdade; ela não deve ser tomada como um fim em si mesma, mas como um ponto de partida para o homem, [...] em outras palavras, o Surrealismo se propõe a reencantar a vida. (Dantas, 2017, p.281).”

Escrita fusionada à vida, centelha que aquece, alastra o fogo criativo, a arte surrealista é a grande matriz mágica e alquímica: gera, revela e devora inúmeros mundos através da linguagem e dos poderes advindos de sua tríade essencial: poesia, liberdade e amor. Poderosa trinca entranhada ao ato de criação, poesia, amor e liberdade são partículas elementares geradoras de uma nova linguagem capaz de integrar homem e mundo, uma forma transgressora de conhecimento sobre o mundo. A vivência pulsante do artista surrealista é a matéria para sua alquimia verbal, um ofício encantatório, perpétua epifania, pacto de subversão e revelação, Floriano Martins comenta: “Poesia, amor e liberdade, as três pedras sagradas do Surrealismo, como alfabeto indelével que representa a ligação luminosa da vida de cada um de nós com a perene mutação da existência humana” (Martins, 2020, p.30).

Surrealismo e psicanálise convergem na busca pelo que é desconhecido e inexplorado na condição humana, ambos sondam a dimensão do selvagem, o sonho, o desejo, o erotismo, o inconsciente e todos seus fascinantes e apavorantes mistérios, Segundo França: “Surrealismo e psicanálise apresentam a colisão na modernidade entre o que realça o sonho e o tangível, entre o que se revela na imagem e na palavra.[...]Ambos jogam com o reconhecível e o escondido, com o manifesto e o secreto, com a razão e a desrazão” (França, 2008, p.95), portanto uma díade poderosa para compreensão e expansão do espírito humano.

Com inspiração psicanalítica, o Surrealismo lançou mão de práticas e técnicas de criação para ampliar o acesso ao inconsciente, em busca da natureza selvagem regida pela visceralidade e vibração do pensamento humano em estado bruto: o acaso objetivo, a escrita automática, a deriva, a colagem, os objetos surrealistas, são métodos e práticas medulares da arte surrealista. O mecanismo de criação automática foi concebido e utilizado por Breton e Soupault, com textos publicados na revista *Littérature* em 1919 e no livro *Os Campos Magnéticos*, em 1920. Sobre o automatismo surrealista o argentino Aldo Pellegrini discorre:

O automatismo constitui o centro e a chave da técnica poética surrealista.[...]
O automatismo tem similitude com o procedimento de associação livre usado

por Freud na psicanálise. Sua função consiste também em abrir as portas do inconsciente para permitir sua expressão direta, sem a censura da razão; porém no automatismo se aproveita a qualidade criadora, poderíamos dizer, os valores energéticos do material que surge, para captá-lo em estado nascente, em sua pureza máxima, graças à absoluta espontaneidade que o método concebe. (Pellegrini, 2013, p.41.)

Surrealismo e psicanálise partilham da busca pela expressão, decifração do desejo, a dilatação dos horizontes, das perspectivas e sobretudo a transformação da vida através do conhecimento profundo sobre a natureza humana e suas ambivalências, vulnerabilidades, suas infinitas e extraordinárias possibilidades. Duas ciências do espírito, Surrealismo e psicanálise atuam como terremotos nos solos das certezas e convenções, temas como sexualidade, sonho, desejo, amor, morte, o sumo das subjetividades, a busca pelos segredos da mente, esmiuçados e revelados. António Franco, em seu recente ensaio “Surrealismo e Sexualidade [erotismo, interdito, perversão, poesia, imagem e representação]” faz importantes apontamentos sobre surrealismo e psicanálise:

Se a psicanálise já havia percebido que qualquer tratamento era da ordem da representação e da linguagem, o surrealismo alargou de forma extraordinária este campo, encontrando novos instrumentos práticos para dar representação aos segredos do “eu” e aos conteúdos pulsionais reprimidos. Daí a noção de surrealismo como sexualização de tudo que nos rodeia. Não se trata de estetizar a obra, numa tipificação conhecida e muito repetida na história dos movimentos artísticos; trata-se antes duma erotização total da vida, identificando o desejo, consciencializando a sua representação, e pondo em campo de novo a mobilidade da libido e a polimorfia do desejo infantil. É essa a chave de leitura mais preciosa do chaveiro surrealista e aquela que nos permite ler as suas obras mais significativas (Franco, 2022, p.212).

A importância da dimensão inconsciente na arte surrealista é predominante, desde a gênese do movimento, Breton insiste na valorização do inconsciente como uma das linhas de força da vanguarda surrealista. Pela matriz psicanalítica do sonho, via crucial de acesso ao reino do inconsciente é esboçada a poética surrealista. As obras surrealistas são regidas pela exploração das potências do invisível, pela onipotência do mundo onírico. O objeto artístico é deslocado da representação usual, das barreiras racionais e dogmáticas, é criado a partir da voz inconsciente e da imaginação ilimitada, por isso expressa uma realidade subjetiva insólita, excepcional, liberta das conformidades e códigos sociais vigentes. No texto “Surrealismo e Psicanálise: em que real se entra?”, Lúcia Castello Branco comenta:

É verdade que a descoberta do inconsciente foi de fundamental importância para a concepção dos movimentos de vanguarda, sobretudo para o surrealismo, que, já no manifesto de 1924, de Breton, situa os pilares dessa nova arte nas dimensões do inconsciente, do sonho e, especialmente, do desejo. (Branco, 2007, p.129)

O alcance e a força dessas duas torrentes influenciaram e atingiram diversos segmentos, causando alvoroço entre artistas e pensadores. Por todo o mundo sentiu-se o impacto, a originalidade e a relevância das descobertas psicanalíticas e das criações artísticas surrealistas, sempre provocadoras, com substratos oníricos e sexuais predominantes, França comenta: “Se o Surrealismo tem na psicanálise uma fonte de inspiração e de expansão de suas ideias, a psicanálise tem no surrealismo o primeiro movimento a reconhecer e a transmitir as ideias de Freud na França e a sua propagação através da arte por todo o mundo. (França, 2008, p. 106)”.

Freud, no entanto, não abraçou a ideia de ser o patrono do Surrealismo, comunicou-se pouco com Breton, através de um encontro em 1921, em Viena e de algumas cartas trocadas entre os dois. Teve ainda um encontro com Salvador Dali em sua casa em Londres, em 1938, aos 81 anos, pouco tempo antes de morrer. O pintor espanhol descreveu o episódio no livro *As confissões inconfessáveis de Salvador Dalí*:

Imaginei Freud várias vezes antes de encontrá-lo. Penso que ele teria sido o único homem a poder dialogar de igual para igual com a minha paranóia. Ele admirava muito a minha pintura. Gostaria de deslumbrá-lo. Quando o encontrei em Londres, apresentado por Stefan Zweig, me esforcei bastante por parecer como eu acreditava ser visto por ele: um dândi de classe internacional. Mas fracassei. Ele me escutou com muita atenção, e exclamou: finalmente, dirigindo-se a Zweig: “Que fanático! Que tipo perfeito de espanhol!” Para ele, eu era um caso, não um tipo. Seu crânio em forma de caracol não chegou a perceber minhas intuições e minha força íntima. Causei-lhe entretanto forte impressão, pois no dia seguinte ele escrevia a Zweig: “Preciso realmente lhe agradecer pelas palavras de apresentação que me trouxeram os visitantes de ontem. Porque até agora, ao que parece, eu julgava os surrealistas, que aparentemente me escolheram como patrono, como loucos totais (digamos, em noventa e cinco por cento, como no álcool absoluto). O jovem espanhol, com seus cândidos olhos de fanático e sua inegável mestria técnica, me levou a reconsiderar minha opinião. Seria com efeito, muito interessante estudar analiticamente a gênese de um quadro deste gênero.” [...] Estou convencido de que nosso encontro motivou uma mudança na concepção artística de Freud. Estou convencido de ter forçado o grande patrono do subconsciente a modificar sua maneira de ver.” (Dali, 1976, p.115-116)

Assim é o Surrealismo: visionário, selvático e subversivo, motor erótico vital, grande e brilhante boca imantada do maravilhoso, pérola passional e pulsional, máquina demolidora do impossível, do impensável e do indizível, uma “máquina de revirar o espírito, o surrealismo,

filho do frenesi e da sombra” como escreveu Louis Aragon no romance surrealista *O camponês de Paris* (1926). Marília Brandão Morais reflete: “A experiência artística e a literária, assim como a psicanálise, possibilita um lugar em que o excesso e a intensidade pulsional, erótica, estruturam a realidade de forma estilizada e singular.” (Morais, 2006, p.50). A experiência surrealista e o saber psicanalítico aproximam-se como pedras fundamentais de compreensão, celebração da expressão humana e suas paixões mais íntimas e tempestuosas.

3.2 EROS E TÂNATOS SUSSURRAM: FREUD E O REINO DAS PULSÕES

*de novo, Eros me arrebatou,
ele, que põe quebrantos no corpo,
dociamargo, invencível serpente*

Safo de Lesbos, fragmento 18

A psicanálise irrompeu trazendo o inconsciente e a sexualidade como esferas nebulosas e inexploradas, potências emergentes da alma humana, os grandes territórios sob os quais se agitavam os caudalosos rios do saber psicanalítico. Com o objetivo de explicar o dinamismo inconsciente, seu funcionamento e suas vias de acesso, Freud aprofundou suas bases teóricas para apurar a compreensão do psiquismo humano. Publicou alguns textos basilares entre 1895 e 1914, período conhecido como a primeira fase da psicanálise, tais artigos foram definidos como “textos sobre a metapsicologia”, ou textos sobre a teoria psicanalítica.

Concebido e empregado por Freud, o termo pulsão tornou-se um dos conceitos mais importantes da Psicanálise, definido como a fonte energética originária da atividade do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente humano, elemento de fusão entre o corpo e a psique, território-limite entre a fome da carne e a fome da alma. Ao lado do conceito de inconsciente, o conceito de pulsão tornou-se fundamental na metapsicologia freudiana, situado como alicerce dos processos que guiam os nossos modos de amar, desejar, sofrer e o sentido de nossas quimeras inconscientes, os mecanismos que regem nossas escolhas e objetos de desejo. Na obra *As pulsões e seus destinos* (1915), ele apresenta o conceito de sua primeira teoria pulsional:

[...] então nos aparece a “pulsão” como um conceito fronteiro entre o anímico e somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência da sua relação com o corporal. Podemos, então, discutir alguns termos que são utilizados em correlação com o conceito de pulsão, a saber: pressão, meta, objeto e fonte da pulsão. (Freud, 2021, p.25)

Inicialmente o autor identifica a esfera psíquica situada entre as pulsões sexuais (libidinais) e as pulsões do ego (autopreservação): “Quais pulsões se podem designar e quantas elas seriam? [...] Sugeri diferenciar dois grupos de tais pulsões primordiais: as pulsões do Eu, ou de autopreservação, e as pulsões sexuais (Freud, 2021, p.29)”. O pai da psicanálise postula que na singularidade dessas pulsões eróticas reside a chave para a compreensão das subjetividades humanas, essas forças internas são as responsáveis por guiar o indivíduo à realização, ao movimento, ao prazer e à manutenção da espécie. Tais pulsões estão ligadas ao princípio do prazer, o motor primordial para o estímulo à obtenção da satisfação imediata e ao princípio da realidade, a esfera secundária que permite o redirecionamento do impulso sexual para o trabalho e para outras formas de satisfação, adaptando-se à realidade social do sujeito. Porém ambas geram comportamentos que perseguem a redução da tensão e a obtenção do prazer.

Freud destaca que pulsão é de natureza inconsciente e não há rotas de fuga para ela, pois a pulsão nasce e atua no íntimo do ser, gera uma zona de conexão entre corpo e mente, alimentada pelas fontes suscitadas dentro do próprio organismo. Lutar contra a força pulsional é lutar contra si mesmo, é negar, dilacerar a própria carne na tentativa de resistir ao seu próprio apetite, à sua própria voracidade. A pulsão é sorrateira, dribla as estratégias de defesa do indivíduo, os movimentos externos e desabrocha no corpo: uma flor sanguínea e faminta, encharcada de seus sumos tumultuosos:

Em primeiro lugar: o estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo. [...] A pulsão, por sua vez, jamais atua como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma *força constante*. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela. Uma denominação melhor para estímulo pulsional seria “necessidade”, e para o que suspende essa necessidade, “satisfação”. Ela pode ser alcançada somente através de uma modificação adequada da fonte interna de estímulos. (Freud, 2021, p.19)

Ao tratar os pacientes do pós-guerra, Freud começou a rever alguns aspectos de sua teoria pulsional e concluiu que algumas das postulações não englobavam a pluralidade de variações do comportamento humano e os seus aspectos contraditórios. Analisando as repetições destrutivas manifestadas de maneira compulsiva pelos pacientes, o psicanalista reformula sua teoria pulsional, identificando uma pulsão oposta ao eros, uma pulsão de destruição, que vai além do princípio do prazer e faz com que os sujeitos busquem a dor e o desprazer:

Já em *Além do princípio de prazer*, Freud avança no estudo dos movimentos psíquicos das pulsões. Mobilizado pelo tratamento dos neuróticos de guerra que povoavam as cidades europeias e por alguns de seus discípulos que, convocados, atenderam psicanaliticamente nas frentes de batalha, Freud reencontrou o estímulo para repensar a própria natureza da repetição do sintoma neurótico em sua articulação com o trauma. Surge o conceito de pulsão de morte: uma energia que ataca o psiquismo e pode paralisar o trabalho do eu, mobilizando-o em direção ao desejo de não mais desejar, que resultaria na morte psíquica. É provavelmente a primeira vez em que se postula no psiquismo uma tendência e uma força capazes de provocar a paralisia, a dor e a destruição (Endo; Sousa, 2019, p.17).

É fundamental mencionar que essa ideia de pulsão de morte foi originalmente proposta pela psicanalista Sabina Spielrein (1885-1942), em seu artigo "*Destruição como a causa do surgimento*" (*Die Destruktion als Ursache des Werdens*) de 1912. Não é costume da ordem patriarcal citar as mulheres cientistas pioneiras, então aqui fica o registro e a menção indispensável da obra de Sabina.

Em *Além do Princípio do Prazer* (1920), Sigmund aprofunda e desenvolve seus conceitos e estabelece a existência de pulsões reunidas em dois grupos que fundamentalmente se opõem e engendram um confronto permanente: Eros, correspondente ao desejo erótico (pulsão de vida), e Tânatos, (destruição) representando a pulsão de morte, ambos epítetos oriundos da mitologia grega incorporados para melhor demonstrar seus conceitos. O autor defende que tais elementos coexistem simultaneamente designando a dualidade basilar do psiquismo nos indivíduos: "Desde o princípio nossa concepção era dualista, e hoje é mais claramente dualista do que antes, desde que não mais denominamos os opostos instintos do Eu e instintos sexuais, mas instintos de vida e de morte (Freud, 2010, p.163)

A pulsão de vida, ligada ao princípio do prazer, impele o ser à realização dos desejos, à satisfação total e as pulsões de destruição/agressão seriam as responsáveis por destinar o organismo a seu caminho natural: aniquilação, inércia, a anulação das tensões, o retorno ao estado inorgânico. A pulsão de morte usa máscaras e muitas vezes se manifesta de maneira indireta, através de comportamentos agressivos e autodestrutivos. Freud reflete sobre a natureza do prazer e do desprazer, e sobre como as forças de vida e morte se imbricam e se inter-relacionam. O autor explora a ideia de que a vida é uma luta constante entre Eros e Tânatos, duas forças que moldam o comportamento humano de maneiras complexas e paradoxais.

