

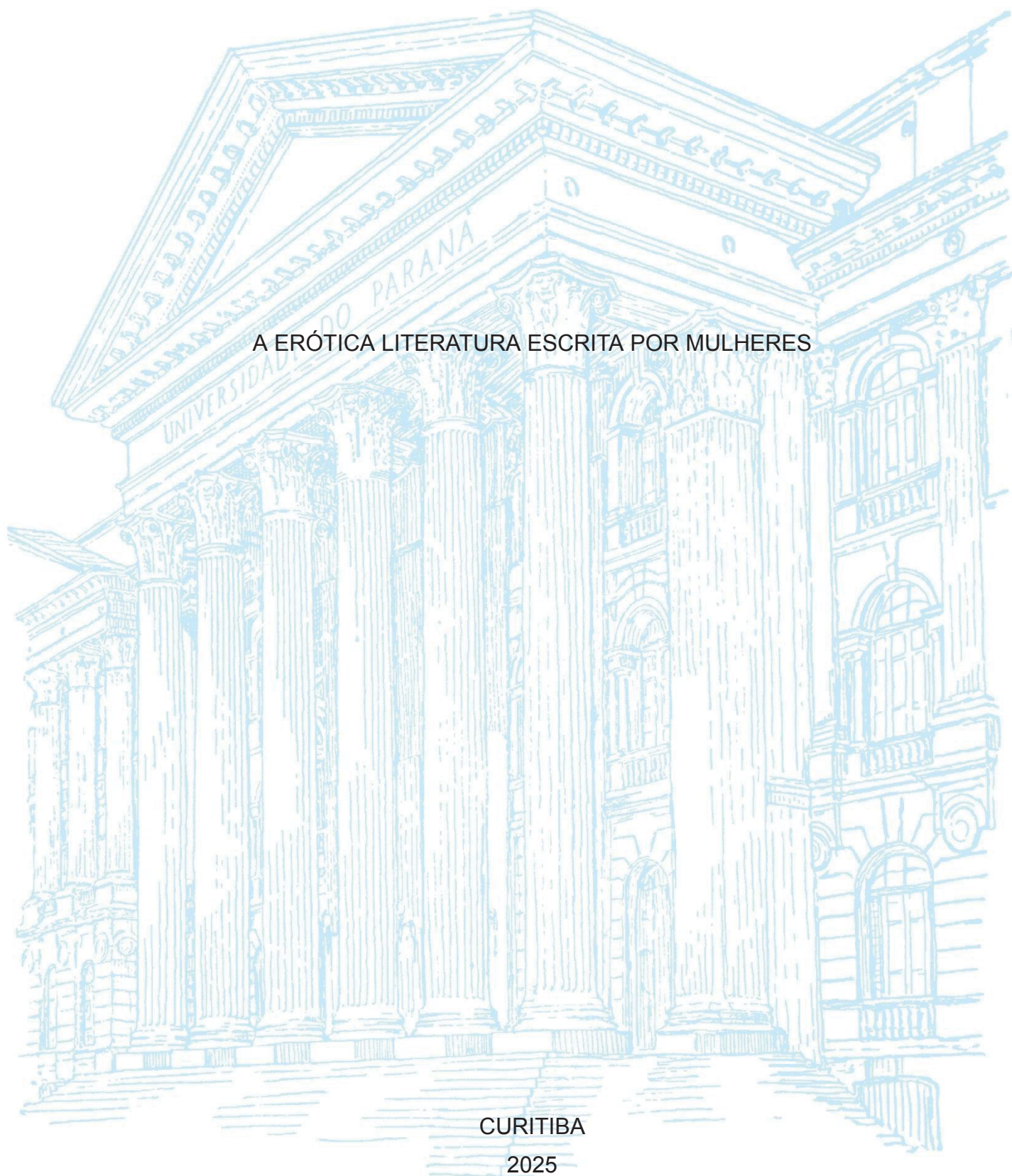
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZA FERREIRA AKSENEN

A ERÓTICA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES

CURITIBA

2025



LUIZA FERREIRA AKSENEN

A ERÓTICA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Piotr Kilanowski

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Aksenen, Luiza Ferreira

A erótica literatura escrita por mulheres. / Luiza Ferreira Aksenen.
Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Piotr Kilanowski.

1. Erotismo na literatura. 2. Literatura - Escritoras. 3. Feminismo.
I. kilanowski, Piotr, 1969-. II. Universidade Federal do Paraná.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LUIZA FERREIRA AKSENEN**, intitulada: **A ERÓTICA LITERATURA ESCRITA POR MULHERES**, sob orientação do Prof. Dr. PIOTR KILANOWSKI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Agosto de 2025.

Assinatura Eletrônica

25/08/2025 10:49:48.0

PIOTR KILANOWSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

15/09/2025 14:30:03.0

MERITXELL HERNANDO MARSAL

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

27/08/2025 23:30:37.0

ANNA BEATRIZ DA SILVEIRA PAULA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico todo o empenho que coloquei neste trabalho ao meu avô Joaquim, que me ensinou que sempre pude tudo, menos desistir dos meus sonhos, doa o quanto doer. Ao meu avô Plínio, um professor e estudioso como nunca outro foi e que, certamente, abriu os caminhos que eu trilho hoje. À minha avó Hilda, que, entre risadas e discussões, me ensinou a ser feminista, mesmo sem nunca entender nada disso. À minha avó Dilma, que, com doçura, ainda me ensina sobre amor – mas que também será a única a me ouvir falar de como foi ter escrito tudo isso.

AGRADECIMENTOS

Nunca escrevi um agradecimento. Li alguns outros para referência e percebi que acho clichê. Mas, pensando bem, dessa vez vou me permitir ao brega.

Um dia, meu avô Plínio me alugou por alguns minutos para dar uma lição muito valiosa para uma criança de dez anos recém completados: nada nessa vida deveria importar mais do que família, trabalho e Deus. Essas três coisas que ele me fez repetir por alguns minutos pairam hoje, vinte e cinco anos depois, ao olhar para o resultado disso tudo que é o mestrado. Em homenagem a ele, meus agradecimentos vão seguir essa mesma lógica.

Meu primeiro e maior agradecimento pertence aos meus pais, Ricardo e Janaina. Que honra receber de vocês a vida, o cuidado, as oportunidades e incentivos que vocês me deram, categoricamente, com muito esforço e esmero. Obrigada por serem meus maiores exemplos – de amor, de paixão e de parceria. Obrigada por me ajudarem a caminhar até e durante a escola, a faculdade, a faculdade de volta e a escola de volta. Obrigada por me darem a mão, um cafuné, colinhos e, às vezes, algumas puxadas de orelha. Já que estamos clichês, aqui vai mais um: tudo o que sou hoje devo a vocês, então essa conquista é nossa.