Roland Chemama, no *Dicionário de Psicanálise* discorre sobre o caráter dinâmico, múltiplo e oposto das pulsões como ponto essencial da última teoria freudiana: "Na psicanálise, as diferentes pulsões foram enfim reunidas em dois grupos, que

fundamentalmente se confrontam. Dessa oposição nasce a dinâmica que suporta o sujeito, ou seja, a dinâmica responsável por sua vida.” (Chemama, 1995, p.177). Partícula singularmente subjetiva, a pulsão denota nossa face mais humana, mais crua, mais ambivalente e complexa, seus objetivos e destinos são múltiplos e labirínticos:

Detenhamo-nos por um momento nessa concepção notadamente dualista da vida instintual. De acordo com a teoria de E. Hering, na substância viva operam ininterruptamente dois tipos de processos, em direções opostas — uns construtivos, anabólicos, os outros destrutivos, catabólicos. Podemos ousar reconhecer, nessas duas direções dos processos vitais, a atividade de nossos dois movimentos instintuais, dos instintos de vida e dos instintos de morte? E há outra coisa que não podemos ignorar: que inadvertidamente adentramos o porto da filosofia de Schopenhauer, para quem a morte é “o autêntico resultado” e, portanto, o objetivo da vida, enquanto o instinto sexual é a encarnação da vontade de vida. (Freud, 2010, p. 160-161)

A violenta poética das pulsões está entranhada no corpo continente, território limite de um confronto incontornável. Baseando-se nos epítetos gregos, Freud explana a trama das pulsões, sua metapsicologia irrompe também como mitologia, um labiríntico fio, volante da vida humana: Eros, o deus lúdico e bestial, nume invencível que assombra a existência: “[...] o Amor zomba dos humanos que caça, por vezes mesmo sem os ver, os quais cega ou inflama (arco, flechas, aljava, olhos vendados, tocha, etc: mesmos símbolos em todas as culturas)” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 93) e Tânatos, irmão de *Hypnos* (sono), elemento de desintegração, força sombria. Em constante e caótico diálogo, os inseparáveis Eros e Tânatos são irmanados em conflito, em suma, buscam a unidade, a satisfação do desejo, são ambas forças conservadoras. No ensaio *A psicanálise e domínio das paixões*, Maria Rita Kehl reflete:

Enquanto o vetor erótico impulsiona a vida humana ao contato, ao embate com o outro e com a realidade — impulsos, como se pode constatar, geradores de constantes tensões —, o outro vetor da trama pulsional impele o ser humano ao repouso, à entropia. É Thanatos, o grupo das pulsões de morte, que quer a abolição das tensões, o grau zero de energia. Quando Freud se pergunta sobre o que está “mais além do princípio do prazer”, o que nos move para atividades repetitivas onde aparentemente não há satisfação de nenhum desejo, surge uma das hipóteses mais discutidas e frequentemente mal-entendidas da psicanálise: mais além do princípio do prazer está a tentativa do organismo de retornar ao inorgânico. Já que a vida é tensão, excitação, irritação da matéria. Já que o desejo não encontra satisfação definitiva e não para de renascer de suas satisfações efêmeras, Thanatos deseja a abolição do desejo; o retorno à matéria inanimada da qual um dia, por um acaso extremo, a vida se gerou da coesão improvável, e até hoje misteriosa, entre algumas moléculas. A vida é uma espécie de vitória sobre alguma coisa — sobre a força conservadora do inorgânico. Somos todos sobreviventes de nossa “vontade” de morrer. (Kehl, 1995, p.474)

As pulsões de vida e morte não operam separadamente, elas coexistem, se fundem e influenciam uma à outra. Freud define quatro destinos possíveis para a pulsão: a reversão em seu contrário, o retorno em direção à própria pessoa, o recalque e a sublimação. Tânatos, a pulsão mortífera, é flexível, adaptável: no confronto com elementos externos o resultado é a agressão, ao ser direcionado ao eu converte-se em comportamentos autodestrutivos. O objetivo da atividade mental é a redução das tensões suscitadas pela excitação pulsional e a conservação da vida, porém essa tendência conservativa não é total, pois a matéria viva é constituída também de matéria inorgânica e seu destino é o desaparecimento. Nessa fenda paradoxal Tânatos atua, direcionando o organismo ao alívio das tensões e ao retorno à condição inorgânica desprovida de energia: a morte, Freud conclui:

Se é lícito aceitarmos, como experiência que não tem exceção, que todo ser vivo morre por razões internas, retorna ao estado inorgânico, então só podemos dizer que *o objetivo de toda vida é a morte*, e, retrospectivamente, que *o inanimado existia antes que o vivente*. [...] Tão surpreendente quanto essas conclusões é a que diz respeito aos grandes grupos de instintos que estabelecemos por trás dos fenômenos da vida. O postulado de instintos autoconservadores, por nós atribuídos a todo ser vivente, acha-se em curiosa oposição ao pressuposto de que toda a vida instintual serve à realização da morte. (Freud, 2010, p.149-150, grifos do autor)

Na rota de destinos pulsionais, a sublimação desponta como território, travessia que conduz ao ato criativo, uma forma de lidar com a voracidade das pulsões, em que o sujeito busca um desvio das forças pulsionais para novos objetos. A criação artística pode ser compreendida como produto da sublimação, um jogo que conduz à satisfação, erotização, simbolização através da linguagem, produção de novas subjetividades, novas rotas para a possível vida do sujeito diante da realidade:

Um autor se faz, quando seu texto transgride, se torna um risco, e indica um novo lugar, uma responsabilidade a mais deste autor. A arte é transgressora porque criada da amálgama da pulsão de vida e morte, de Thanatos, potência criativa que subverte e transforma a ordem estabelecida (Morais, 2006, p.51).

No *Dicionário Amoroso da Psicanálise* (2019) da historiadora e psicanalista francesa Elizabeth Roudinesco, encontramos a poética assertiva do verbete *Eros*, a autora assim nos confessa: “O amor é companheiro da morte”, dizia Freud, “eles juntos governam o mundo.” O psiquismo, portanto, é um campo de batalha no qual se enfrentam duas forças primordiais – Eros e Tânatos – fadadas a se amar e se odiar para todo o sempre.” (Roudinesco, 2019, p.110). Nos poemas de Joyce Mansour impera a urdidura lírica alinhavada na díade de elementos

poderosos e antagônicos (amor e morte, êxtase e violação, júbilo e destruição), ao passo que o texto poético da autora surge apartado do amor romântico e confluyente ao erotismo múltimodo e à reconfiguração das reverberações sobre sexualidade, denotando um sentido de liberação total do desejo erótico e suas ramificações, Lúcia Castello Branco enuncia:

Os impulsos de Eros abrangem as visões alucinadas dos místicos, o canto dos poetas, as imagens abstratas de um pintor, o diálogo uterino entre mãe e filho, os mitos sobre criação e fim do universo. [...] Eros deve ser múltiplo, vário em seu constante movimento. Fugidio e subterrâneo, ele permanecerá invulnerável aos controles e leis sociais: onde houver vida humana, haverá sempre a ameaça da desordem erótica, a promessa do resgate da totalidade perdida, o silêncio hipnótico do deus. (Branco, 1983, p.69)

Podemos inferir que a palavra poética mansouriana é regida por uma erótica marcada pelo contínuo embate entre as forças pulsionais de vida (*Eros*)⁴² e morte (*Tânatos*), situado além do princípio do prazer⁴³, potência bacante de corpos que buscam freneticamente a fusão e a continuidade, ao passo que se deslocam, imperturbavelmente, para a decomposição, devastação. Estes laivos e nuances presentes nos versos de Mansour podem ser entendidas como a manifestação da dualidade entre Eros e Tânatos? Objetivamos analisar as performances das pulsões expostas no campo estético, simbólico e subjetivo do *corpus*, o registro da simbolização dos excessos e desejos do sujeito através da experiência artística e literária. A arte, esse território de rebeliões, pode ser entendida como arena onde o erótico eclode e o artista, um subversor, aquele que percorre os subsolos, os porões torpes e absconsos do mundo para desvelar a potência poética e bacante da vida, do amor, da morte, da beleza e do terror, inerentes ao humano:

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

O desejo maior nesse estudo é analisar as dimensões do erótico em poemas de Mansour, a partir da compreensão de uma poética que nos revela as duas faces da aventura humana,

⁴² AMOR - De fato, eros nada mais é do que o deus grego do Amor. Seria no amor que se deveria encontrar a força que move o mundo, a única capaz de se opor a Tanatos, a morte? (Chemama, 1995, p.12)

⁴³ O PRINCÍPIO DO PRAZER E O ALÉM DO PRINCÍPIO DO PRAZER - O texto freudiano *Além do princípio de prazer* liga as oposições entre princípio de prazer e repetição e entre pulsão* de vida e pulsão de morte. Nosso gozo é contraditório, dividido entre aquilo que "satisfaria" aos dois princípios. (Chemama, 1995, p. 92).

feições imbuídas em fruição e fenecimento. Ademais, o estudo ressalta a singularidade de uma erótica feminina transgressora: a insurgência de uma sujeita lírica desejante, com toda a voluptuosidade de sua corpesia magmática, com suas emanações amorosas e seus sumos violentos, vitais. Poesia feita espelho e relicário das subjetividades humanas, sumidouro de amores e aflições, leito em que ecoam os gritos excruciantes de Eros e Tânatos.

3.3 O EROTISMO POR BATAILLE E LOU ANDREAS-SALOMÉ

*Tão seguro do amor de um amigo por um amigo
Como te amo, vida cheia de mistério,
Ainda que te exalte ou chore,
Mesmo com sofrimento, mesmo com fulgor!
Eu te amo mesmo com teus prazeres e teus
sofrimentos,
E caso queira me destruir,
Arrebatai-me dolorosamente em teus braços
Como o amigo no peito amigo.*

Lou Andréas-Salomé (Oração à vida, 1885)

Em “*O Erotismo*”(1957), Georges Bataille discorre sobre o erotismo como experiência essencialmente humana, distinta da atividade sexual dos animais, jornada essencialmente interior, singular e subjetiva, que põe o ser em consciência de si e de sua finitude: o erótico ultrapassa o sexual e o sentido da reprodução, é uma busca psíquica independente, uma experiência quimérica permeada de fabulação, uma cobiça pela completude perdida, jornada que envolve a soberania do desejo e sua prazerosa, subversiva realização. Audre Lorde ensina que o erótico é uma potência vital, uma via condutora para a expansão da nossa consciência e dos nossos saberes: “O erótico é o que estimula e vela pelo nosso mais profundo conhecimento. [...] Nosso conhecimento erótico nos empodera, torna-se uma lente através da qual esmiuçamos todos os aspectos da nossa existência.” (Lorde, 2020, p.72)

O erotismo humano comporta múltiplas e complexas manifestações, está enraizado à existência humana desde o nascimento do sujeito, portanto constitui-se como impulso interno, um desejo implacável: a força incontornável da fome, o prazer em saciar as necessidades elementares, sejam elas pragmáticas ou subjetivas. Um exemplo: o choro do bebê em busca do seio e do alimento pode ser observado como fenômeno erótico pois envolve o desejo pelo objeto externo e denota uma busca pela completude, satisfação e continuidade do ser que ao nascer foi retirado do seu lugar de totalidade e agora é solitário, incompleto. Assim nos diz Bataille:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente *no exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo.[...] O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. *O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão.* (Bataille, 2020, p. 53-54, grifos do autor)

O ser é guiado pelo sentimento de falta e buscará a fusão, a completude perdida, direcionando sua fome de vida e amor aos objetos externos. Fendido e famélico por natureza, buscará sempre o outro, a fusão narcísica com o outro, caminhará tortuosamente sob o signo do nume chamado Eros: “Longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é uma força, uma *Mw*» (enérgueia), uma "energia", perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma *carência* sempre em busca de uma *plenitude*. Um *sujeito* em busca do *objeto*.”(Brandão,1986, p. 187, grifos do autor). Eros é a potência integradora, movediço e impiedoso, imperioso e insaciável, Eros se movimenta não só através do sexo e da reprodução, mas sobretudo das fantasias e desejos amorosos subjetivos. Enquanto houver vida, o ser buscará a unidade perdida, a fusão e a continuidade. Na mitologia grega, Eros é o deus do amor, aquele que multiplica, conecta, comunga:

Eros, de outro lado, traduz ainda a *complexio oppositorum*, a união dos opostos. O Amor é a pulsão fundamental do ser, a libido, que impele toda existência a se realizar na ação. É ele que atualiza as virtualidades do ser, mas essa passagem ao ato só se concretiza mediante o contato com o outro, através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis, o que fatalmente provoca choques e comoções. Eros procura superar esses antagonismos, assimilando forças diferentes e contrárias, integrando-as numa só e mesma unidade. (Brandão, 1986, p.189)

Além de sua feição integradora, Eros possui um alento incoercível e cruel, também capaz de dilacerar e destroçar. O amor, esse antianjo, animal peçonhento e sedutor, possui quelíceras, garras, mandíbulas ocultas. Misterioso manancial transbordante de prazer e dor, Eros se agita furiosamente no âmago dos amantes, amuleto cáustico tatuado no corpo, veneno e cura, sonho e suplício: “[...] o amor é uma ferida, uma chaga. Mas, como diz São João da Cruz, é "uma chaga presenteada", um "cautério suave", uma "ferida deleitosa". Sim, o amor é uma flor de sangue. Também é uma talismã: a vulnerabilidade dos amantes os defende.”(Paz, 1994, p.188). Em *O Banquete*, de Platão, a sacerdotisa Diotima confessa que Eros é um demônio, criatura de natureza intermediária entre os deuses e os homens. Anne Carson, na obra “*Eros o doce-amargo, um ensaio*”, descortina um panorama sobre as interpretações do amor e sua face ambígua e sombria:

“ [...] “Um buraco está sendo roído em [meus] órgãos vitais”, diz Safo (LP, fr. 96.16-17). “ Você arrancou os pulmões do meu peito” (West, IEG 191) e “me pregou pelos ossos” (193) diz Arquíloco. “ Você me usou e abusou” (Alcman 1.77 PMG), “me ralou” (Ar., Eccl. 956), “devorou minha carne” (Ar.,Ran. 66), “sugou meu sangue” (Teócrito 2.55), “decepo meus genitais” (Arquíloco, West, IEG 99.21), “roubou minha razão” (Teógnis 1271). Eros é expropriação. Ele rouba do corpo, leva membros, substância, integridade e deixa quem ama. essencialmente, com menos.” (Carson, 2022, p.59)

Para Bataille, o erotismo é centrado em dois movimentos opostos do ser: a sua busca pela continuidade, fusão, na tentativa de perdurar o momento de júbilo, em contraponto com a consciência do caráter insuperável da morte, do fenecimento inevitável dos seres. Os indivíduos são lançados na persecução pela totalidade perdida, ao apoteótico estado de unidade, porém essa condição de unicidade implica também uma violência, uma aniquilação do ser: “O desejo de reafirmar a vida através da fusão com o outro implica um desejo de aniquilamento de si mesmo (e do outro), um impulso fatal.” (Branco, 1983, p.81) Assim, amor e morte estão irremediavelmente entrelaçados, são deuses díspares, porém complementares na jornada erótica humana. Octavio Paz, em sua obra *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), comunga dessas confabulações:

A morte é inseparável do prazer, Tânatos é a sombra de Eros. A sexualidade é a resposta à morte: as células se unem para formar uma outra célula e assim se perpetuam. Desviado da reprodução, o erotismo cria um domínio isolado regido por uma deidade dupla: o prazer que é morte. " (Paz, 1994, p.145)

Na visão do autor, o erotismo é um conceito regido pela díade, está ligado tanto à vida como à morte, quando o desejo, a fome de um Eros insaciável só encontra satisfação na fusão total e no dilaceramento fatal dos corpos, então Tânatos irrompe, guiando o sujeito ao alívio das tensões, ao grau zero de energia, ao silêncio hipnótico de um estado anterior, em que o ser é completo em sua gênese. A leitura batailliana do erotismo incorpora e reafirma a ideia freudiana do constante conflito das forças pulsionais, as duas forças antagônicas fervem no inconsciente humano, e caçam sem sossego a satisfação, o prazer, seja ele erótico ou mórbido, conforme explana Lúcia Castello Branco:

É com base nesses dados que Bataille construiu seu conceito de erotismo, entendido por ele como impulso resultante de duas forças antagônicas, mas complementares: a vida e a morte. O que move os indivíduos no erotismo é, segundo Bataille, o desejo de permanecer através da fusão com o outro, o desejo de continuar, de superar a morte. Entretanto, essa fusão com o outro é sempre momentânea e fugidia, e está condenada a desaparecer, a morrer, para que os indivíduos continuem existindo como seres distintos. A fusão total,

duradoura, eterna só seria possível através da morte dos indivíduos. Eros é movido, portanto, por um desejo extremo de vida, de permanência, de continuidade, que fatalmente desemboca num desejo de fusão, numa ânsia de perda de continuidade, no abismo da morte. [...]O desejo de reafirmar a vida através da fusão com o outro implica um desejo de aniquilamento de si mesmo (e do outro), um impulso fatal. (Branco, 1983, p.81).