Ainda no tópico família: Pedro e Julia, meus karmas pessoais, mas também fonte dos meus maiores entretenimentos, obrigada pela torcida (assim eu espero!). Diego, que mesmo distante, sempre se fez muito bem presente, vibrando e comemorando cada momentinho. Ser irmã de vocês é um presente. Sou gigantesca grata pelo papel que cada um tem na minha vida, me ensinando sobre quem eu sou enquanto tenho o prazer de acompanhar quem vocês se tornam.

Vou tomar a liberdade para estender a ideia de família para amigos e acho que meu avô entenderia. Não vou me ater a nomes – nunca escrevi uma listagem de agradecimento, mas se alguém acabar lendo isso aqui, não quero que pareça que sou menos grata por ter esquecido de alguém.

Primeiro agradeço a quem participou de alguma forma do mestrado, os amigos que chegaram comigo nessa jornada e os que vieram depois, entre as aulas, entre os bares, entre os projetos. Depois, agradeço a quem me aturou nesse tempo todo, falando de um assunto que ninguém entendia nada, mas fingindo bem achar interessante e me aceitando apesar dos meus sumiços ou das minhas convenientes

desculpas para furar os eventos e escrever a dissertação – acabou, não tenho mais como me esconder.

Trabalho, aqui, vô, representará os mestres que me formaram. Não poderia, jamais, deixar de agradecer aos professores que me construíram desde criancinha, durante a adolescência, na faculdade e no mestrado. Um obrigada especialíssimo ao professor Piotr, que me acolheu, me aconselhou e me ajudou com tamanha gentileza na árdua tarefa que foi colocar ideias no papel.

Não sei como Deus leria um textinho de agradecimento de uma dissertação, nem o Deus seu, vô, e nem o meu. Mas uso o espaço para registrar a importância de cada vela, cada arrudinha e alfazema, cada abraço, palavras e cada chororô que as entidades, na mais boa vontade, acabaram tendo que ouvir da minha parte. Que se registre aqui que esse trabalho, se não fosse pela força disso que não vejo e não entendo direito, mas que me cuida, ampara e fortalece, nada seria tampouco.

Por fim, e até mesmo mais importante, Du, se não fosse o seu suporte, os seus cafés (que você está fazendo agora, inclusive!), o seu ombro, o seu tempo – o seu amor, com toda certeza, nada disso teria sido concretizado. Os nossos rituais, as nossas danças, as nossas conversas, as nossas curas – tudo isso está impresso nesse trabalho, tem um pouco do que você me ensina em cada palavra aqui. Se erotismo é a busca pela continuidade, sou grata por ter descoberto a minha em você e a sua em mim.

Com a celebração do erótico em todos os nossos esforços, meu trabalho passa a ser uma decisão consciente - uma cama tão desejada, na qual me deito com gratidão e da qual me levanto empoderada. É claro, mulheres tão empoderadas são perigosas.
(LORDE, 2019, p. 66)

RESUMO

O presente estudo teve por objetivo principal discutir como a literatura erótica contemporânea escrita por mulheres dialoga com discursos sobre sexualidade, poder e identidade de gênero. Parte-se do pressuposto de que essa produção literária não apenas desafia concepções pré-estabelecidas sobre o corpo e o prazer feminino, mas também se posiciona como um instrumento de crítica social e política, merecendo uma análise aprofundada sob uma perspectiva feminista. Em termos teóricos, a dissertação baseia-se em teorias de gênero, sexualidade e erotismo. Discute as escritas literárias da sexualidade de mulheres, com especial atenção à recepção de tais manifestações e, para isso, recorre a autoras como Borges, Butler, Cixous, De Lauretis e Figueiredo para refletir sobre a reapropriação do corpo e da sexualidade feminina e a construção social performática do gênero. Considerando o conceito de erotismo, seu viés filosófico e literário e seu papel social, teóricos como Bataille, Paz, Carson e Lorde, entram em cena para a construção da noção de que que erotismo é a busca ritualizada pela autoconsciência através do prazer. Em termos metodológicos, buscou-se alcançar os objetivos do trabalho por meio da análise de três contos contemporâneos escritos por mulheres. O objeto de pesquisa foram as **A Sesta**, de Ana Miranda; **Quer trocar?**, de Amara Moira; e **Luamanda**, de Conceição Evaristo, respectivamente. A análise literária se apoiou nos referenciais teóricos apresentados, bem como em outros que se relacionam com as necessidades de cada conto e suas respectivas propostas. Os resultados indicam que a literatura erótica produzida por mulheres constitui um espaço poderoso de resistência e emancipação, capaz de desconstruir a objetificação e afirmar a autonomia feminina. A leitura do primeiro conto revelou que o erotismo vai além da dimensão sexual, funcionando como um recurso narrativo para subverter a imagem e símbolos do feminino como objeto e afirmar uma subjetividade livre. No segundo conto, observou-se que o erotismo entre corpos trans rompe com o binarismo de gênero, criando um território de liberdade, negociação e celebração das possibilidades. Já no terceiro, destacou-se a reivindicação do prazer como um direito e uma busca autônoma, com a prática da escrevivência emergindo como forma de enfrentamento ao epistemicídio e à marginalização racial. O trabalho integra os estudos sobre sexualidade, poder e identidade de gênero ao explorar como essas e outras obras dialogam profundamente com tais temas. A literatura erótica escrita por mulheres é um território simbólico de disputa e emancipação, no qual emergem os desejos, as subjetividades e as formas de resistência das mulheres. Assim, o estudo colabora para a quebra de estereótipos consolidados e para o fortalecimento da autonomia feminina.

Palavras-chaves: Erotismo. Literatura feminina. Sexualidade; feminismo.

ABSTRACT

This research aims the discussion on how the women-written erotic literature is related to the discourse about sexuality, power, and gender identity. The main hypothesis is that this literary creation not only defies pre-established conceptions about the female bodies and pleasure, but it is also a platform that criticizes this context social and politically. This makes it relevant to a deep feminist analysis. Theoretically, the research is based on gender, sexuality, and eroticism theories. It discusses the literary creation about sexuality by women, focusing on their reception according to female authors such as Borges, Butler, Cixous, De Lauretis, and Figueiredo. They think about the reappropriation of women's bodies and sexuality and the how the female gender is a performative social construction. When it comes to eroticism, its philosophical and literary bias and its social role, Bataille, Paz, Carson, and Lorde approach it as a ritualized search for self-awareness through pleasure. Methodologically, the research analyses three women-written contemporary short stories, including **A Sesta** (Ana Miranda), **Quer trocar?** (Amara Moira), and **Luamanda** (Conceição Evaristo) using the theoretical authors mentioned before and some extra authors according to each short story. The results show that women-written erotic literature is a strong resistance and emancipation space, which is able to deconstruct women's objectification and assure their autonomy. The analysis of the first short story reveals that eroticism goes besides the sexual dimension, since it works as a narrative resource to subvert the image and symbols that makes the femininity as an object and to assure its free subjectivity. In the second short story, the eroticism among trans bodies undermines the traditional gender binarism, fomenting a space for freedom, negotiation, and celebration of possibilities. Finally, the third short story underlines the pleasure as a right and an individual search, using the "escrevivência" as a way to face epistemicide and racial marginalization. The research is part of sexuality, power, and gender identity studies since it analyses the literary contribution to it. The women-written erotic literature is a symbolic territory for fight and emancipation, where women's wishes, subjectivities, and resistance emerge. Thus, the results contribute to fight against gender stereotypes and strengthen women's autonomy.