O coração subversivo e indelével do eros pulsa em compasso com a morte: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte.” (Bataille, 2020, p. 35). Na perspectiva batailliana, o erotismo respira no domínio da violação e da violência, rutila nos precipícios mais íntimos e bárbaros do ser, ofega na fissura dos limites, arquiteta o flerte nefasto dos amantes com a brutalidade, espelhado como experiência essencialmente devastadora. A ação erótica demanda a demolição dos invólucros individuais, em imanente movimento metamórfico, suscita uma desordem orgânica, visceral, uma entrega desmedida: “Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.” (Bataille, 2020, p.41).

O erotismo, essa entranhável potência humana, manifesta-se como fundamento revelador e constituinte das subjetividades, conduz ao agudo reconhecimento dos corpos como núcleos substanciais de prazer e gozo, a consciência erótica representa o desejo pelo mais além, o dilaceramento das fronteiras, a busca pelo ápice do sentir. O eros sangra enlaçado aos meandros da existência e suas vicissitudes, substrato ardente da volúpia amorosa e da conseguinte complexidade das relações afetivas. Em sua obra “*Um mais além erótico: Sade*”, Octavio Paz nos diz:

O erotismo é a experiência da vida plena, pois nos aparece como um todo palpável, no qual penetramos também como uma totalidade; ao mesmo tempo, é a vida vazia, que olha a si mesma no espelho, que se representa. Imita e se inventa; inventa e se imita. Experiência total e que jamais se realiza de todo porque sua essência consiste em ser sempre um mais além. O corpo alheio é um obstáculo ou uma ponte; é preciso transpassá-los. O desejo - a imaginação erótica, a visão erótica - atravessa os corpos, torna-os transparentes. Ou os aniquila. Mais além de você, de mim, pelo corpo, no corpo, mais além do corpo, queremos ver algo. Esse algo é a fascinação erótica, o que me tira de mim mesmo e me leva a você: o que me faz ir mais além de você. Não sabemos com certeza o que é, só que é algo mais. Mais que a história, mais que o sexo, mais que a vida, mais que a morte. (Paz, 1999, p.34-35)

Bataille identifica três formas distintas de erotismo: o dos corpos, o dos corações e o sagrado, afirma que o desejo pode se manifestar em nível corporal, afetivo e transcendental, essas três formas do erotismo abrem possibilidades para o sujeito experienciar o sentimento de

fusão e completude. O filósofo entende que a aproximação do homem com a continuidade ocorre pela violação dos interditos, em contínuos atos de transgressão e desordem, onde apenas a vivência do que é proibido satisfaz. No ensaio *Traços de Eros*, Eliane Robert Moraes explica:

No limite, o movimento do erotismo tem sempre o mesmo fim, implicando uma convulsão interior, não importa se motivado pelo desejo sexual, pela paixão amorosa ou pela fé religiosa. Trata-se de violar a integridade dos corpos, de profanar as identidades definidas, de destruir a ordem descontínua das individualidades, enfim, de dissolver as formas constituídas. Trata-se, em última instância, de ignorar a oposição entre os domínios de Eros e Thanatos, para aceder ao caos da continuidade: “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (Moraes, 2020, p.311)

Viver o erotismo em plenitude, permitir que o desejo reine absoluto, saborear o proibido, envolve a subversão das leis da cultura e da moralidade, a quebra das regras, convenções e interditos sociais. Segundo Bataille, o homem é refém da díade e do diálogo complementar entre interdito e transgressão, sendo o interdito o motor que conduz à violação e consumação dos desejos:

Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. (Bataille, 2020, p. 92).

É através dos interditos e transgressões que o indivíduo percebe os limites de sua potência erótica e da expansão de sua experiência interior. Conscientemente concebe a perda de si mesmo no movimento erótico, coloca a si mesmo em questão e opera um movimento de violência, violação e dilaceramento dos limites. Na visão batailliana, o erotismo pulsa e grita nos abismos mais brutais do ser: “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.” (Bataille, 2020, p. 40), através da exploração de suas potencialidades eróticas ostensivas, o ser alcançará sua mais imperiosa experiência interior, a plenitude tempestuosa de seus mais íntimos desejos.

Expostas as bases do pensamento batailliano sobre o erotismo, quero agora mencionar, elucidar que as ideias desenvolvidas por ele foram discutidas primordialmente por uma mulher: Lou Andreas-Salomé (1861-1937), escritora, ensaísta, poeta e psicanalista. Lou estabeleceu diálogo profícuo com Freud, trocando cartas e frequentando as reuniões da Sociedade Psicanalítica em Viena, sempre às quartas-feiras, nas quais Freud “se espantava com suas

articulações e sínteses aprofundadas, até se referir a ela como a “mais dedicada dos intérpretes”, “a poeta da psicanálise” (Dacorso, 2017, p.184).

Salomé começou a escrever em 1885, abordando o psiquismo humano e suas complexidades. Antecedendo Freud, Lou foi uma das primeiras mulheres psicanalistas, posteriormente recebida nos círculos psicanalíticos, estabeleceu proximidade intelectual e afetiva com Freud. No ensaio *O Erotismo* (1910), publicado em uma revista de Frankfurt, Lou aborda o erotismo como algo que vai além dos aspectos da vida sexual e do prazer corporal, um elemento flutuante entre o físico e o espiritual.

A autora ressalta que a teorização sobre a erótica humana sempre resultará inconclusa e parcial, Lou analisa o erotismo sob o prisma da complexidade das relações sociais, psíquicas e subjetivas e sua relação com a ideia de amor e seus paradoxos. Há muitas similaridades entre as ideias de Salomé e Bataille, está claro que o filósofo francês bebeu ostensivamente do ensaio de Lou. É fato que o autor incluiu a obra de Lou na lista de referências de sua obra *O Erotismo* (1957), porém não cita a autora diretamente em seu texto, é fato também que o ensaio dela foi apagado e ela não é considerada uma precursora de Bataille nos estudos sobre o erotismo, nem referência canônica recorrente no assunto, visto que seu texto teve escassa circulação, tradução e repercussão no mundo das letras.

A psicanalista apresenta a ideia do erotismo em seu aspecto tríplice (físico, emocional e espiritual), discutindo o sentido de continuidade e descontinuidade dos seres, Lou aponta o erotismo como movimento intimamente ligado à vida (Bataille também argumenta que o erotismo é a soberania do desejo, a confirmação da vida até na morte):

Já enraizado na base de toda a existência, o erotismo cresce, assim, a partir do mesmo solo rico e forte, podendo espichar-se até a altura que seja e transformar-se em poderosa árvore prodigiosa ocupadora de espaço, para então perseverar com a força escura e terrena de sua raiz, mesmo onde seu solo esteja completamente atulhado por construções. Este, justamente, é seu violento valor vital: o fato de que, por mais capaz que seja de se validar individualmente ou de incorporar altos ideais, ele não precisa fazê-lo, sendo que, no entanto, pode sugar o aumento de sua força de qualquer terreno, adaptando-se a quaisquer circunstâncias a favor da vida. (Andreas-Salomé, 2022, p.69)

No item *O ato sexual*, a psicanalista discute a relação entre erotismo e morte, o paradoxo intrínseco entre ambos, essa ideia é aprofundada anos depois por Bataille. Os trechos aqui citados são da recente publicação dos ensaios traduzidos do alemão ao português e reunidos no livro *Sobre o tipo feminino e outros textos*, pela Editora Blucher, e integra a série *pequena biblioteca invulgar*:

[...] No mesmo instante em que, com o progresso da estrutura orgânica, a conjugação perde sua totalidade e só pode se realizar parcialmente, a contradição surge com toda a sua agudeza: aquilo que mantém a vida pressupõe concomitantemente a morte. E frequentemente de forma tão imediata que ambos os processos parecem ser os mesmos, apesar de consumarem em dois seres, como se fossem duas gerações. [...] a forma mais primitiva de união entre os seres vivos é a união total do indivíduo [com outro], que é um símbolo do que acontece nos sonhos mais sublimes do espírito em meio à plena alegria do amor. E é por isso que o amor também se sente tão facilmente tensionado por suas ansiedades e suspeitas da morte, que dificilmente podem ser diferenciados um do outro, de algo que parece um sonho primordial: nesse sonho eu mesmo, a pessoa querida, ou o filho de ambos ainda podem ser um, e ao mesmo tempo três nomes para a mesma imortalidade. (Andreas-Salomé, 2022, p.74-75)

As semelhanças de ideias discutidas nos textos de Lou e Bataille não são coincidências, são indícios do *modus operandi* da cultura patriarcal que ressoa no âmbito intelectual e literário, e mostra como os homens se apoderam da substância feminina, seja ela intelectual, sexual, afetiva, social, relegando sua existência e suas produções ao apagamento e ao ostracismo. Lou Andréas-Salomé pensou o erotismo de forma pioneira, suas assertivas a respeito da feminilidade eram singulares, originais e divergentes do usual, a sua contribuição intelectual precisa ser cada vez mais lida, discutida e referenciada:

Poetisa, ensaísta e romancista, publicou diversos romances psicológicos, muitos deles baseados em suas experiências como mulher que habitava criticamente a tensão das normas sociais de seu tempo. [...] Lou tocou com sua obra não apenas algumas verdades a respeito de seus objetos de reflexão, como também constituiu, ela própria, um esteio para a verdade da psicanálise como campo do saber. (Souza Jr., 2022, p.57-58)

Por conseguinte, destaco que na poética mansouriana sexo e morte, posse, coalizão, colapso, o abandono do ser ao império da carne e do prazer erótico constituem a pele trêmula dos poemas, o corpo contorcido do eros golpeado de morte. Os versos são permeados de angústia, conflito, transgressão e voracidade erótica, onde a nudez é ambivalente, mescla de sensualidade e ruína, o desnudar-se é a chave para a devastação, insígnia de violação, ação que conduz ao sentimento de cumplicidade e fusão, convulsionando as fronteiras entre prazer e dor, morte e vida, êxtase e aflição, gozo e desespero. Joyce Mansour urde um universo lírico tensionado por paixões e degradações, uma erótica corrosiva, versos subversivos revirando os recônditos da psique e suas insidiosas subjetividades. No capítulo seguinte será esmiuçada a análise dos poemas em diálogo com os referenciais teóricos explanados.

4 “MEU SEXO BRILHA COM UMA GRANDE SEDE AMARGA”: A FÉRULA DO EROS MANSOURIANO

*E já dentro de ti
eu não posso me encontrar,
caindo no caminho de meu corpo,*

*com submersa e tenra
vocação selvagem,*

*Com respiração colapsada
e forma última.*

Eunice Odio

Em prosseguimento ao proposto anteriormente, apresento o capítulo com a leitura analítica do *corpus* da pesquisa: cinco poemas da obra *Cris* (1953), de Joyce Mansour. Os poemas selecionados ensejam a análise e discussão dos elementos da escrita poética mansouriana que expressam as forças de Eros e Tânatos, o delineamento e a representação do erotismo na obra da autora e finalmente qual a pertinência da obra mansouriana no contexto do Surrealismo. Essas são algumas questões norteadoras da investigação analítico-subjetiva dos poemas, em diálogo com os aportes teóricos explicitados na seção anterior.

Concebo esse capítulo como um momento de *anasyrma*, o desnudar devasso dos versos, um erguer de saias e a revelação das faces de Eros e Tânatos pulsando no turbilhão bárbaro do poema. Aqui podemos experimentar como o eros mansouriano rapta a palavra, rasga seus limiares, faz dela um licor concupiscente, imiscuído e imantado em sangue, gozo e grito. No poema vida e morte se unem, se entrelaçam, se devoram, em busca da totalidade erótica, da fusão precípua de corpos e almas.

Em consonância com os desígnios do Surrealismo, Mansour encarna o erotismo de maneira selvagem e vital, o eros é manifestado na totalidade portentosa da poesia, essa é a ideia defendida no livro “*L’Érotique du surréalisme*”, (*Erótica do Surrealismo*): “No surrealismo, o erotismo se exprime diretamente, ele deixa o mundo do silêncio.” (Benayoun, 1965, p.44). Estamos no coração voraz e terrífico do reino mansouriano, esse jorro deleitoso e deletério, essa cruel carnalidade poética exige mais que leitores, eu convoco cúmplices para saborear a sinfonia de gritos dilacerantes da poeta.

4.1 LASCÍVIA E ANIQUILAÇÃO: LIAMES LIBIDINOSOS DE UMA LÍRICA DEVORADORA

*Poesia, tenho fome de tua carne.
Joyce Mansour*

Joyce Mansour iniciou sua trajetória literária no contexto dos anos 1950, ainda no Egito. Os anos 1950 foram um período de intensa transformação em todo o mundo, situado ao fim da Segunda Guerra Mundial, também moldado por acontecimentos como a Guerra Fria, permeado por avanços tecnológicos, mudanças sociais e culturais significativas. Na década de 1950, o Surrealismo já estava consolidado e reconhecido como movimento literário e artístico em vias de expansão internacional, ultrapassando as fronteiras da França e da Europa. Em síntese, o Surrealismo nos anos 1950 manteve sua relevância e impacto, expandindo-se para novas áreas geográficas e continuando a evoluir em resposta aos desafios e conjunturas da época. Sobre o panorama dos artistas surrealistas no período, Jacqueline Chénieux- Gendron comenta:

Jean Ferry e Leonora Carrington dão a conhecer, depois da guerra, um o seu “humor cinza”, a outra, a fulgurante ânsia de viver. Mais jovem, Joyce Mansour propõe uma obra poética na linha frenética e lírica, e Jean Pierre Duprey (morto em 1959) ou Stanislas Rodanski (morto em 1978), poemas e prosas aliciantes. [...] Morrem os “irmãos mais velhos”: Artaud, redescoberto depois da guerra, morre em 1948; Peret, em 1959 - enquanto Eluard e Vitrac desaparecem em 1952. (Chénieux- Gendron, 1992, p.114)

Joyce Mansour entrou em contato com alguns autores ligados ao surrealismo ainda no Egito, através de Marie Cavadia, a anfitriã do salão mais importante do Cairo e patrona de longa data do grupo surrealista egípcio *Art and Liberty*, liderado por Georges Heinein, Ramses Yuna, fundado em 1939 por Ramses Younane e Fouad Kamel. Por volta de 1950, no *Salon* de Cavadia, Mansour conheceu Heinein, que apreciou sua poesia e a incentivou a publicar seu trabalho.

O poemário *Cris* (Gritos) foi publicado em 1953, pelas *Edições Seghers* na França, com apoio dos surrealistas Georges Heinen e Georges Hugnet. A obra anuncia Mansour como a expressão de uma nova voz poética, ousada, feroz e desafiadora. Seus versos emergem ávidos, num redemoinho no qual se fundem amor e morte, evocando um erotismo devastador, irrefreável. Sobretudo, esses versos denotam a insurgência selvagem do sujeito feminino como potência criadora e aniquiladora, perturbadora da ordem androcêntrica e racional, revirando os

porões da sexualidade e do inconsciente humano. Joyce avulta o império da pele, o êxtase e o suplício de corpos dilacerados entre o gozo e a agonia.

Já em diálogo com os artistas surrealistas franceses, ela deixa o Cairo em 1954, sob a presidência de Gamal Abder Nassel, no auge dos conflitos no Egito e da Guerra de Suez que envolveu Israel, França e Inglaterra na disputa com o Egito pelo domínio de seu canal: o Canal de Suez. O motivo dessa guerra foi o desejo das nações capitalistas em obter o controle dos pontos estratégicos no Mar Vermelho, um caminho que permite conectar Europa à Ásia sem precisar contornar a África. O Canal de Suez era uma localidade muito cobiçada pelas potências europeias e Estados Unidos devido à crescente valorização do petróleo na economia mundial, e pelo fato do petróleo ser abundante no Oriente Médio. Nesse contexto de conflitos em terras egípcias, Joyce então parte definitivamente para França, onde integrará os círculos surrealistas e publicará sua obra em poesia e prosa.

A recente coletânea *Emerald Wounds: Select poems - Joyce Mansour* publicada em 2023, em edição bilíngue, traz poemas de Mansour traduzidos por Emilie Moorhouse. No texto introdutório da obra, intitulado *Translating Desire: The Erotic-Macabre Poetry of Joyce Mansour (Traduzindo Desejo: A Poesia Erótico-Macabra de Joyce Mansour)* a tradutora comenta sobre a recepção do livro de estreia de Mansour:

Screams (Gritos) foi publicado em dezembro de 1953, quando Mansour, com 25 anos, ainda morava no Cairo. A coleção de poemas curtos foi a publicação mais comentada nos círculos literários egípcios, mas recebeu críticas mistas. Seus amigos demonstraram surpresa, reconhecendo timidamente a originalidade de sua voz, mas expressando inquietação quanto ao conteúdo. Eles esperavam que o incômodo furor poético de Mansour pudesse ser acalmado. Mansour se viu isolada: "Meu pai implorava: "Por que você não escreve sobre as abelhas e as flores, em vez de coisas assim? e outros diziam: "Ela é louca. Nem vale a pena falar sobre isso. "Gritar não é a melhor maneira de se fazer ouvir", escreveu outro crítico. O poeta francês Alain Bosquet escreveu com escárnio em *Combat*: "Joyce Mansour, egípcia e dama da alta sociedade, anexa a necrofilia à poesia com extrema facilidade. Os rapazes mais velhos vão babar de alegria... Não lhe dêem acesso ao necrotério: ela acordará os cadáveres".(Moorhouse, 2023, p.6, tradução nossa)

Cercada por comentários misóginos e tendenciosos, a obra mansouriana causou incômodo. No auge dos anos 1950, a sociedade machista e patriarcal condena a rebelião dessa poeta que irrompe com ferocidade e sensualidade mortífera. Seus poemas são impiedosamente lascivos, Mansour incorpora o Eros como força subversiva, um dos *leitmotifs* do Surrealismo. Em seu livro *Surrealismo y sexualidad*, a escritora Xàviere Gauthier pontua:

Joyce Mansour define-se como louva-deus fêmea de "pernas predatórias". [...] e seu sexo, " como uma casa de botão lentamente entreaberta, se contrai "em alegres espasmos". O sexo do homem é "mero pedaço", "orgulhoso desperdício inútil", "galo desossado". Ávida, a mulher devora, aniquila. [...] Para passar de sua doce passividade a esta atividade cruel, a mulher deixou de ser flor e tornou-se animal. (Gauhtier, 1976, p. 118- 119)

Os versos da poeta emanam uma atmosfera estrangeira e enigmática, ela mesma, uma poeta perfumada de mistérios e mitologias, múltipla e metamórfica. Com sua natureza singular de zíngara egípcia, poliglota e cosmopolita, transeunte entre mundos, dialetos e corpos. Imigrante e exilada, Joyce escreveu sua história no corpo do mundo, envolta na voragem de seu verbo, sediciosa e indócil. Com sua verve colérica, feminina e insubmissa, efervesceu indelevelmente os alfarrábios literários do Surrealismo, escapando das classificações eurocêntricas, a originalidade multiforme e explosiva de sua linguagem pode ser lida como universal e holística, uma dinamite lírica imponderável. Em “*Egyptian Enigma: Joyce Mansour*”, a jornalista Marwa Helal comenta:

Os poemas e referências de Mansour atravessam as muitas fronteiras impostas e projetadas pelo tempo, língua e ambiente físico. Nascida na Inglaterra e criada no Cairo, ela e a sua família acabaram por ser exiladas do Egito quando o Presidente Nasser, no seu movimento em direção ao pan-arabismo, confiscou a maior parte dos bens da classe abastada. Foi provavelmente o seu estatuto de exilada que lhe permitiu desafiar qualquer tipo de expectativas sociais ou de gênero projetadas em França, o seu país de adoção. Aí, continuou a estudar poesia e literatura árabe, o que sem dúvida influenciou a sua própria obra. É provável que fosse fluente em alguns dialetos árabes, incluindo o egípcio e o sírio, bem como capaz de ler árabe clássico. A capacidade de Mansour para aparentemente desafiar as normas de gênero também pode estar enraizada na própria linguagem da poesia árabe. (Helal, 2023, s/p)

Os liames libidinosos da poética mansouriana reverberam a gula deletéria de seu verbo, verve efervescida pela concupiscência, rejubilada pela respiração furiosa das paixões. Mansour exhibe uma vida criativa vociferada na vastidão dos deleites dissolutos, seus poemas são habitados por vultos famélicos, carne cobiçosa em confabulação com a angústia de uma devassidão destrutiva, flama que se consome no próprio ardor. A poeta nos revela faces abissais do eros e da sexualidade, o sangue de sua linguagem flui dos caldeirões em que se agitam e transbordam as forças primevas das viscerais aventuras afetivas.

No reino imagético e estético de Mansour, mormente brilham os poderes brutais do amor e os horrores do gozo, o perturbador desvelamento do corpo e sua cruzeza, a matéria e suas mais íntimas substâncias e sumos (suor, saliva, sangue, sêmen, lágrimas) signos de dor e prazer, imersos na carnalidade de uma lírica devoradora que cintila na antessala incandescente de

fabulações lascivas e repulsivas. Nessa arena poética tudo é terrivelmente vivo e cômico de seu agudo fenecimento. Sobre a recepção do livro de Mansour, na França, Moorhouse pontua:

Em fevereiro de 1954, Mansour enviou seu livro com uma pequena dedicatória: "Para o Sr. André Breton, alguns 'gritos' como homenagem". André Breton respondeu: "Adoro, senhora, o aroma de orquídeas escuras, ultra-escuras, em seus poemas". Essas são algumas das primeiras palavras de elogio e incentivo que Mansour recebeu por seu trabalho. Os surrealistas franceses imediatamente o abraçaram como uma de suas personagens. Jean-Louis Bédouin resenhou seu trabalho na edição de maio da revista surrealista *Médium*: "Não há nada aqui que não brote das profundezas mais sombrias da alma, onde amor e morte, angústia e desejo, prazer e sofrimento se fundem em uma única realidade que tudo consome e que se consome por meio do objeto de seu próprio desejo... É essencial que, em uma época de pin-ups e cover-girls, em uma época de ignorância sobre as verdadeiras necessidades humanas, uma mulher nos lembre que o amor é uma experiência trágica, vital, como a fome, e que a feminilidade é uma força a ser reconhecida, capaz de violência e crueldade, bem como de ternura e alegria." (Moorhouse, 2023, p.7, tradução nossa)

Imersa no Surrealismo, Mansour constrói sua teia poética. Poesia, amor, liberdade, eis a tríade essencial do Surrealismo, movimento este, que propôs ir além do domínio estético, e através da potência subversiva do eros, do sonho e do maravilhoso, incita no coração humano um estado de reencantamento do mundo, a mística de uma revolta alimentada pelo furor erótico e poético. Enfim, o Surrealismo, força alquímica de integração, ampliação, transformação, grande mão mágica e indomável com sua escritura lasciva:

De todos os movimentos artísticos, o Surrealismo é talvez aquele que, na junção do real ao imaginário, mais recorre à força subversiva, transgressora e transformadora do Eros. Não admira, por isso, que o Surrealismo não deixe de chocar e escandalizar a "moral burguesa" e se tome, inevitavelmente, incômodo para qualquer "ordem social estabelecida" [...] Ao relacionar o real e o imaginário, o visível e o invisível, a luz e a sombra, o prazer e a dor, a vida e a morte, a arte fantástica e surrealista revela obsessões sexuais que atingem frequentemente o delírio, o fascínio e o êxtase. (Gonçalves, 1979, p.47)

Não obstante o caráter de libertação e transgressão do surrealismo, eis um ponto fundamental que trago novamente: a imagem da mulher na criação surrealista. A mulher surrealista é uma invenção masculina, objeto submisso ao seu desejo, passível de ser tudo (musa, bela, divina, pura, vidente, bruxa, diaba, meretriz, fatal) mas apenas na cabeça do homem. A partir desse primeiro livro Mansour nos revela a imagem da mulher como senhora de si, criatura desejante, insubmissa e transgressora. Seu corpo é vivo, autônomo, comunica sua própria linguagem, sua força erótica é ramificada e potencializada em poderosas imagens poéticas. Em Mansour o feminino vinga, grita seu gozo e sua fúria, enfeitiça e fornicava, faz do

amante sua presa, dilacera as representações usuais dos artistas homens em relação ao corpo e desejo das mulheres:

Nas obras surrealistas, as mulheres aparecem frequentemente como objetos passivos do desejo masculino. Para além das “mulheres-tronco” (sem membros) de Labisse, há um número extraordinário de mulheres pintadas pelos surrealistas que não têm rosto ou cujos olhos estão vendados. A mulher surrealista é muito mais uma mulher *sem* cabeça do que uma mulher com cem cabeças. É claro que não consideramos a cabeça como a sede do raciocínio contra o qual os surrealistas tanto lutaram, mas como um símbolo do que é proibido às mulheres: o seu lugar nas redes de trocas económicas, intelectuais ou criativas, a sua participação no poder e no trabalho. Não se deve ignorar que o grupo surrealista era composto quase exclusivamente por homens. Entre o pequeno número de mulheres que se destacaram pelas suas pinturas ou poemas, nenhuma desempenhou um papel importante no espírito do movimento. [...] A maior parte das mulheres e amantes dos surrealistas são desconhecidas para nós. Quem é que já ouviu falar de Jacqueline Brauner ou de Simone Breton? (Gauthier, 1976,p.131)

A potência da poética mansouriana está plasmada no título de seu poemário primordial: “*Cris*” (“*Gritos*”), gênese e sangue de sua linguagem, rebentação da poeta implume, aurora de uma nova voz a vociferar amor(te) em uma linguagem pungente, insolente, um idioma insólito, íntimo e incandescente. Os clamores da poeta prolongam-se por todos seus versos, tantalizante espiral de paixões e aflições, júbilos e suplícios. Genuíno rugido, alarido símbolo de vida e morte, delírio e dilaceração, o grito revela as mais belas e terríveis efígies humanas, Mansour urde e enlaça o nefasto canto de Thânatos e suas encarniçadas metástases com os feitiços de Eros e suas doces insídias:

O grito é comparado ao furacão, enviado por Deus. O grito de guerra simboliza a cólera punitiva dos deuses, como o grito de dor, o protesto humano, e o grito de alegria, a exuberância da vida. [...] A primeira entrada de ar nos pulmões do recém-nascido se manifesta por um grito. Um grito mata, outro confirma a vida. Arma persuasiva ou dissuasiva, o grito salva ou aniquila (Chevalier; Geerbrant, 2020, p.544-545).

Em outra definição do Verbetes *Gritos*, na edição portuguesa da obra *Léxico do Erótico*:

Surgem muito frequentemente na volúpia do êxtase, segundo verificou o médico parisiense Felix Roubaud, já em 1876. Cerca de mil anos antes fora já ensinado no *Kamasutra* indiano dos costumes como fazendo parte da arte do amor: era o soltar do som *sit* e doutros sons, que devem provar a paixão sexual. A utilização do som *sit* fazia ao mesmo tempo parte da aplicação de pancadas no jogo amoroso e também indicava, neste caso, a dor. Geralmente, quando se grita no êxtase expressa-se o prazer na tensão, bem como a fonte desta. Mas antes de mais o ato de gritar prova que todas as inibições e precauções foram esquecidas. Mesmo os indivíduos que não são capazes duma libertação deste

gênero podem gozá-la, em determinadas circunstâncias, quando o parceiro grita o seu prazer. (Jaeckel; Knoll, p.183, 1977)

Na edição brasileira recém-publicada do *Dicionário abreviado do Surrealismo*, de André Breton e Paul Éluard, o verbete grito também aparece: “o grito estridente dos ovos vermelhos”. (Breton; Éluard, 2024, p.45). Enfim o grito, gesto urgente e ambivalente, enunciação da incessante luta psíquica entre Eros⁴⁴ e Thânatos⁴⁵, em percurso subjetivo e simbólico do humano.