Keywords: Eroticism. Female literature. Sexuality. Feminism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
1.1 METODOLOGIA FEMINISTA.....	17
1.2 ESTRUTURA.....	19
1.3 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	22
2 MULHERES E MEDUSAS.....	16
2.1 TOMAR A PALAVRA.....	16
2.2 <i>CORPUS</i> EM ANÁLISE.....	20
3 MULHERES E PRAZERES.....	31
3.1 EROTISMO FILOSÓFICO.....	31
3.2 EROTISMO LITERÁRIO.....	35
3.3 UM PROBLEMA MODERNO: <i>ARS EROTICA VS SCIENTIA SEXUALIS</i>	38
3.4 EROTISMO E MULHERES: ESCRITAS E FRONTEIRAS.....	40
4 O EROTISMO SENSORIAL D'A SESTA.....	45
5 TRANSGRESSÃO DE GÊNERO: “QUER TROCAR?”, DE AMARA MOIRA.....	53
6 A BUSCA ERÓTICA DE LUAMANDA.....	63
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	78

1 INTRODUÇÃO

A literatura, em suas diversas manifestações, sempre refletiu e moldou as complexidades da experiência humana. Dentro desse vasto universo, a representação da sexualidade e do erotismo tem sido um campo fértil para a exploração de tabus, desejos e identidades, especialmente quando abordada por vozes femininas. Frequentemente, a expressão erótica de mulheres foi silenciada, censurada ou submetida a olhares masculinos ao longo da história. No entanto, o advento de movimentos feministas e a crescente visibilidade de autoras têm impulsionado uma reconfiguração desse cenário, permitindo que a literatura erótica de autoria feminina emergja como um espaço crucial para o empoderamento, a contestação de normas patriarcais e a construção de novas subjetividades. Essa produção literária não apenas desafia concepções pré-estabelecidas sobre o corpo e o prazer feminino, mas também se posiciona como um instrumento de crítica social e política, merecendo uma análise aprofundada sob uma perspectiva feminista.

Embora a literatura erótica de autoria feminina tenha ganhado proeminência e reconhecimento e o feminismo tenha oferecido lentes críticas essenciais para a análise cultural, ainda há uma lacuna na compreensão de como essas obras, especificamente, dialogam com as diversas correntes do pensamento feminista e de que forma elas contribuem para a desconstrução de estereótipos de gênero e para a promoção da agência feminina. Diante disso, a presente dissertação busca responder à seguinte questão: Como a literatura erótica contemporânea escrita por mulheres, analisada sob um viés feminista, dialoga com discursos sobre sexualidade, poder e identidade de gênero?

Para alcançar esse propósito, buscam-se, especificamente, discutir as escritas da sexualidade de mulheres, com especial atenção à recepção de tais manifestações; compreender o conceito de erotismo, considerando seu viés filosófico e literário e qual o seu papel social; e explorar as principais representações da sexualidade feminina presentes nas obras selecionadas, analisando como elas exploram a agência e o erotismo feminino em diálogo com as perspectivas feministas. Parafraseando Rose Marie Muraro (1983) sobre a sexualidade da mulher brasileira: o desejo é ponto de partida para análises críticas que acarretam mudanças sociais. Nesse sentido, a primeira justificativa para a condução desta pesquisa deve-se ao meu desejo e curiosidade em compreender um pouco da erótica feminina,

inevitavelmente marcada por uma cultura que oprimiu a todas nós, de diferentes formas.

Em segundo lugar, justifica-se uma vez que, como entende a professora e pesquisadora Angélica Soares (1999), este movimento em prol do erótico feminino que tem insurgido nos últimos anos relaciona-se com o interesse em romper com a estrutura repressora em que vivemos: aponta que assumir o erotismo e o desejo, como mulher, é assumir o seu papel enquanto construtora da sociedade, uma vez que “O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência do poder de transformá-lo em vontade própria” (Soares, 1999, p. 58).

É relevante considerar, também, que pesquisas sobre os discursos erótico e sexual foram majoritariamente realizadas por homens que, muitas vezes e por falta do olhar crítico para o contexto social, pecam na generalização da experiência erótica literária ou, então, pela idealização de um erotismo feminino relacionado ao que se idealiza do feminino, como bem pontuado por outras mulheres na área, em especial Luciana Borges (2013). Sendo assim, este projeto visa contribuir para o estudo da erótica numa perspectiva feminina e feminista.

1.1 METODOLOGIA FEMINISTA

De pronto, é preciso esclarecer que comparar uma autoria masculina com uma autoria feminina está longe de ser o objeto de estudo aqui. Contudo, uma verdade precisa ser dita: estamos falando de condições de escrita completamente diferentes e, por isso, a comparação que foi feita por pesquisadores até então, nas quais a mulher sempre é a Outra em relação ao homem, o modelo, é completamente injusta.

Para Rita Lemaire, em **Repensando a história literária** (1994), isso se deve ao fato de que a história literária tem sido escrita a partir da perspectiva das elites masculinas. São estas que controlam os meios de produção e difusão da escrita, excluindo ou marginalizando outras formas de expressão, tais como as tradições orais, que muitas vezes são associadas às mulheres. Essa diferença de tratamento exemplificada no esquecimento de uma prática cultural ante à expansão da cultura escrita, dominada pelo masculino demonstra o quanto a historiografia literária tradicional perpetua um cânone masculino, onde as obras de homens são tomadas como normativas, enquanto as produções femininas e as tradições orais são tratadas como "inferiores" ou "marginais".

Desta forma, proposta de Lemaire (1994) é de uma releitura da história canônica, considerando aquilo que nunca foi cogitado como cânone. Que seja repensada a história literária a partir da produção de mulheres e, não apenas isso, que isso ocorra através de novas metodologias e abordagens interdisciplinares, incorporando teorias feministas, pós-coloniais e de gênero, para revisitar e ampliar a compreensão da produção literária. Essas novas abordagens valorizam a diversidade de experiências e de estilos literários, dando visibilidade às autoras que foram historicamente negligenciadas. Até porque esse apagamento não é apenas uma questão de gênero: também é de raça e classe, uma vez que o apagamento aconteceu com expressões culturais diversas que ficavam longe do domínio do homem eurocêntrico.