Em “*Cris*”, os poemas não possuem título, fogem à ideia de identificação, soam mesmo como artefatos indômitos, perigosos, íntimos e ritualísticos. Os poemas são curtos e trazem imagens ferozes emanadas em versos concisos, pequenos objetos cortantes e canibalescos, pulsando em ritmo ofegante nas páginas. Por dentro dos versos crepitam gritos ígneos, carne flambada ao sabor de obscenas vertigens, curtos-circuitos líricos ardem na pele do poema. A pontuação é escassa, os versos são dispostos em estrofes únicas, em contínuo movimento de queda, suscitam uma sensação de vertigem diante dos precipícios sígnicos que rasuram o corpo do poema, o eros mansouriano é brutal e plúmbeo, encarniçado e sanguinolento, seus gritos salazes são sevícias para os desavisados:

Seus primeiros poemas, *Cris* (1953) surgem em uma época em que o erotismo é considerado típico da esfera masculina, mas, apesar disso, essa mulher perturbadora que não passou despercebida pelo grupo surrealista, com seu físico hipnótico e superioridade linguística, Mansour fascina por sua infinita capacidade de fazer penetrar o centro de suas obsessões: morte e erotismo. O próprio Breton escreve ao Cairo agradecendo-a por esses poemas, e reconhecendo-a dentro do grupo surrealista, já que os temas-chave do surrealismo são reconhecidos: o amor, a poesia, o humor negro, assim como todo o imaginário do cruel e do erotismo. (Caraballo, 2009, p. 411, tradução nossa).

O dédalo poético mansouriano reluz um eros insidioso, território sombrio de seres em flerte contínuo com a morte e aniquilação, redemoinho lírico imerso em transgressão e violação dos interditos. A figuração do impulso erótico em conflito com o entalhe tanático permeia todo o corpo poemático da autora, as forças de vida e morte pulsam entrelaçadas em construção emblemática. Esse percurso poético espraia a fúria das subjetividades em erupção catártica, a

⁴⁴ EROS - Termo pelo qual os gregos designavam o amor e o deus Amor, Freud utiliza-o na sua última teoria das pulsões para designar o conjunto de pulsões de vida em oposição às pulsões de morte.” (Laplanche; Pontalis, p.150, 2022).

⁴⁵ THÂNATOS - Termo grego (a Morte) às vezes utilizado para designar as pulsões de morte, por simetria com o termo "Eros"; o seu emprego sublinha o caráter radical do dualismo pulsional conferindo-lhe um significado quase mítico. (Laplanche; Pontalis, p. 501, 2022)

escrita da poeta desloca-se impregnada de gritos, gozos e dilacerações, rumo ao mergulho entranhável nos abismos psíquicos e oníricos do humano. Sua caligrafia libertina e surrealista esculpe magnetizantes espirais que deslizam velozes como curtos-circuitos na retina do leitor, Joyce constrói uma teia lírica de voltagem avassaladora e assim seduz, captura e devora seus leitores.

A escritora e professora argentina Maria Malusardi escreveu sobre a lírica mansouriana em seu recente ensaio “*Joyce Mansour: la fuerza del derrumbe*” (*Joyce Mansour: a força do colapso*) publicado na ORGYA Revista: “Uma escrita voraz porque rasga. Abrupta porque grita. Feroz porque ilumina. Inquieta porque sonha. Agonizante porque parte sem dizer adeus” (Malusardi, 2022, s/p, tradução nossa). Essa poesia-rapina arranca de suas profundezas o vagido mais primitivo, este som que ainda não é palavra ou idioma, porém é signo de uma linguagem indomável: a do corpo e seu desejo.

4.2 NO CORAÇÃO CARNÍVORO DO POEMA: TANATOGRÁFIAS DO EROS

*Sim e sim: amar com o mesmo amor
- nossa benção e nosso anátema –
(tudo suave e ácido, cintilação e sombra)
Em mútuo desamparo, amantes sussurram:
Tânatos é puro.*

Marize Castro

Nesse capítulo examinaremos, em cinco poemas da poeta e escritora Joyce Mansour, as manifestações e desdobramentos das categorias de leitura analítica propostas: Eros e Tânatos (vida e morte), em diálogo com a expressão do erotismo batailliano no projeto estético da autora. Inicialmente justifico a escolha dos poemas para análise, diante da totalidade da obra, o livro *Cris (Gritos)*, é composto por 75 poemas (todos são poemas curtos e sem títulos) e fez-se necessário eleger um recorte, de modo que defini cinco poemas para serem analisados, a partir do critério de convergência com as categorias propostas na pesquisa e a primazia da enunciação da voz erótica feminina e as reverberações do corpo como elemento primordial nos versos.

É fundamental pontuar que a leitura e as análises tecidas evidenciam a visão e a subjetividade líricas compreendidas como essencialmente femininas. Através das perspectivas expressas e das marcas de gênero enunciadas nos versos mansourianos é possível concluir que os poemas estão situados nessa posição específica do feminino, afastados da neutralidade literária. O percurso analítico erigido considera o nível da forma, a proporção imagética de conteúdo e significado dos poemas e a exploração das categorias elencadas. O conteúdo

pertinente ao ritmo e rimas não será contemplado devido à limitação da própria pesquisa, considerando que o texto é uma dupla tradução, os poemas foram escritos originalmente em francês e traduzidos ao espanhol na obra selecionada e por último ao português para fins de pesquisa. A escolha do *corpus* em espanhol se deu devido ao fato de que não existe uma obra da autora traduzida diretamente do francês ao português, que pudesse ser tomada e referenciada como substrato da pesquisa.

Ao empreender a leitura dos poemas, tratando-se de uma poeta cuja lírica é afinada e inserida no Surrealismo, além do que já foi aqui discorrido sobre a criação surrealista, retorno a salientar a compleição estética e as singularidades da poesia surrealista. Mansour nos arrebatava com sua lírica famélica, predatória, em transgressora dicção constituída por uma teia imagética subversiva que mescla as energias do eros e do horror, relicário de delícias e dissabores, regozijo e ruína. Sua imagética revela os recônditos íntimos do ser, com as portas do inconsciente abertas e os gritos escapando delas, Mansour celebra o reino onipotente dos desejos, canta o eros, o gozo, a cólera, a vida e a morte, seu verso é arpão que sonda e captura as sombras e luzes dos abismos mais profundos do humano.

Como artista surrealista, sua expressão escapa das censuras da razão, é força que rompe as fronteiras, ela deixa-se guiar pela avidez de suas pulsões mais íntimas e sensíveis, numa atmosfera onírica em que tudo é possível, não há contenção ou terra firme, tudo é movediço, perigoso, desafiador: “Uma obra surrealista é ambígua e pode conter, frequentemente, elementos ocultos ou eróticos. [...] Os objetos estão embebidos de um alto grau de sentimento ou possuem, mesmo, uma vida particular secreta.” (Lurker, 2003. p.698). O poeta argentino Aldo Pellegrini reflete sobre a força transgressora e libertadora da poesia surrealista, salientando sua feição reveladora, substanciada pela linguagem como essência e conhecimento profundo das angústias e gozos que permeiam a aventura humana:

O poeta ilumina de um só golpe as zonas escuras do ser, e ao penetrar com sua luz na profundidade do espírito, em sua zona de nascimento, não apenas nos revela o homem essencial como também ali descobre os laços secretos que o unem ao mundo que o rodeia e do qual forma parte. [...] Esse modo de conhecer do poeta é não-racional (para não empregar o termo equívoco de irracional) e corresponderia chamá-lo “essencial”. [...] Ser poeta surrealista consiste – como explica Breton no Primeiro Manifesto do Surrealismo - em “eliminar o controle da razão”, e em abrir a porta-ardil deste sótão profundo que constitui a morada fundamental do espírito. (Pellegrini, 2013, p.36-37)

A obra artística surrealista propõe um encontro e um regaste dos conteúdos mais profundos do ser, a abertura para o conhecimento do mundo inconsciente e seus desejos mais

brutos, a sua consciencialização através da construção verbal, lírica e imagética. Perpassando a simbolização dos desejos proibidos e interditos para além do recalçamento e da supressão, o Surrealismo abre os porões onde se escondem todas nossas paixões mais torpes e nossos intentos mais escusos, objetivando a integração do homem com a totalidade ambivalente e terrífica de sua própria vida e jornada no mundo. Sobre esse caráter da obra surrealista, Franco argumenta:

As pulsões sexuais aparecem sob a forma duma fera que é necessário domesticar e manter fechada numa jaula sob vigilância e censura permanente. O surrealismo propõe uma ligação diferente com estes conteúdos, recuperando-os para as zonas conscientes do “eu”. Em vez duma domesticação do inconsciente, encarado este sob a forma duma fera perigosa, tratada a chicote, temos uma vivência inteligente desse reservatório obscuro, encarado aqui como potencial aliado do patamar da consciência. A partir daí não é tanto a superação do interdito que está em jogo, mas a coincidência mesma de interdito e lugar do desejo. [...] É por isso que estas obras no surrealismo não têm uma mera constituição estética. Não são a finalidade que se pretende obter e não devem por isso ser avaliadas desse ponto de vista. Elas são canais de passagem, vasos comunicantes entre mundos em geral irreduzíveis e sem pontes de comunicação – a consciência e as suas margens, a vigília e o sonho, a razão e a loucura. (Franco, 2022, p.211)

Feitas essas considerações, trago o primeiro poema analisado, trata-se do poema de abertura do livro, o vagido primeiro que será prolongado por todo o livro, os versos transbordam a erupção do corpo que é despido, fragmentado, um corpo tomado pelo prazer e pela dor, sobretudo livre para desejar e amar de inúmeras formas, celebrando o erotismo com seus pares, corpo-território explosivo de gozos e gritos, violações e iluminações. Optei por apresentar os poemas em espanhol, conforme originalmente publicados na obra e a sua tradução para o português:

Me gustan tus medias porque reafirman tus piernas.
 Me gusta el corsé que sostiene tu cuerpo trémulo
 Tus arrugas el balanceo de tus senos tu famélico aspecto
 Tu vejez sobre mi tenso cuerpo
 Tu vergüenza ante mis ojos que todo lo han visto
 Tus vestidos y su olor a tu podrido cuerpo.
 Todo lo que al fin me venga
 De los hombres que no me han hecho caso.
 (Mansour, 2009, p.21)

Gosto de tuas meias porque elas reafirmam tuas pernas.
 Gosto do teu espartilho que sustenta teu corpo trémulo
 Tuas rugas o balanço de teus seios teu aspecto faminto
 Tua velhice sobre meu corpo tenso
 Tua vergonha diante dos meus olhos que viram tudo
 Teus vestidos e o cheiro de teu corpo apodrecido.

Tudo isso finalmente me vinga
 Dos homens que não me quiseram.
 (tradução nossa)

Inicialmente observamos a ausência de título e pontuação nos versos, sugerindo um movimento vertiginoso, ritmo ávido e ofegante, urgente. O foco está centrado na enunciação dessa voz que narra os meandros de seus desejos e suas fantasias mais íntimas. A enunciação dessa voz de uma mulher dirigindo-se a outra mulher e o corpo em centralidade e extensão estão fortemente presentes no verso mansouriano, como sua ardente e laminada bússola, ela nos guia para dentro desse corpo-cartografia e seus anseios eróticos e amorosos, insígnia de subjetividades que clamam pela alteridade, estilhaçando tabus, amarras e silêncios.

As imagens do corpo feminino rasuram, destroem o ideal de beleza feminina imposto pelo patriarcalismo, modelo de beleza também celebrado pelo surrealismo, através da insígnia da mulher musa e ingênua, a *femme-enfant* (mulher-criança), estereótipo da mulher submissa, sublime e pueril, perfeita fonte de realização dos anseios e sonhos masculinos. Na centralidade do poema nos deparamos com o corpo feminino enaltecido em sua “fealdade”, senilidade, portanto um corpo indócil e divergente. O despertar da concupiscência por esta carne degradada, culmina na subversão e descentralização da ordem falocêntrica dos discursos e na soberania luxuriosa de mulheres que se vingam dos homens que lhe dedicaram desprezo.

A voz lírica enaltece um corpo de mulher senescente, que reverbera morte e ruína, o retrato da carne submetida ao tempo impiedoso, matéria viva que se apresenta em fragmentos, em dissolução (seios, pernas, olhos) sustentada pelos acessórios que representam a feminilidade (meias, espartilho, vestidos): “Gosto de tuas meias porque elas reafirmam tuas pernas. /Gosto do teu espartilho que sustenta teu corpo trêmulo/Tuas rugas o balanço de teus seios teu aspecto faminto”. O eu lírico enaltece o corpo a partir da imagem das pernas, zonas erógenas que despertam o desejo, a fantasia, o jogo lúbrico entre os pares no poema. No sentido de liberação e emancipação da sensualidade carnal, a ação subversiva do eros rege as confissões do eu lírico, no Léxico do erótico o simbolismo das pernas é esmiuçado:

“Despertaram frequentemente a atenção erótica dum modo especial. O seu significado relaciona-se com os motivos que favoreceram tão fortemente o fetichismo pelo pé e pelo sapato[...]Esta relação reporta-se às épocas em que as pernas tinham de ser tapadas por serem consideradas “indecentes” (Jaeckel; Knoll, 1977, p.295).

Mais adiante, o que se revela essência do furor erótico e volúpia para o eu-lírico é a crueza da devastação corpórea: a amante aprecia e enuncia o “cheiro do teu corpo apodrecido ”,

com “Tua velhice sobre meu corpo tenso”, laivos que retomam a pulsão de morte, a consciência de que o destino da carne é a decomposição, o corpo tornou-se divisa do embate entre Eros e Tânatos, a sedutora, vivaz e inevitável putrefação do corpo que pulsa, sente, ama: o desejo está eivado pela demolição.

Há essa ambivalência e caráter trágico no erótico, a busca do ser pela fusão com o outro enseja um flerte com a destruição e o desamparo, pois o sujeito é marcado pela inevitável incompletude e finitude, pela incerteza. O jogo erótico instaura a conjugação das forças antagônicas (vida e morte), o prazer sublevado pelo paroxismo de morte, a imantação dos instintos, a amálgama da atração com a repulsa, o dialeto dos gritos, gemidos e ganidos, gradações do prazer e a busca convulsa pela satisfação dos desejos mais insólitos: a transgressão em ápice, o mergulho no interdito.

O enaltecimento do corpo em sua assolação também expressa um desejo em desafiar o controle exercido sobre a sexualidade feminina, o ideal de beleza e amor romântico cristalizado historicamente nas esferas sociais, culturais e estéticas. Na arena do erotismo, todos os limites, regras e interditos são lacerados, o amor e o sexo são levados ao extremo, em experiências anômalas, bárbaras e selvagens, exploradas em todas suas nuances e potencialidades.

O corpo envelhecido descrito nos versos “Tuas rugas o balanço de teus seios teu aspecto faminto”, remete também à imagem da bruxa, mulher misteriosa, julgada como decrepita e maldita, a matriarca e amante pagã que mistura em sua carne-caldeirão os mistérios da vida, da morte e do amor. As chamadas bruxas foram todas demonizadas pelo poderio cristão e patriarcal, o semblante da sibila, cuja sexualidade e identidade foram cerceadas e expropriadas reflete a memória histórica do maior feminicídio já ocorrido: miríades de mulheres perseguidas e queimadas por séculos, submetidas à misoginia e à violência desmedidas, em nome do controle, da exploração e dominação masculinas, ancoradas pelo estabelecimento do capitalismo e do cristianismo nas sociedades.

Ademais, no projeto estético mansouriano a bruxa retorna e sibila suas magias, jovem ou senil, luxuriosa, misteriosa e bárbara, faz ressoar no poema o poder ancestral e selvático, o fogo criativo feminino indomável que retorna para vingar e reparar, fazendo reverberar no verso o sangue e a volúpia de todas as mulheres silenciadas e queimadas.

Em suma, a cena evocada no poema é a conjuração da luxúria entre mulheres, o desejo *blasfêmo* e dissidente, a cintilação do eros em sua natureza transgressora, libertária. O feminino foge de sua idealização romântica e normativa, se desloca rumo ao corolário da carnalidade, império incoercível da sensualidade e das sensações, experimentação de suas múltiplas possibilidades, sem pudores ou reservas. Mansour erotiza as vozes femininas em seus

versos, desarticula o discurso dominante masculino no contexto do Surrealismo, sua lírica se traduz como um impulso libertador, violento e poderoso, eflúvio de um vulcão indômito chamado desejo erótico feminino.

Adentrando mais nesse pantanoso âmago dos poemas, Mansour embrenha erosivas imagens e sensações com sua estética licenciosa e surrealista, avulta traços do universo transgressor da arte surrealista, como disse o poeta brasileiro Roberto Piva: “O Surrealismo tem aquele aspecto/ maravilhosamente/ depravado/ das tardes do Sonho/ [...] Perigo à vista: o Surrealismo vai/ direto à zona interdita [...]” (Piva, 2006, apud Martins, 2016, p.152). O poema a seguir é atravessado por imagens de devoração, violência e violação, em que o corpo do amante é submetido à fome e força implacável do outro:

He abierto tu cabeza
 Para ler tu pensamientos.
 He masticado tus ojos
 Para saborear tu vista.
 He bebido tu sangre
 Para conocer tu deseo
 Y de tu cuerpo estremecido
 He hecho mi alimento.
 (Mansour, 2009, p.51)

Eu abri a tua cabeça
 Para ler teus pensamentos.
 Eu mastiguei os teus olhos
 Para saborear tua vista.
 Eu bebi o teu sangue
 Para conhecer teu desejo.
 E de teu corpo trêmulo
 Eu fiz o meu alimento.
 (tradução nossa)

A voz lírica é soberana e lúcida, marcada em primeira pessoa e em anáforas, repetidamente anuncia seus intentos ferozes: partes do corpo, sumos e sucos são consumidos em um banquete ritualístico, uma eucaristia bestial, terrífico jogo simbólico que culmina no rapto e desfrute da carne e dos pensamentos, sentidos, sentimentos do outro, almejando a apropriação da totalidade do ser, em corpo e alma.

Esse apetite pela mutilação é revestido por um simbolismo de iniciação, uma evocação do sentido sagrado e ritualístico do sexo, da união bárbara dos corpos em uma espécie de gozo sacrificial. Os ritos orgíacos são da mesma natureza das guerras, onde a violência explode e todos os excessos e os interditos negados pelo corpo social e moral são escancarados, o mundo material é transgredido pelo ímpeto do desejo. Essa imantação entre erotismo e morte através

de práticas ritualísticas descortina as possibilidades de contato com a continuidade perdida: “O erotismo que pulsa dentro do ritual orgíaco é, antes de tudo, um erotismo arcaico, que busca entrar em contato com um excesso de energia que transborda e que busca a supressão do limite.” (Pereira, 2022, p.239). Segundo Bataille, o erótico em proximidade com a aniquilação e a morte provocam um êxtase que reafirma a vida, a experimentação total e perigosa da vida. *La petit mort*, a pequena morte suscitada pelo orgasmo e sua explosão sensorial de prazeres. No poema, os corpos são acossados pela fusão erótica nos limiares da morte, do excesso, na ânsia de viver e amar em estado extremo, brutal, irrestrito.

Nesse poema e em outros, a imagem do sangue (em derramamento, oferta e consumição) se destaca, sugerindo a ideia de que o amor é um ato vampiresco, canibalesco, predatório, a amante seria essa bebedora de sangue, com evocações do vampirismo atrelado ao feminino. Os arquétipos de vampiros em suas origens são femininos, as Lârnias (do grego *laimos*, "garganta") eram seres femininos, belas, fantasmagóricas, devoradoras de crianças, sensuais vampiresas sedentas por sangue de homens e jovens viajantes. As Estriges, oriundas da mitologia romana, eram seres alados hematófagos e a Empusa grega, matadora de homens, um monstro feminino enviado pela deusa Hécate, se alimentava de carne e sangue. Essa teia de imagens envolvendo o sangue reflete uma instauração do terrífico feminino vampiresco no poema, em referência às imagens mitológicas primevas, imanentes.

A volúpia acende a sede de sangue, o sabor do sangue teria o sabor do amor? Na tela *Le baiser* (1897), *O beijo*, do pintor norueguês Edvard Munch, a união amorosa é retratada na dissolução dos indivíduos, na fusão brutal dos amantes, em que os rostos perdem os contornos e se tornam um só, uma massa disforme e sombria, imersa em sua própria voracidade, a irretocável representação do pensamento batailliano sobre o erotismo. Alegoria semelhante ecoa na poética mansouriana, os amantes estão fusionados, o beijo é uma mordida vampiresca, o enlace amoroso é onde os seres se perdem, se dissolvem e sangram, cegos e embriagados pelo sabor perigoso e sedutor da morte, fascinados pela máscara tanática que reveste o desejo, como disse o poeta Floriano Martins: “O desejo é uma película de mistérios que inesperadamente altera a trama dos corpos enquanto se tateiam na escuridão do abismo.” (Martins, 2024, s/p).

Essas visões perturbadoras de desregramento dos sentidos, em que o eros se alimenta de violentas dilacerações, ultrapassa o modelo metafórico de fusão romântica estabelecida pelo imaginário cristão, que prega: “E serão os dois uma só carne; e assim já não serão dois, mas uma só carne.” (Marcos 10:8,9). No poema, a coalizão erótica é agressiva, crua, distante da idealização dos dogmas e normas, derruba os interditos e suspende os corpos no precipício

mortífero de Tânatos, a junção cabal é a promessa de continuidade, nos enleios da existência eles se devoram e se batizam amantes, afirmam a vida até na morte.

Ainda no sentido de domínio e rapinação ilimitada do outro, o próximo poema celebra a selvageria ritualística do desejo, amor e morte estão enleados, pactuados, Xavière Gauthier pontua: “Para Joyce Mansour todo amor é violência, e todo crime é beleza.” (Gauthier, 1976, p.169).

Déjame amarte
 Me gusta el sabor de tu sangre espesa
 Que tanto tempo conservo em mi boca desdentada.
 Su ardor me quema la garganta.
 Me gusta tu sudor.
 Me gusta acariciar tus axilas
 Chorreantes de dicha.
 Déjame amarte
 Déjame lamer tus ojos cerrados
 Déjame agujerearlos con mi lengua puntiaguda
 Y rellenar el hueco con mi saliva triunfante
 Déjame cegarte.
 (Mansour, 2009, p.22)

Me deixa te amar
 Gosto do sabor de teu sangue espesso
 Que eu tanto o conservo em minha boca desdentada.
 Seu ardor me queima a garganta.
 Gosto de teu suor.
 Gosto de acariciar tuas axilas
 Gotejantes de alegria
 Me deixa te amar
 Me deixa lambar teus olhos fechados
 Me deixa perfurá-los com a minha língua pontiaguda
 E preencher a lacuna com a minha saliva triunfante
 Me deixa te cegar.
 (tradução nossa)

O poema reitera a predominância da primeira pessoa e a construção anafórica, a repetição (*Me deixa te amar/ me deixa te cegar...*) enfatizando a cadência do apetite pelo outro, são gritos líricos que rebentam uma imagética luxuriosa, tétrica, canibalesca, desejanter, perigosa. A voz cerca e seduz, insinua, suplica, envolve o seu objeto de desejo em um enlace assolador, uma brutal e ritualística fusão com outro iniciada através da efusão do sangue, o primordial sumo vital: “O sangue é universalmente considerado o veículo da vida. *Sangue é vida*, diz-se biblicamente. [...] O sangue – misturado à água – da chaga de Cristo, recolhido no Graal, é, por excelência, a *bebida da imortalidade*” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p.879).

Além do sangue, outros sumos são evocados nos versos: o suor, a saliva, elevados ao estado de sacralidade, veneração. Esses sucos corpóreos são misturados e consumidos nessa espécie de núpcia nefasta que representa a fusão erótica e a busca pela totalidade permeada pela destruição e desamparo dos amantes: amar, cegar, desaparecer, perder-se no impulso mortífero de alcançar o gozo erótico pela abolição dos limites, pela aniquilação de si e do outro. O ato de ferir, profanar e comungar dos fluidos vitais revela o erótico em seu semblante primevo, sagrado e cerimonial, como sugere Bataille. Analisando os elementos imagéticos que permeiam a cena erótica, temos a saliva, que possui um simbolismo ambivalente, uma dualidade intrínseca, um sentido de tensionamento, insígnia de vida e morte:

Símbolo da criatividade e da destruição. Jesus cura um cego com sua saliva (*João*, 9,6). Jó fala de inimigos que cospem no seu rosto (*Jó*, 17,6). A saliva apresenta-se como uma secreção dotada de um poder mágico ou sobrenatural de duplo efeito: ela une ou dissolve, cura ou corrompe, aplaca ou ofende. (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p.877)

A sujeita lírica se apresenta como “desdentada”, com uma imagem do corpo degradado e aniquilado pelo enlace brutal, num jogo de destruição mútua, um corpo entregue à laceração dos limites por ambos os amantes. Ela, a degradada, num movimento ambivalente, também se faz sagrada e imponente e enaltece a própria saliva como sumo sacro, glorioso, “*triumfante*”, que preencherá os olhos perfurados do amante, em um movimento que denota o domínio total do outro, a posse que ultrapassa todos os limites e culmina no esquartejamento, na deglutição do outro, um sentido ilimitado de entrega, consumando a premissa batailliana de violação do ser, em que o erotismo é situado sempre no domínio da violência, em abertura para a morte. As substâncias íntimas do corpo são derramadas, contempladas como bálsamo, alimento e êxtase, a violação do amante acontece para estabelecer a continuidade com o outro, o paradoxo do prazer que é inseparável da morte, como disse Octavio Paz, Tântos é a sombra de Eros, o domínio do erotismo é regido por essa díade. Analisando o simbolismo do olho, que é o alvo da mutilação arquitetada pela voz lírica, temos:

Para os bambaras o sentido da visão é o que resume, que substitui todos os outros. O olho, de todos os órgãos dos sentidos, é o único que permite uma percepção com um caráter de integralidade (ZAHB).[...] Durante o ato sexual, “a mulher se une a seu marido pelos olhos e pelo sexo” (DIEB). Os bambaras dizem: *a visão é o desejo; o olho é a cobiça; e o mundo do homem é seu olho*. Por isso, metaforicamente, o olho pode abranger as noções de beleza luz, mundo, universo, vida.” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p.730)

A voz lírica deseja se apoderar dos olhos em imolação lasciva, o olho, esse centro de energia do desejo, emblema do mundo, conhecimento e fecundidade imagética é alvo da cobiça desmedida e incita a fusão furiosa dos amantes imersos em um sentido sacrificial, transgressor, em evocação contínua de morte e mutilação. Esse rito luxurioso parece explodir em uma ânsia pela sacralidade, com o flagelo representando um desígnio maior, o erótico em sua face sagrada como postulou Bataille.

No poema há também o elemento do suor e seu aspecto igualmente ambíguo, colhido como bebida, caldo embriagante, derramado em momento de extrema excitação e fervor lubrifico. Nos versos “Gosto de teu suor/Gosto de acariciar tuas axilas”, o corpo e seus sumos são saboreados e exaltados sem pudores, são tratados como elementos ritualísticos, todas as cavidades e partes do corpo são núcleos de energia, latíbulos a serem explorados pelos amantes:

Nas crenças populares, muitas vezes o suor era considerado como portador das forças eliminadas pela pessoa, sendo por essa razão utilizado tanto nas magias maléficas como nas benéficas. Em algumas culturas indígenas, a oferenda do suor era interpretada como sacrifício ao deus solar e, ao mesmo tempo, como expiação e purificação. (Lexikon, 1990, p.187)

Na esfera psíquica, o anseio em exaurir e despedaçar o outro pode ser entendido também como expressão da pulsão de morte em reversão, performada e direcionada ao outro. O poema expressa essa atmosfera ambígua em que os amantes estão encarcerados nesse sonho-espelho regido pela díade amar e aniquilar. Desgarrada do eu, Tânatos avança em direção ao objeto externo entranhando-se sob o signo do erótico, os versos disparam modulações de uma erótica selvática, visceral e subversiva e escancaram desejos que só podem ser saciados através de uma luxuriosa imolação. A fusão dos amantes é alimentada através do enleio erótico marcado pelo flagelo, gozo e agonia mesclados em profundo tensionamento corporal e psíquico na busca pelo êxtase completo. Evidenciado o desejo de vivenciar o amor e o prazer através da exploração dos limites, os corpos brutalizam-se e seguem violentamente feridos, ainda vivos.

Os terrenos movediços e sombrios do eros mansouriano se ramificam mais densos a cada poema, a voz poética se expande feito um grande animal latejante, um jardim ardente de delícias nocivas, imprevisíveis. Nos dois últimos poemas apresentados a seguir, a voz dominante aparece em posição de entrega, vulnerabilidade, prazeroso suplício:

Tu aliento em mi boca
Tus secas manos con suas pontiagudas unas
No consiguen liberar mi garganta carmesí
Carmesí de verguenza de dolor de placer.
Tus morados lábios me chupan la sangre

Y mi cerúlea carne siempre te tentará
 Mas mis ojos permancerán cerrados.
 (Mansour, 2009, p.48)

Tua respiração em minha boca
 Tuas mãos secas com suas unhas pontiagudas
 Não podem libertar minha garganta carmesim
 Carmesim de vergonha de dor de prazer.
 Teus lábios roxos sugam meu sangue
 E minha carne cerúlea sempre te tentará
 Porém meus olhos permanecerão fechados.
 (tradução nossa)

A cena erótica sugere uma luta corpórea, um enlace ambíguo entre os amantes. No primeiro verso “Tua respiração em minha boca” traz uma ideia de salvação, em que o alento do outro é fôlego, sopro vital. Porém o verso seguinte convoca uma imagem belicosa, mãos com “unhas pontiagudas”, as mãos são ríspidas, as unhas machucam, o que se confirma ao decorrer do poema. A imagem inicial da respiração é subvertida por uma cena de sufocamento: as mãos do amante, com suas unhas pontudas, perfuram e sufocam a garganta do eu lírico: “Tuas mãos secas com suas unhas pontiagudas/Não podem libertar minha garganta carmesim”, a violência do ato transparece no verso sinestésico, com o simbolismo da cor carmesim, um vermelho profundo, semelhante ao escarlate, ao sangue, evidenciando o simbolismo e as florações de uma carnalidade lasciva aguda, viscerosa, destrutiva.