É também nessa linha de pensamento que Elaine Showalter (1994) elabora acerca da ginocrítica: vertente da crítica feminista que se debruça em obras escritas por mulheres. Esse movimento “força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual nos deparamos” (Showalter, 1994, p. 29). Com isso, não há mais a intenção de buscar marcas de uma escrita de essência feminina ou masculina, reforçando um ideário construído a partir do patriarcalismo, ao passo que também compactua com o binarismo homem/mulher. Os estudos da ginocrítica significam, portanto, colocar a mulher no centro da leitura, não em comparação a cultura masculina ou de outro gênero, a fim de revalorizar, nesse caso, aspectos como a sexualidade e escrita, não mais alicerçada em concepções de outro(s) gênero(s). O objetivo disso é mais do que ir contra a estrutura falocêntrica, mas olhar para fora dela e “estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino” (Showalter, 1994, p. 37). Isso significa, inclusive, não se limitar a analisar como as mulheres são representadas na literatura escrita por homens, mas busca, principalmente, mapear o espaço literário feminino de forma autônoma.

Com o ponto de vista centrado nas mulheres e não mais na história e metodologia cunhada pelo homem, novas perspectivas se abrem em relação à sua própria expressão. Showalter propõe que a crítica literária feminista também comece o movimento de se desprender da crítica literária masculina e/ou machista e seja o início de uma teoria genuinamente centrada na mulher, “cujo projeto seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (Showalter, 1994, p. 48-49). Para isso, é importante examinar o contexto

histórico, social e cultural no qual as mulheres criaram suas obras, reconhecendo os obstáculos enfrentados por elas em uma sociedade dominada pelos homens. Na ordem da narrativa, deve-se criar um quadro teórico autônomo, específico para a literatura de autoria feminina, onde as obras escritas por mulheres sejam analisadas a partir de seus próprios termos e contextos. Por fim, e extremamente importante, uma crítica literária feminista precisa valorizar a subjetividade das mulheres como uma forma de conhecimento e expressão na literatura, levando em conta as diversas maneiras pelas quais as mulheres experimentam o mundo.

Não se pode, porém, escapar de um outro adendo: ao tratar de um olhar centrado na mulher autora e em seus textos, o objetivo não é e nem deveria ser contribuir para a segregação literária que há tanto tempo acontece. Aqui, não se propõe, tampouco, defender que a literatura de autoria feminina seja uma “literatura de mulheres” e que, por isso, deva ser analisada, observada e isolada da Literatura, com letra maiúscula. Esse movimento de apartação é o que nos leva a ter trabalhos como este, que tanto tempo depois da primeira crítica literária, precisa reservar e defender um olhar atento que foi perdido (ou então, nunca proposto até pouco tempo) para autoria feminina. Desta maneira, o que se objetiva, enfim, é valorizar o que há muito ficou de lado, é dar lugar ao que nunca deveria ter sido escanteado, isto é, a escrita (erótica) de mulheres, para que, quem sabe, consigamos nos igualar em reconhecimento e oportunidades dentro da Literatura.

Para fazer isso, o presente trabalho, como antes dito, busca compreender a autoria feminina em sua particularidade erótica, tendo a consciência de que, no espaço de uma dissertação, estamos Tateando por uma pequena amostra das infinitas vivências de mulheres.

1.2 ESTRUTURA

Desta maneira, a dissertação divide-se em cinco capítulos, dois deles enfocando na análise teórica que embasará a análise dos três últimos capítulos, que se ocupam na exploração do erotismo em três contos contemporâneos: **A sesta**, de Ana Miranda, **Quer trocar?**, de Amara Moira e **Luamanda**, de Conceição Evaristo. A primeira parte, isto é, capítulos dois e três integram uma análise teórica que busca compreender como o gênero (literário e sexual) se manifesta e se relaciona com aspectos sociais. A segunda parte, capítulos quatro a seis, é de análise literária e

apoia-se no referencial previamente apresentado, bem como em outros que se relacionam com as necessidades de cada conto e suas respectivas propostas.

Assim sendo, o primeiro capítulo desta dissertação, intitulado "Mulheres e Medusas", parte do objetivo de discutir sobre as escritas de mulheres, e, em especial, acerca da recepção de tais manifestações. Para tanto, inicia a discussão sobre a escrita feminina a partir da resignificação do mito de Medusa, proposta por Hélène Cixous. A autora argumenta que o "riso da Medusa" simboliza a subversão da narrativa patriarcal que historicamente silenciou e violentou a sexualidade feminina, transformando-a em monstro. Para a autora, a escrita é um ato de reapropriação do corpo e da sexualidade das mulheres, que foram tão violentamente afastadas de sua expressão quanto de seus corpos, propondo uma "escrita feminina" que emerge da experiência corpórea e que tem o potencial de ser libertária e transformadora.

Também perpassa pela complexidade do termo "escrita feminina", que, embora busque demarcar uma autoria específica, foi historicamente alvo de estigmas e essencializações por uma crítica literária patriarcal. A partir de perspectivas como as de Judith Butler e Pierre Bourdieu, discute-se como o gênero é uma construção social performática, atrelada a expectativas e discursos de poder que moldam o corpo e a identidade, definindo o feminino em oposição ao masculino universal. Complementarmente, Teresa De Lauretis expande a compreensão do gênero como uma "tecnologia" de controle, produzindo e reproduzindo identidades através de discursos e práticas sociais.

Além disso, o capítulo integra uma perspectiva decolonial e transfeminista, trazendo à tona a figura de Xica Manicongo, a primeira travesti registrada no Brasil, como um exemplo histórico de transgressão e resistência à cisheteronormatividade colonial e branca. Além disso, destaca-se a **Carta de uma ex-mulata a Judith Butler**, de Angela Figueiredo, que problematiza as limitações das teorias ocidentais e brancas para apreender a complexidade da identidade negra e feminina no Brasil, defendendo uma análise interseccional que reconheça a racialidade como indissociável da performance de gênero e como ferramenta essencial de luta e emancipação.

Já o segundo capítulo, "Mulheres e Prazeres", objetiva compreender o que é erotismo, considerando seu viés filosófico e literário e qual o seu papel social. Autores como Georges Bataille, Octavio Paz e Anne Carson são fundamentais para essa discussão, definindo o erotismo como a busca pela continuidade e um prazer que se torna um fim em si mesmo, desvinculado da reprodução. O erotismo é visto

como um

ritual que preenche os movimentos e ritualiza a cópula, conectando-se a dimensões abstratas e místicas, como o tantrismo e os cultos dionisiacos.