O frêmito erótico é desencadeado pela violência, entremeado por sentimentos conflitantes: “Carmesim de vergonha de dor de prazer” emoções simultâneas compõem um turbilhão sensorial sombrio e ambivalente. Nos versos finais “Teus lábios roxos sugam meu sangue/E minha carne cerúlea sempre te tentará/Porém meus olhos permanecerão fechados”, a imagem do sangue retorna, o aperto na garganta, do qual o eu lírico não pode se libertar, evolui para a abertura de sulcos, para o despedaçamento do outro. O poema é novamente invadido sinestesticamente pela cor vermelha, a cor que simboliza paixão e ira, emblema de uma raiva erótica incessante expressa nos versos. Essa rubra seiva dos amantes inunda os versos e transmuta do carmesim para o roxo, numa cinesia de aprofundamento que culmina no ato de sorver o sangue, apoderando-se do outro, em uma união sem retorno. Tais ações ecoam a pulsão de morte, sua repetição é premente, sua feição cíclica e urobórica narra a complexidade paradoxal do desejo: “Amor e morte estão relacionados à criação e destruição, intimamente ligados a toda experiência humana. Morte e gozo fazem parte da trama que tece o amor humano. Eros e Tanatos, as duas faces da mesma moeda, pois a morte está sempre à sombra do amor.” (Cavalcante, 2005, p.178).

Em “E minha carne cerúlea sempre te tentará”, temos uma antítese e mais uma construção sinestésica: a carne, considerada biblicamente a substância do pecado, germe da corrupção e do vício, é adjetivada como cerúlea, relacionada ao céu, ao espaço celeste. O que conduz ao corolário de que a carne da amante é metamórfica, é templo carmesim e cerúleo, rompendo com a tradição cristã e com os interditos, o corpo ultrapassa o estatuto de profano: não há pecado, há somente o prazer, elevado ao estado de sacralidade, a única verdade e o único alimento que os corpos desejam e a morte como algo transformador, portal para outros mundos, outras experiências para o ser.

O verso final, “Porém meus olhos permanecerão fechados”, com o clímax dos olhos cerrados desloca o sentido da cena provocando a sensação de que a voz lírica está sonhando, ou está desfalecida, um espectro lascivo flutuante no reino do inconsciente e seus labirintos, confirmando o mote surrealista de evocar o reino do onírico, com suas imagens intrincadas e insólitas, imprevisíveis. O ímpeto angustiante (o movimento de cerrar os olhos), pulsa na promessa de continuidade, de retorno ao inorgânico, a fusão com o objeto de amor evoca a reminiscência crucial do ser: o retorno ao abraço uterino, o enlace com o ventre telúrico e escuro, a terra que devora e garante o descanso final, a suspensão das tensões, a sombra absoluta, é a força da pulsão de morte em ação, o abraço de Tânatos.

O último poema analisado apresenta a voz lírica predominante totalmente imersa no delírio erótico, subjugada e possuída pelo outro num jogo devasso que ela mesma arquiteta e almeja, avassalada pelos desígnios devastadores do eros:

Quiero mostrame desnuda ante tus ojos melódicos
 Quiero que me veas gritar de placer.
 Que mis miembros doblados por un peso excesivo
 Te empujen a cometer actos impíos.
 Que los finos cabellos de mi cabeza ofrecida
 Se enganchen em tus unhas curvadas de furor.
 Que te mantengas de pie ciego y creyente
 Contemplando desde arriba mi cuerpo desplumado.
 (Mansour, 2009, p.49)

Eu quero me mostrar nua aos teus olhos melódicos
 Eu quero que me vejas gritar de prazer.
 Que meus membros dobrados por um peso excessivo
 Te levem a cometer atos ímpios.
 Que os finos cabelos da minha cabeça oferecida
 Se enganchem em tuas unhas curvadas de furor.
 Que te mantengas de pé cego e crente
 Contemplando do alto meu corpo depenado.
 (tradução nossa)

Novamente o desejo é expresso através da anáfora, pela repetição do verbo querer. A voz é ativa e assume, anuncia sua gana, seu ímpeto lascivo e conduz o pacto erótico. Essa voz famélica se dirige diretamente ao seu amado, em interlocução. A voz inicialmente enaltece os olhos “melódicos” e depois as “tuas unhas curvadas de furor”, cantando a totalidade deleitosa e lancinante da pele do amado, desfia uma espécie de confissão norteadora do jogo íntimo e insólito entre os amantes. A cena é iniciada com a nudez, a entrega, a ânsia em oferecer tudo ao amante. Essa nudez feminina é regida pela imperiosidade de sua máxima luxúria, o corpo desnudo não é objeto, é agente ativo que vocifera seu desejo, ainda que esse seja um desejo de ser dominada na arena erótica. O nu feminino desenleado na lírica erótica dessa poeta reverbera a subversão da representação do corpo feminino, aqui exibido como protagonista em toda sua beleza convulsiva.

O enaltecer da pele nua é seguido pela cadência selvagem dos gritos de prazer e a satisfação em observar o amante contemplar tais gritos. Os versos “Que meus membros dobrados por um peso excessivo/Te levem a cometer atos ímpios” revelam a posição da sujeita lírica, uma condição de submissão e rendição voluntárias, pois esse é seu desejo, dobrar-se ao outro para satisfazer suas próprias vontades e direcionar o amante a cometer atos profanos, para que ambos possam saborear o sumo da transgressão e da violação dos interditos.

O erótico é celebrado em suas três esferas: no corpo, no coração e na alma, os amantes estão afundados em um rito carnal de entrega e devoração mútua, ambos comungam um do outro em todos os sentidos possíveis, submergem e se unificam buscando a totalidade perdida. Sob o signo da ferocidade, o eros é consagrado, ungido em sangue e gozo. O corpo é novamente esse território bifurcado de júbilo e consumição, vórtice de êxtases e degradações, rio caudaloso em que pulsam Eros e Tântatos, corpo-invocação de uma subversão pelo erótico.

Com gritos e rasgos de amor embebidos em licores mortíferos, Mansour anuncia presságios de um desejo sem fim, selvageria gutural e ritual de uma voz poética que canta um corpo coberto de ouro e sangue, fulgor e treva, corpo-berço, corpo-tumba ofertado em ósculos e úlceras, carne em combustão coberta de ornamentos pestilentos e brilhantes, putrefatas pérolas laminadas. O prazer reluz como promessa de eternidade, a morte não é o fim, é travessia, portal, na definição do Dicionário de Símbolos: “Ela é *revelação e introdução*. Se ela é por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. [...] A morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível.” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 694). *Mors ianua uitae*: a morte é a porta da vida, um novo reino para o espírito, um vislumbre de libertação, o regalo de ser um corpo insubstancial, talvez despojado das tensões orgânicas e subjetivas. Mansour, assim como acreditavam os egípcios na

supremacia do *post-mortem*, valoriza a magia e complexidade dos ritos funerários, e conclui que morrer pode ser apenas alcançar uma passagem para a continuidade da vida em outras esferas.

No coração carnívoro do poema pulsam lascívias femininas, a voracidade dos corpos dissidentes, em vidas que vicejam e vingam, nutridas pela substância incandescente de suas iras e paixões. Desejos e dilacerações, gritos, rasgos e rapinas ecoam na antiga língua-fenda, língua-mãe, língua-legião de demônios fêmeos noturnos prontos para perturbar a ordem patrilinear normativa, pois “os verdadeiros textos de mulheres, textos com sexos de mulheres, não lhes agradam; os amedrontam; os repugnam.” (Cixous, 2022, p.45). Nesse plano imagético está posto o triunfo do corpo feminino desejante, cerne delicioso e autônomo do ser, o qual afronta o reino da razão fálica, com seus homens misóginos e opressores.

Mansour e sua poética do grito, esse estridente e amolado espelho, um *chiaroscuro* que revela as faces da subjetividade humana, como disse o pintor irlandês Francis Bacon: “Viemos ao mundo com um grito e muitas vezes também morremos com um grito. Talvez o grito seja o símbolo mais direto da condição humana.” (Bacon, 1992, s/p). Eis a corpoesia mansouriana que grita, goza e agoniza, enfim prevalece, afiada e fumegante, núcleo de vida e morte. Os poemas mansourianos são perigosos punhais pulsando sob a pele, o sangue trovejante agitando artérias líricas, estamos diante da compleição e carnalidade do erotismo em sua essência mais colossal, desejoso jorro transgressor, libertário, incondicional.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de sua obra, Mansour incorpora o erotismo não somente como uma expressão do desejo físico, mas como um elemento disruptivo, um poderoso portal para a compreensão da tortuosa e incompleta condição humana, sobretudo sob a perspectiva feminina. Seus versos surrealistas exploram o erotismo em uma atmosfera de transgressão e liberação, em constante desafio às normas morais e sociais, a poeta incita a celebração da violação dos interditos. Com imagens viscerais e linguagem sibilante, sinuosa, a autora desnuda as complexidades do desejo, reconhecendo o Eros como uma força vital, um elemento de rasura e disputa, uma potência coexistente com a pulsão de morte.

O erotismo entranhado na poesia de Joyce Mansour consubstancia as forças pulsionais do sujeito, ecoa a tonitruante poética do desejo e os itinerários convulsivos da estética surrealista. Poesia e erotismo são os mananciais alquímicos capazes de operar a efabulação e a subversão da sexualidade, da linguagem. Nos poemas de Mansour, o erótico é alimento vital e a morte não é o fim, é sobretudo um núcleo integrante do ciclo da vida e do desejo. Ela explora a ideia da morte como transcendência e transfiguração, o erotismo como arma para reconhecer, confrontar e reconciliar o sujeito com a finitude e a incompletude de sua existência.

Com essa pesquisa e as inferências teóricas e analíticas busquei compreender a constituição do encontro esfíngico entre erotismo e morte na poesia de Mansour. Sobretudo partindo do ponto da autoria feminina e seus poderosos papiros, com destaque para atuação de Mansour no Surrealismo como algo desafiador e histórico, essencial. Mergulhei na compreensão do corpo erótico na poesia feita por mulheres e por um longo e profundo passeio pelas fontes mitológicas e espelhos surrealistas, um amplo horizonte foi traçado para a apreensão dessa corpoesia que desestabiliza e desafia os cânones e contextos literários e sociais. Os postulados teóricos aqui elencados nortearam a compreensão das categorias analíticas, a Psicanálise e suas luzes em convergência com os estudos sobre erotismo foram os aportes utilizados para examinar os núcleos psíquicos e subjetivos e suas reverberações no texto poético, os faróis para o entendimento dos alaridos e seus abismos aflorados nos versos.

Essa aventura investigativa releva um camafeu complexo e reluzente de conhecimentos, reflexões e paisagens críticas e contributivas, uma trama dissertativa particular e poeticamente intrépida, arriscada, delimitada, certamente interminável, como deve ser toda pesquisa e seus meandros. Como poeta que partilha dos mesmos gritos ígneos, num jardim flamejante de delícias, irmanada em carne e palavra, me atrevo a desvendar o verso da poeta que veio antes

de mim. Essa é só a nascente de águas caudalosas, mergulhemos então, com todo corpo e voz nas profundezas de uma vida que só pode ser poeticamente devorada, visceralmente pronunciada.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ALEXANDRIAN, Sarane. **Os libertadores do amor**. Lisboa: Editora Antígona, 1999.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. **Sobre o tipo feminino e outros textos**. São Paulo: Blucher, 2022.

ALZUGARAY, Paula. Lá embaixo, contra a hostilidade do conformismo - Fuga, queda, trauma e regeneração em autobiografia e autorretrato de Leonora Carrington. **Select** – Arte e cultura contemporânea. Postado em 08/09/2023 - 10:33. Disponível em: <https://select.art.br/la-embraixo-contra-a-hostilidade-do-conformismo/>. Acesso em 31 out. 2023.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas :uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas** - Centro de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC v.8 n.01, p.229 -236, 2000. DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880> Acesso em: 15 out. 2023

AUDOIN, Philippe. Joyce Mansour. In: PIERRE, José; SCHUSTER, Jean (orgs.). **Os arcanos da poesia surrealista**. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Editora Brasiliense/Aliança Francesa, 1986.

AUTUORI, Sandra; RINALDI, Doris. A arte em Freud: um estudo que suporta contradições. Bol. - **Acad. Paul. Psicol.** São Paulo, v.34, n.87, p.229-319, dez., 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2014000200002 Acesso em: 01.jun 2024.

BACON, Francis. In: GIL, Carla. “Francis Bacon: A Beleza da Carne”, em cartaz até julho, apresenta o universo visceral e provocativo de um dos maiores artistas do século XX. **ARTSOUL**, 2024. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/masp-apresenta-primeira-exposicao-individual-do-artista-francis-bacon/> Acesso em 25 jun. 2024

BARD, Christine. Liberação Sexual? In: STEINBERG, Sylvie (org.) **Uma história das sexualidades**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BENAYOUN, Robert. **L'Érotique du surréalisme**. Paris: J.J. Pauvert, 1965.

BERETTA, Valentina Alessia. *The Anasyrma Fertility Ritual in Ancient Egypt: from Hathor to Hermaphroditus*. **Birmingham Egyptology Journal**, v. 10, p.22-35, 2024. Disponível em:

https://hal.science/hal-04447049v1/file/beretta_the-anasyrma-fertility-ritual-in-ancient-egypt-from-hathor-to-hermaphrodius.pdf Acesso em fev.2024

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do Erotismo: a feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BLACKLEDGE, Catharine. **A História da V - Abrindo a caixa de Pandora**. São Paulo: Editora De Gustar, 2003

BOISSON, Cristina Boidard. *Le langage du corps dans "Cris" de Joyce Mansour*.

FRANCOFONÍA, n. 4, p. 25-42, 1995. Disponível em:

<https://rodin.uca.es/handle/10498/8152> Acesso em fev..2024

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

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Círculo do livro, 1983.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lúcia Castello. Surrealismo e psicanálise: em que real se entra? **Literatura e Sociedade**, v. 12, n. 10, p. 128-133, 2007. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23617/25653> Acesso em: 01.mai. 2024

BRANDÃO, Júnio. **Mitologia Grega -Volume 1**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011

BROCHADO, Cláudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado (Org.). **Vozes de mulheres da Idade Média**. João Pessoa: Editora UFPB, 2018

CALIL, Beatriz. **Pequeno guia de incríveis artistas mulheres que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos**. São Paulo: Editora Urutau, 2018.

CANTORI, Valentina. O mel da voz: poemas para Inana, e outros lançamentos. **Revista Cult-UOL**. 4 de outubro de 2022. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-mel-da-voz-poemas-para-inana-e-outras-lancamentos/> Acesso em out. 2023

CARABALLO, Maria Teresa Noeno. *Joyce Mansour, la mujer maldita*. In: **Texto Y Sociedad En Las Letras Francesas Y Francófonas**, Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica Universitat de Lleida, 2009. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3707210>. Acesso em: 30 jul. 2023.

CARBALLO, Maite Noeno. *El objeto caído - Estética de lo feo en el surrealismo la "laideur" en Joyce Mansour y Gisèle Prassinos*. In: SANTOS, Ana Clara (Org). **Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos**, Universidade Do Algarve, V.1, p. 83-96. 2010. ISBN 978-989-96414-0-2. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4062566>. Acesso em: 10 out. de 2023.

CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo, um ensaio**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CASSIN, Bárbara. Ver Helena em toda mulher. Tradução de Fernando Santoro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 de julho de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1707200506.htm>. Acesso em: 05 jul. 2023.

CASTRO, Eugenio. Joyce Mansour: el grito y la carne consumados. In: MANSOUR, Joyce. **Gritos, Desgarraduras y Rapaces**. Traducción: Eugenio Castro. Espana: Edições Igitur, 2009. p. 191-196.