A discussão se aprofunda ao diferenciar a "*ars erotica*" da antiguidade da "*scientia sexualis*" moderna, conforme Michel Foucault. Enquanto a primeira focava no prazer como uma arte a ser dominada, a segunda construiu uma verdade sobre o sexo baseada em protocolos de poder-saber. Nesse contexto, a literatura erótica de autoria feminina emerge como um ato de rebeldia e transgressão. A escrita de mulheres, historicamente silenciada e moldada por uma visão masculina, é defendida por Hélène Cixous como um meio de acessar um potencial criativo e reivindicar narrativas e experiências femininas, especialmente no que concerne a sexualidade.

O capítulo aborda, também, o erotismo sob a ótica de Audre Lorde, que o descreve como uma dimensão de autoconsciência e um poder inestimável capaz de abalar o sistema patriarcal. Para Lorde, o erotismo é um direito e uma força criativa que eleva a condição de existência, permitindo às mulheres resgatarem sua sexualidade e identidade. A literatura erótica de autoria feminina, portanto, não é apenas um artifício literário, mas uma ferramenta de libertação e resistência, subvertendo o patriarcado e as representações tradicionais da sexualidade feminina. Para dar início à segunda parte, a análise feita é do conto **A Sesta**, de Ana Miranda, publicado na antologia **Corpo desvelado**, organizada por Eliane Robert Moraes. A análise revela que o erotismo no conto transcende a mera sexualidade, funcionando como um dispositivo narrativo que subverte a objetificação e passividade do corpo feminino, permitindo à protagonista afirmar sua agência e explorar uma subjetividade autônoma. A autora constrói uma atmosfera erótica densa através de imagens sensoriais que evocam tato, olfato, paladar, audição e visão, como o calor opressor, o suor, o leite escorrendo e a aplicação de gelo nos seios. Além disso, o conto ressignifica símbolos femininos como a maternidade e a culinária, transformando-os em palcos para a manifestação do erótico, como no ato de gotejar leite dos seios para a cadelinha ou na sensualidade da preparação de doces. A sexta, como cenário, é fundamental para a intensificação do erotismo, criando um vácuo no tempo e no espaço onde as convenções sociais são temporariamente anuladas, permitindo à protagonista a exploração de seu corpo e fantasias. Assim, o corpo da protagonista é subvertido de mero objeto de prazer alheio para uma autêntica fonte de prazer próprio, sendo um epicentro ativo de sensações e empoderamento.

Na sequência, o capítulo "Transgressão de Gênero" analisa o conto **Quer trocar?**, de Amara Moira, presente na mesma antologia do primeiro conto e que explora o encontro sexual entre duas pessoas trans, desvelando a complexa relação entre materialidade corporal, performance de gênero e erotismo. Moira, uma voz potente no ativismo LGBTQIA+, utiliza a narrativa para discutir como as expectativas de gênero são negociadas na intimidade, evidenciando a violência e submissão associadas aos papéis masculino e feminino. O conto, sob a ótica de teóricas e teóricos como Judith Butler, Susan Stryker e Paul B. Preciado, demonstra que o corpo trans, em sua "monstruosidade" e fluidez, desafia o binarismo de gênero e a naturalização de comportamentos. A pergunta "Quer trocar?" sintetiza o desejo e o risco de reconfigurar identidades e prazeres, revelando o erotismo como um espaço de negociação, liberdade e gozo da própria existência, para além das normas sociais e da transfobia, onde a vulnerabilidade e a autenticidade se entrelaçam na busca pelo "ser mulher" e "ser homem" de forma plena e autônoma.

Por fim, o capítulo "A Busca Erótica de Luamanda" explora o conto de Conceição Evaristo, que narra a jornada erótica da protagonista aos quase 50 anos, desafiando estereótipos e reivindicando o prazer como um direito. Luamanda, desde o "gozo-dor" de seu primeiro encontro sexual, passando pelo amor com outra mulher que a leva ao reconhecimento de si, e até o sexo com um jovem que subverte a lógica capitalista da validade do corpo feminino, demonstra uma busca contínua por um amor que transcende a dor e as imposições sociais. A violência sofrida por Luamanda serve como um lembrete das opressões sistêmicas contra corpos femininos negros, e a escrevivência de Evaristo se apresenta como uma resposta ao epistemicídio e ao dispositivo da racialidade. Ao se contrapor à estereotipação da "mulata" e à solidão da mulher negra, Luamanda, através de sua autopercepção e da simbologia das yabás Iemanjá e Oxum, emerge como um exemplo de mulher que escolhe ser livre e gozar de sua própria existência em plenitude.

1.3 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Algumas premissas que demandam uma explicação foram adotadas ao longo da escrita e eu tomo a liberdade de fazer isso neste momento, em uma abordagem ligeiramente mais pessoal.

A primeira delas é que, se falando em erotismo, em degustação e prazer, percebi que a minha escrita deveria acompanhar essa proposta. Por isso, é previsto

que em alguns momentos haja um tom muito mais ensaístico do que acadêmico: não imagino que essa seja uma experiência coletiva, mas percebi que para que eu goze do tema como ele pede, precisava que minha escrita fosse mais fluída, dançante, o que uma escrita mais científica costuma não o ser. Assim como a jornada de Luamanda, esse trabalho também foi/é uma busca erótica, literária e, até, não literária, o que envolve o (re)encontro com um prazer na escrita.

Outro ponto é que, por entender que diferentes cosmovisões compõem e ilustram aspectos sociais e psicológicos, elas precisavam estar presente em alguns momentos deste trabalho. Octavio Paz teoriza muito sobre a aproximação do erotismo com o sagrado e Anne Carson ilustra isso quando fala de Eros. Para que a cosmovisão grega não seja, como sempre foi, a que impera quando se trata de erotismo, busco trazer outras perspectivas para o jogo, tais como a cristã, sufi e iorubá, por compreender que, na minha perspectiva, o prazer é sim algo sagrado e diversas culturas podem apreciá-lo de diferentes maneiras e, isso, nos é rico aqui.

Ademais, fiz o que pude para dar mais espaço para pesquisadoras que se relacionam com os temas, especialmente quando o debate não envolve gênero. É claro que há momentos em que é preciso recorrer ao cânone e ele costuma ser masculino (não se pode falar de erotismo sem citar Bataille e eu, particularmente, gosto da proposta de Paz). Esse movimento, de apoio ao cânone masculino, porém, não foi barrado, principalmente porque o embasamento em teóricas mulheres como referencial teórico é para tentar reparar um apagamento histórico e não para combater a presença masculina na ciência. Por fim, reitero um pedido que a banca de qualificação fez: deixar que as boas histórias se contem sozinhas e que as vozes das mulheres que as contam sejam ouvidas. É pensando nisso que há, em alguns momentos, um apelo a citações diretas, sejam elas literárias ou teóricas. Assim, a preferência por um referencial feminino faz parte deste mesmo movimento.

2 MULHERES E MEDUSAS

Este primeiro capítulo se propõe a discutir algumas das tramas que envolvem a escrita feminina. Partimos da ideia de que a mulher sempre foi muito mais narrada do que narradora e, para exemplificar isso, Hélène Cixous lê e relê a história da Medusa, o que nos mostra a importância da mulher tomar a palavra e escrever de si. Essa análise que Cixous faz só é possível se compreendermos que a ideia d'*A Mulher* está atrelada a uma estrutura de poder que demarca relações sociais e, como enfatizamos neste momento do texto, identidades de gênero. Por isso, amparados por autoras como Judith Butler, Judith Shapiro e Teresa De Lauretis, exploramos como são amarrados os discursos que, por sua vez, nascem, alimentam e constroem as estruturas de poder. Assim, já que falamos em mecanismos que contribuem para a manutenção das identidades de gênero, evidencia-se como a literatura e outras artes podem servir para a subversão da norma social, a exemplo de como a história de Xica Manicongo foi representada no Carnaval, demarcando, também, a importância de uma leitura decolonial das diferentes identidades que transpassam as pessoas, bem como explica Angela Figueredo.

2.1 TOMAR A PALAVRA

Hélène Cixous, ao falar de mulheres e sexualidade, nos relembra uma velha história: Medusa, a única mortal das irmãs Górgonas, monstruosas criaturas que habitaram as histórias da Grécia Antiga, de Homero, Ovídio a Apolodoro. Essa é uma história de várias versões, mas de acordo com Junito de Souza Brandão, em *Mitologia Grega: volume III* (1987), das três irmãs, ela era a mais bonita e em uma ida ao templo de Atena, foi interpelada por Poseidon e, por ele, violentada. Atena, por sua vez, com ciúme do deus e com raiva da mulher por “se sujeitar a isso” dentro de seu templo, pune-a severamente, transformando-a no monstro com serpentes no lugar do cabelo e olhar petrificante. Posteriormente, Perseu, para salvar Dânae de um casamento arranjado, mata a Medusa e a cabeça dela acaba virando parte o escudo de Atenas (Brandão, 1987). Não sendo suficiente os sofrimentos da mulher amaldiçoada, ao ser decapitada, nascem Pégaso e Crisaor, frutos da violência que sofreu de Poseidon.

Assim, foram quatro as punições de Medusa: foi estuprada, injustamente condenada, decapitada e, ainda, estava grávida dos filhos de seu violentador. Medusa que foi símbolo do horror desde as narrativas gregas às contemporâneas, teve sua imagem modificada ao longo do tempo: de monstro abominável, foi um

monstro



sedutor, no escudo era pavorosa, mas com o tempo foi sendo apresentada e lida como portadora de uma beleza fatal feminina. Freud, bem mais moderno do que os autores que se apossaram da narrativa anteriormente, utilizou-se do conceito evocado com a cabeça decapitada de Medusa para comparar com o sentimento que emerge quando o menino se depara com uma vulva pela primeira vez, um medo de ser assim, faltante e castrado como é a mulher. Nem mesmo sua representação safou-se e foi modelada pelos homens que manipularam sua história.

Mas, basta. Medusa, a partir de Cixous, não é mais a personagem passiva que se esperava, aquela cuja decapitação serviu para metáfora da falta de falo na mulher. A autora, em **O riso da Medusa** (2022), confronta os mitos para compor um manifesto:

Bastava, reza a lenda, que Medusa mostrasse todas as suas línguas para que os homens saíssem correndo: eles confundiam essas línguas com serpentes. Precisava vê-los fugir, tapando os ouvidos, com as pernas e também outras partes do corpo bambas, ofegantes, já sentindo a mordida. Eu até achava essa cena engraçada. Porém, mais tarde, o Homem voltava de costas e, de um golpe forte, com sua espada ereta, sem nem mesmo olhar o que fazia, cortava a cabeça dessa infeliz. Fim do mito. No final, cansei-me dessas decapitações. (Cixous, 2022, p. 27)

O que a autora fala é: quando a mulher toma conta da sua história, em pouco tempo, é decapitada por um herói, másculo e poderoso. Mas e se não houvesse mais o fim brusco da narrativa feminina? Para onde ela iria? Para a autora, Medusa riria e esse riso

fala do divertimento em suas múltiplas nuances, cheio de ironias, hilaridades, raivas, escárnios de mim mesma e de você, a erupção, a saída, o excesso, estou com a cabeça cheia disso tudo, com a cabeça cheia de línguas. De saco cheio. E eu não cubro minha boca com a mão para esconder a gargalhada. (Cixous, 2022, p. 32)

Dessa forma, há uma possibilidade de existência e resistência na tomada da própria cabeça e, mais, da própria boca da mulher. Esse riso irreverente é a utilização da boca da mulher que, mesmo injustiçada, violentada e transfigurada, ousa tomar conta da sua narrativa: não existe mais como a Outra da narrativa masculina e surge como indivíduo pensante e emocional, pronta para mudar o rumo da sua história.

Essa ideia, de reivindicação de si, acontece na e através da sexualidade das mulheres também. Cixous, no mesmo livro, toma a sexualidade oprimida para

simbolizar a escrita que, tanto quanto, foi oprimida nas mulheres, visto que, da escrita “foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo moral” (Cixous, 2022, p. 41). A erogeneidade, isto é, a formulação de prazeres a partir das experiências corpóreas (tema de investigação psicanalítica teórica e clínica), na mulher, quando transposta em discurso, gera a elaboração do saber apaixonada e necessária, para o indivíduo e para a sociedade. A masturbação feminina, portanto, segue essa lógica:

Essa prática, de uma riqueza inventiva extraordinária, em particular a masturbação, se prolonga ou é acompanhada de uma produção de formas, de uma verdadeira atividade estética, cada momento de gozo inscrevendo uma visão sonora, uma composição, algo belo. A beleza não será mais proibida. Assim, eu gostaria que ela escrevesse e proclamasse esse império único. Para que outras mulheres, outras soberanas inconfessas, possam exclamar então: eu também transbordo, meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece cantos extraordinários, eu também, tantas vezes, me senti plena de torrentes luminosas a ponto de explodir, de formas muito mais belas do que aquelas que, emolduradas, se vendem por migalhas. (Cixous, 2022, p. 43)

O belo criado pelo gozo, apontado pela autora e produzido por mulheres, trata-se da tal elaboração de saberes sobre si como psique e corpo. O emoldurar desta arte, a transposição das ideias em texto escrito, é a possibilidade de propagar o sentir e, mais ainda, a liberdade de sentir o prazer. Escrita e sexualidade, nas mulheres, andam juntas, mais do que pelo motivo da repressão, antes posto, mas pelo potencial transformador e libertário que, juntas, são potencializadas.