CASTRO, Renata. Anais Nin e arte de se tornar uma obra. **Revista Vício Velho**. Edição 15, 22/07/2020. Disponível em: <https://viciovelho.com/2020/07/22/anais-nin-e-a-arte-de-tornar-se-uma-obra-renata-de-castro/>. Acesso em 03 de nov. 2023.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Amor, Erotismo e Morte. **Linguagem- Estudos e Pesquisas**, Catalão, v. 6-7, p.174-198, 2005. DOI: doi: 10.5216/lep.v6i1.11906. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/32594/17324>. Acesso em: 24 de jun. 2024

CHEMAMA, Roland. **Dicionário de psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995

CHEVALIER Jean; GHEERBRANT, Alain; SILVA, Vera da Costa e. **Dicionário de símbolos** – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 34ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

COELHO, Luísa. Apresentação. In: COELHO, Luísa (org.) **Intimidades** – Dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.07-29.

COLASANTI, Marina. Porque Nos Perguntam Se Existimos. **Convergência Lusíada**, v. 11, n. 13, p.189-194, 1996. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rcf/article/view/1012>. Acesso em 03 nov. 2023

DACORSO, Stetina Trani de Meneses. Lou Andreas-Salomé: o que você tem a nos dizer? **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 48, p. 181-194, dez. 2017. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n48/n48a18.pdf>. Acessos em 26 jun. 2024.

DALI, Salvador. **As confissões inconfessáveis de Salvador Dali**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

DANTAS, Marta. O castelo de André Breton: o fantástico e o maravilhoso no surrealismo. **Revista Abusões**. UERJ, v. 05, n. 05, ano 03, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/30314/22369>. Acesso em 10 mai. 2024

DE JULIO, Maryann. “*Joyce Mansour and Egyptian Mythology*”, **Dada/Surrealism**, v. 18, n. 1, p. 114-122, 1990. Disponível em: <https://pubs.lib.uiowa.edu/dadasur/article/id/29414/> Acesso em: 14 out. 2023.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

DUROZOI Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. **O Surrealismo** – teorias, temas, técnicas. Portugal: Librairie Larousse, Livraria Almedina, 1972.

ENDO; Paulo; SOUSA, Edson. Itinerários para uma leitura de Freud. *In*: FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2018

FERNANDES, Aníbal. Prefácio. *In*: MANSOUR, Joyce. **Júlio César, História Nociva** – Tradução de Aníbal Fernandes. Portugal: Hiena, 1987. p. 07-11.

FERREIRA, Ada Cristina. Gloria Anzáldua. **Enciclopédia Mulheres na Filosofia**, v. 7, n. 4, 2023, p. 1-13 Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/gloria-anzaldua/>. Acesso em: 16 out. 2023.

FLORES, Guilherme Gontijo. **Trobairitz**: vozes femininas da poesia provençal. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022.

FRANÇA, Maria Inês. Fascinação: O Olhar e o Objeto no Surrealismo e na Psicanálise. *In*: GUINSBURG Jacob; LEIRNER, Sheila. (Org.) **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 95-108.

FRANÇA, Maria Inês. Surrealismo entre imaginário e real. *In*: GUINSBURG Jacob. LEIRNER, Sheila. (Org.) **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.723-732

FRANCO, António Cândido. Surrealismo e Sexualidade [erotismo, interdito, perversão, poesia, imagem e representação]. **A IDEIA - Revista de cultura Libertária**. Évora, II Série - ano XLVIII - Vol. XXV Números 97/98/99, out. 2022, p. 193-215. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/33244>. Acesso em: 10 mai. 2024.

FREIRE, Maria do Socorro Gomes. **Imagens e Representações da Deusa Inanna nos poemas da sacerdotisa Enheduanna**. 2021. 74f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) - Universidade Estadual Feira de Santana, Feira de Santana, 2021. Disponível em: http://www.historia.uefs.br/arquivos/File/Monografias_Defendidas/2021/TCC_Maria_Freire.pdf. Acesso em: 18 nov. 2023.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Porto Alegre: L&PM; Edição de bolso, 2018

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14 - História de uma neurose infantil** (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Cia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos [1900]**- Obras completas Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GALVÃO, Maria Mendes. Traduzindo Mina Loy. *In*: LOY, Mina. **Escritura Estilhaçada: Manifesto Feminista, notas sobre a existência e outros escritos**. São Paulo: 100/cabeças, 2020, p. 43-46.

GARCIA, Juliana. (org.) **O panteão egípcio**. Cotia, SP: Pandorga, 2022

GAUTHIER, Xaviere. **Surrealismo y Sexualidad**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.

GENDRON-CHENIEUX, Jacqueline. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GONÇALVES, Eurico. Surrealismo e erotismo. **Revista Sema**. Portugal, nº 1, 1979.
Disponível em: http://www.revistasema.pt/uploads/1/2/4/5/124506462/sema1_47_50.pdf
Acesso em 02 mai. 2024.

GOTLIB, Nádia. Notas Críticas. In: MACHADO, Gilka. **Poesia Completa**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

GUTIERREZ, Jorge. Qual é o poema de amor mais antigo da humanidade? **Revista Pandora Brasil**, [s.l], n. 35, out. 2011. Disponível em:
https://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/Poesia_corpo/jorge.pdf Acesso em 23 out. 2023.

HELAL, Marwa. Egyptian Enigma: Joyce Mansour - An introduction to Poetry's folio, **Poetry Foundation**, 2023. Disponível em:
<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/160305/egyptian-enigma-joyce-mansour>. Acesso em: 29 jun 2023.

HODGES, Kate. Bruxas, Guerreiras, Deusas. Ubatuba, SP: Livros da Raposa Vermelha, 2022.

JAECKE, Gerhard; KNOLL, Ludwing. **Léxico do Erótico**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977

JOSEF, Bella. A mulher e o processo criador (a máscara e o enigma) In: COELHO, Nelly Novaes (org.). **Feminino Singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Edições GRD, 1989. p.43-59.

JÚNIOR, Alexandra Pinheiro dos; SANTOS, Neurivaldo Campos Pedroso. Literatura Feminina. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (orgs.) **Dicionário crítico de gênero**. 2ª edição. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019. p. 213-218.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: NOVAES, Adauto. (org.). **Os sentidos da Paixão**. 9ª reimp., São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KLEIN, Júlia. Na poesia. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão Feminista: arte, cultura política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KOLTUV, Bárbara Black. **O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal**. São Paulo: Cultrix, 2017.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

- LEMAIRE, R. À maneira de prefácio. *In*: SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999. p .11-13.
- LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.
- LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LIMA, Carlos. O Teatro Surrealista: revolução e utopia. *In*: GUINSBURG Jacob; LEIRNER Sheila. (Org.) **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p-353 -378.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- LOWY, Michel. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LOWY, Michel. **O cometa incandescente - Romantismo, surrealismo, subversão**. São Paulo: 100/cabeças, 2020
- LOY, Mina. **Escritura Estilhaçada: Manifesto Feminista, notas sobre a existência e outros escritos**. São Paulo: 100/cabeças, 2020.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAIA, Elisa. Dorothea Tanning. **Dasartes** 84. 2019. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/dorothea-tanning/>. Acesso em 01 nov. 2023
- MAHON, Alice. La Feminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx, **Dada/Surrealism**, v. 19, n. 1, p. 1-20, 2013. DOI: <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1274>. Disponível em: <https://pubs.lib.uiowa.edu/dadasur/article/id/29239/>. Acesso em: 02 nov. 2023
- MALUSARDI, Maria. Joyce Mansour: la fuerza del derrumbe. **Orgia**, n. 3 – Orquestra Proust, maio de 2022. Disponível em: <https://orgia.com/joyce-mansour-la-fuerza-del-derrumbe/> Acesso em: 01 jul. 2023.
- MANSOUR, Joyce. **Gritos, Desgarraduras y Rapaces**. Espanha: Edições Igtur, 2009.
- MANSOUR, Joyce. **Léxico sucinto del erotismo**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1974. Disponível em: <https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2021/10/24/lexico-suscinto-del-erotismo-joyce-mansour-1928-1986/>. Acesso em 31 out. 2023.
- MARTINS, Floriano. O dia de cinco orgasmos: a poesia de Leila Ferraz. (Resenha) **Revista Acrobata**. Mai., 2024. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/resenha/o-dia-de-cinco-orgasmos-a-poesia-de-leila-ferraz/>. Acesso em 30 mai. 2024
- MARTINS, Floriano. Joyce Mansour e as gavetas do mistério. **Agulha Revista de Cultura - Série Surrealismo surrealistas**, número 214, terça-feira, 9 de agosto de 2022. Disponível em: <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2022/08/floriano-martins-joyce-mansour-e-as.html>. Acesso em: 15 out. 2023
- MARTINS, Floriano. **120 Noites de Eros – mulheres surrealistas**. Fortaleza, São Paulo: Cintra/ARC Edições, 2020.

MARTINS, Floriano. César Moro e seu tambor de fogo. *In*: MORO, César. **As selvas despenteadas gemendo como gaivotas**. Fortaleza, São Paulo: Cintra/ARC Edições, 2020.

MECHAIN, Gwerful. Ode to the Vagina. *In*: BROCHADO, Claudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado (Orgs.) **Vozes de mulheres da Idade Média**. João Pessoa: Editora UFPB, 2018. p. 217-218.

MOORHOUSE, Emilie. *Translating Desire: The Erotic-Macabre Poetry of Joyce Mansour*. **The Rumpus**, November 18, 2019. Disponível em: <https://therumpus.net/2019/11/18/translating-desire-the-erotic-macabre-poetry-of-joyce-mansour/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. Poesia, psicanálise e o ato criativo: uma travessia poética. **Estudos de Psicanálise**. Rio de Janeiro, nº 29, p.45-56, set. 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n29/n29a08.pdf>. Acesso em: 01 mai. 2024.

MORAES, Eliane Robert. Traços de Eros. *In*: BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica [ao livro O martelo das feiticeiras] **Em aberto**. Brasília, v. 27, n. 91, p.177-187, jul, dez. 2014. Disponível em: <https://emaberto.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/2515/2253>. Acesso em fev.2024

MURARO, Rose Marie. **Textos da Fogueira**. Brasília: Letraviva, 2000.

NAZARIO, Luiz. Quadro Histórico do Surrealismo. *In*: GUINSBURG Jacob; LEIRNER, Sheila. (Org.) **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-51

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**: um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente. São Paulo: Editora Pensamento - Cultrix, 2021.

NOEL, Jean Bellemin. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1978.

NUNES, Luiza Nilo. Introdução. *In*: ODIO, Eunice. **Os elementos terrestres e outros poemas**. Portugal: Edições Anjo Terrível; Coleção Mulheres Terríveis, 2020. p. 5-17.

OLIVEIRA, Darcy Rosiska. A cicatriz do andrógino. **Convergência Lusíada**, v. 11, n. 13, p. 205-216, 1996. Disponível em: <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/1017> Acesso em: 10 out. 2023

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução** - seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

PELLEGRINI, Aldo. **Sobre Surrealismo**. Natal: Sol Negro Edições, 2013.

PENOV, Isabela. De Tântatos a Eros, o corpo-poético feminista de Isabela Penov. **Revista Mirada**, ago. 2023. Disponível em: <https://www.miradajanela.com/2023/08/de-tanatos-eros-o-corpo-poetico.html> Acesso em 18 mar.2024

PEREIRA, Ulisses Alberto. A noção do sagrado em Georges Bataille. Universidade de Brasília. **Pólemos**. Volume 11, Número 23, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/polemos/article/download/44619/35342/145136> Acesso em 04 jun. 2024

PETERS, Nancy Joyce. *Women and Surrealism In: ROSEMONT, Penelope. Surrealist Women - An International Anthology*. Texas: The University of Texas Press, 1998. p.459-469.

POZZER, Kátia. A poetisa e a deusa ou essas maravilhosas mulheres orientais. *In: ENHEDUANA. Inana antes da poesia ser palavra era mulher*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Adriano Scandolara. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2022. p.7-11

REIS, Maria Firmina dos. Uma tarde no cumam. *In: MENEZES, Raquel (org) 69 poemas e alguns ensaios*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. p.27-32.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. São Paulo: Aleph, 2019.

ROCHA, Karine. Gwerful Mechain: ecos femininos na tradição barda. *In: BROCHADO; DEPLAGNE (Org.) Vozes de mulheres da Idade Média*. João Pessoa: Editora UFPB, 2018. p. 213-222.

RODAS, Daniel. Poemas traduzidos de Joyce Mansour. **Revista Sucuru**, n. 22. Disponível em: <https://medium.com/revista-sucuru> Acesso em ago. 2023

ROSEMBAUM, Yudith. Literatura e Psicanálise: Reflexões. **Revista Fronteiraz**. São Paulo, n. 7, dez. 2011 Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12194/8844>. Acesso em: 10 Jul. 2023.

ROSEMONT, Penelope. *Surrealist Women - An International Anthology*. Texas: The University of Texas Press, 1998

ROUDINESCO, Elizabeth. **Dicionário amoroso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

SANTANNA, Clareanna. Rebento: 69 poemas de amor e fúria. **Benfeitoria** [2023]. Disponível em: <https://benfeitoria.com/projeto/Rebento> Acesso em: 15 Mar. 2024.

SAROLDI, Nina. Prefácio. *In: BIRMAN, Joel. As pulsões e seus destinos: do corporal ao psíquico*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.

SCANDOLARA, Adriano. Introdução. *In: ENHEDUANA. Inana antes da poesia ser palavra era mulher*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores e Adriano Scandolara. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2022. p.13-30

SICUTERI, Roberto, Lilith: a lua negra. São Paulo: Cultrix, 2023.

SILVA, Edson Oliveira da. Bolaño Selvagem e os segredos de Eros e Tântatos: a flecha, o alvo e a escrita. **Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana**. Feira de Santana, v. 12, n. 1, 2020 Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia> Acesso em 18.mai. 2024

SINAY, Isadora. A mulher que goza é uma mulher marginal: lendo literatura erótica. *In*: MENEZES, Raquel (org) **69 poemas e alguns ensaios**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.p.27-32.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999

SOUSA, Edson Luiz André de Sousa. Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud. *In*: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SOUZA JR, Paulo Sérgio de. Biografia de Lou Andreas-Salomé *In*: ANDREAS-SALOMÉ, Lou. **Sobre o tipo feminino e outros textos**. São Paulo: Blucher, 2022.

STONE, Merlin. **Quando deus era mulher**. São Paulo: Goya, 2022.

TAYASSU, Catitu. Escrita feminina. *In*: COLLING; TEDESCHI (org.) **Dicionário crítico de gênero**. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019. p. 213-218.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, Mulheres. *In*: PRIORE (org) **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004, p.560-562.

TIBURI. Márcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Tempos, 2021.

TREMBLAIS, Mathilde. El erotismo de Joyce Mansour. *In*: BROUARDELLE; IBEAS (org). **Mujer y Surrealismo**. Bilbao: Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial, 2017. Disponível em: <https://addi.ehu.es/handle/10810/25653>. Acesso em: 10 jun. 2024.

WEIGERT, Beatriz. Em questão: discurso feminino. *In*: **Discursos**. Coimbra, n.5, out. 1993. p.158.

WILLER, Claudio. A lírica selvagem de Joyce Mansour. *In*: MANSOUR, Joyce. **Gritos, rasgos e rapinas** – 23 poemas de Joyce Mansour. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2011, p. 7-11.

WOOF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZWEIG, Connie. **Mulher**: em busca da feminilidade perdida. São Paulo: Editora Gente, 1994, Vários autores.