É considerando isso que este primeiro capítulo parte de dois pressupostos: o primeiro, que a escrita feminina ocupa, assim como os papéis de gênero, uma posição marcada pela expectativa performática por parte da crítica e que isso influenciou a maneira com a qual obras de autoria de mulheres foram recebidas; o segundo, é que, como bem pontua Cixous, o corpo das mulheres também foi manipulado ao longo do tempo e dos discursos. Afinal, para entender do erotismo, das práticas de prazer experimentadas por mulheres na literatura, é preciso compreender como foi o acesso à escrita feminina. O caminho contrário também é necessário: é preciso entender as práticas de escritas de mulheres para compreender como elas apresentam um erotismo partilhado entre mulheres.

Antes de tudo, um breve convite para a reflexão e, mais ainda, um breve esclarecimento é necessário sobre o termo “feminina”, que inclusive é recorrentemente utilizado neste trabalho: a escolha deste se faz por uma questão

logística, jamais ideológica. Esse detalhe é relevante uma vez que a escrita feminina e o próprio feminismo têm lutado para se desvincular de estereótipos, tais como o que a própria palavra ‘feminina’ evoca.

A crítica literária, tradicionalista e patriarcal, não contribuiu para a luta até idos do último século. Quando se começou a falar em uma “escrita feminina”, para além de trazer para a cena o corpo biológico da autoria, tinha a intenção de essencializar o estilo e as temáticas que uma mulher poderia atingir na literatura. Luciana Borges, em **Erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina** (2013), aponta que quando se fala nesses termos, geralmente há um estigma que acompanha:

a pergunta “existe uma literatura feminina?” parece sempre carregada de uma desconfiança ancestral em relação à capacidade intelectual das mulheres em produzir algo relevante para o saber, a cultura e a arte, como se tudo a que se associa o adjetivo feminino já fosse passível de inquérito e carente de legitimidade. (Borges, 2013, p. 26)

E mesmo que mudássemos o termo e usássemos a expressão “autoria feminina”, não se vê a solução, uma vez que as investidas de gênero não fogem da ideia de que essa literatura está marcada para um público feminino e para uma expectativa performática. Além do mais, o uso do termo ‘feminino’ para a própria classificação, mesmo que venha com o nobre intuito de demarcar o alcance da crítica/análise, é complexo: a crítica literária tradicional tende a universalizar a experiência masculina, enquanto a literatura feminina, assim como o gênero de sua autoria, sempre seriam a literatura do Outro sexo (Beauvoir, 1980), aquele que seria sempre comparado ao masculino.

Tal contraposição apenas evidencia que a mulher vem sendo definida a partir da oposição com o sexo central, com o homem. O universal é masculino, o que sobra é feminino, sua contraposição. É sobre isso que Cixous escreve em **O riso da Medusa** (2022), ao argumentar que as mulheres, ao longo da história, foram obrigadas a se expressar através de uma linguagem que não reflete suas próprias experiências ou desejos, mas sim a visão masculina do mundo. Isto é, quando se fala no arquétipo *feminino* da escrita, é a mulher tendo que usar da linguagem dócil, passiva e amorosa que lhe foi designada para expressar, na escrita e fora dela, o que convinha para a sociedade. A fim de quebrar essa tradição, a autora defende uma nova linguagem, uma em que mulheres foram, são e serão capazes de criar e reinventar para expressar a pluralidade, as condições e a complexidade do ser mulher. E é por isso que a escrita

pode ser a liberdade: Cixous afirma que, ao escrever sem se comprometer com a lógica patriarcal, as mulheres podem acessar um potencial criativo de uma nova realidade. A escrita feminina, assim, é a transgressão da imposição social.

É nesse contexto que ela utiliza o mito da Medusa para reger a ideia do ensaio e da sua ousada proposta. Essa figura tida como monstruosa só o é pelo medo que a sociedade, desde a antiguidade, tem da sexualidade feminina. Ela que era tomada como descontrolada, perigosa e ameaçadora pela mesma construção social que marginalizou e reprimiu o desejo feminino, bem como seu olhar petrificante sendo lido como uma maldição, representam bem a poda da autonomia sexual das mulheres. Cixous, no entanto, ressignifica essa imagem, afirmando que Medusa não é feia nem mortal, mas bela e risonha. Ela desafia a ideia de que a sexualidade feminina deve ser temida ou controlada, revelando que esse medo é uma construção cultural masculina.

O “riso” da Medusa simboliza, então, a capacidade das mulheres de rirem das tentativas de controle sobre seus corpos e desejos. É importante atentar que não há nenhum momento da narrativa registrada em que a Medusa ri explicitamente. O que Cixous quer quando evoca essa imagem é provocar um estranhamento na imagem comum da monstruosa e perversa mulher que teve seus cabelos transformados em cobras e seu olhar em mortal. Rir, para a autora, é um ato de subversão: é a recusa de aceitar o papel de vítima, de ser silenciada ou estigmatizada. Ao rir, Medusa desafia a narrativa patriarcal que a aprisiona e retoma o controle sobre sua imagem e poder. O riso, portanto, é um símbolo de libertação e resistência, representando o poder das mulheres de redefinir suas próprias identidades, de quebrar o silêncio imposto e de afirmar sua sexualidade sem medo ou vergonha. Além de tudo, uma releitura da história canônica de um monstro como esse rindo, desejando e lutando livremente, é compreender que as narrativas historicamente construídas podem, e devem, ser relidas.

2.2 CORPUS EM ANÁLISE

A primeira narrativa historicamente construída que deve ser revista aqui é o mito da existência d'A Mulher, assim, no singular e com letra maiúscula. Isso vem antes de compreendermos qualquer desejo macerado ou produzido pelo patriarcado, visto que a construção de gênero vem antes de qualquer coisa e dita quais expectativas se tem para mulheres. O mito da Medusa nos leva a isso também, uma

vez que sua representação foi mudando ao longo dos tempos e, a representação das mulheres, como um todo, sempre perpassou pela expectativa que se tinha para elas.

Expectativas e representações estão, impreterivelmente, ligadas a ideias de uma “essência”, isto é, a redução do gênero ao corpo (e vice e versa), e, estes, associados a práticas específicas construídas ao longo de tempos. A essencialização de personagens femininas na dualidade da santa e da puta encontra aí a sua base: não há meio do caminho, a Mulher ou é essencialmente boa, materna e cuidadosa ou só pode ser má, promíscua e profana. É claro que a proposta deste trabalho não reside na análise das representações, mas perceber a maneira como as mulheres são interpretadas nos convida a pensar os papéis de gênero que são negociados e que expectativas vão acompanhar as autoras tanto quanto acompanharam as personagens.

Inclusive, é a partir da criação de diferentes binarismos, não só o da santa/puta, que se constroem marcadores identitários essencializantes: feminino/masculino, homem/mulher, heterossexual/homossexual, ativo/passiva, forte/delicada, racional/emocional, provedor/cuidadora. A problemática dessa questão envolve a noção de que as ordens sociais que regem quem se enquadra em cada elemento de par são ditadas por relações de poder assimétricas e partem do binarismo máximo pênis/vagina. De acordo com Luciana Borges, a separação entre o feminino e o masculino demarca aspectos sociais e econômicos, sempre em “uma hierarquia de valores e distribuição de poder” (Borges, 2013, p. 57). Essa separação é defendida como “ordem natural, para inscrevê-lo em uma ordem patriarcal” (Borges, 2013, p. 57).

É, inclusive, considerando o falocentrismo, isto é, a centralização do homem como noção do que se é, do que se deve ser, de como se é, que se percebe a submissão imposta à mulher a ponto de ela sequer ser considerada e passar a ser o Outro. O Outro sexo, o Outro gênero. Luciana Borges (2013) afirma que

Enquanto o homem vem sendo definido essencialmente como um si-mesmo, a mulher é caracterizada a partir do sexo masculino, i.e., em contraposição a este. Historicamente concebidas como o outro do homem, consequentemente têm sua alteridade reafirmada em termos negativos. (Borges, 2013, p. 59)

Não obstante, a base de tal discurso é, como dito, “a ordem natural das coisas”, gerando uma opressão silenciosa. Bourdieu (2003b, p. 14) chama isso de

“poder simbólico”, isto é, a capacidade de influenciar a percepção e a ordem social sem recorrer à força explícita, partindo da sutileza do poder simbólico. Ele se insinua nos discursos, nas representações culturais e nas ideologias, moldando silenciosamente a maneira como compreendemos e aceitamos o mundo ao nosso redor. Não exige imposição direta, pois opera na esfera do sentido, naturalizando hierarquias e consolidando normas que, muitas vezes, sequer questionamos.

Não é possível falar de gênero, portanto, sem falar de corpo. Social e historicamente, a categoria “Mulher” engloba todos os seres que possuem características comuns, que, dessas, se retiradas as variantes culturais, o denominador comum é a vagina. O corpo, quando lido de tal forma, isolado da cultura, como um fator biológico e apenas, é posto como elemento pré-discursivo, isto é, como uma entidade puramente biológica e independente das construções sociais e culturais. Essa leitura tradicional parte da ideia de que o corpo é uma base material fixa sobre a qual os significados culturais (como gênero e identidade) são posteriormente sobrepostos.

No entanto, Judith Butler (2020) argumenta que essa distinção é artificial, pois o corpo nunca é acessado fora das estruturas simbólicas e discursivas que o moldam e lhe conferem sentido. Não há um corpo “puro” que antecede a linguagem. Pelo contrário, nossa percepção do corpo já está imersa em normas sociais, discursos científicos e práticas culturais que determinam o que ele pode ser, como deve ser compreendido e quais significados lhe são atribuídos.

Essa perspectiva também desestabiliza a clássica oposição entre sexo e gênero. Se tradicionalmente o sexo é visto como um dado natural e o gênero como uma construção cultural, Butler sugere que até mesmo o que chamamos de “sexo” já é atravessado por discursos que o organizam e categorizam. As noções do que constitui um corpo “masculino” ou “feminino” não emergem espontaneamente da biologia, mas de interpretações historicamente situadas que impõem normas e expectativas sobre os corpos. Assim, ao desafiar a ideia de um corpo anterior ao discurso, Butler desloca a discussão para um campo onde a materialidade do corpo não é um dado bruto da natureza, mas um efeito da linguagem e do poder. O corpo, longe de ser um ponto de partida neutro, é sempre já um produto das estruturas sociais que o significam.

A questão da essência feminina, já abordada anteriormente, também é produto dessas estruturas sociais, tanto que Judith Shapiro (1981) chama isso de

“cultura de expectativas de gênero”. Desde o nascimento, somos inseridos em um sistema de normas que define como devemos agir, sentir e nos apresentar ao mundo com base no gênero que nos é atribuído. Essas expectativas não são apenas diretrizes sutis, mas verdadeiros alicerces que sustentam a organização social, delineando possibilidades e imposições que moldam a experiência de cada indivíduo. De maneira semelhante à Bourdieu (2003b), Shapiro defende que o poder dessas normas reside justamente em sua naturalização.

Meninas são incentivadas à doçura, ao cuidado e à expressão afetiva, enquanto meninos são levados à autonomia, à força e à contenção emocional. Essas expectativas não são apenas descritivas, indicando como os gêneros costumam se comportar, mas também prescritivas, determinando o que é socialmente aceitável ou repreensível. O desvio dessas regras pode significar exclusão, marginalização e até violência, reforçando a rigidez do sistema.

Além do mais, essa cultura de expectativas se manifesta em múltiplas camadas da vida cotidiana, das interações familiares à publicidade, dos currículos escolares às dinâmicas de poder no mercado de trabalho. As narrativas midiáticas, os discursos religiosos, os códigos de vestimenta e até mesmo a linguagem reforçam incessantemente um ideal de masculinidade e feminilidade, consolidando papéis de gênero que parecem naturais, mas que são, em essência, construções históricas e culturais. Ao observar essa estrutura, percebemos que as expectativas de gênero não operam apenas como convenções sociais inofensivas, mas como um mecanismo de regulação e controle, delimitando quem pode ser o quê e de que maneira. Compreender essa lógica não significa apenas reconhecer suas restrições, mas também vislumbrar as fissuras por onde pode emergir a possibilidade de questionamento e transformação.

Ao compreender os emaranhados entre expectativas de gênero com os discursos que permeiam o corpo, explica-se porque espera-se que a mulher seja mãe (porque seu corpo é o corpo que materna) ou então porque a menina deve ser frágil (porque seu corpo não produz testosterona como o outro). Butler analisa isso através da ótica da performatividade e explica que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias expressões tidas como seus resultados” (Butler, 2003, p. 48).

Há uma organização sistemática que parte da distribuição de papéis, comportamentos e status de maneira desigual entre homens e mulheres por

considerar que sexo e gênero são a mesma coisa. A performatividade é, também, expressão disso. Gayle Rubin, em **The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex** (1975), lança um olhar crítico sobre a maneira como sociedades transformam a diferença biológica entre os corpos em estruturas de poder e significado. Para Rubin, o que define o papel de homens e mulheres no mundo não é um dado natural, mas um conjunto de normas e práticas sociais que regulam a vida, os desejos e as possibilidades de existência.

Desde cedo, aprendemos a enxergar o mundo através de uma matriz que parece óbvia: homens e mulheres, distintos e complementares, destinados a desempenhar papéis específicos. No entanto, essa aparente obviedade é, na verdade, um sistema que molda corpos e subjetividades, ditando o que é aceitável ou desviante. Rubin argumenta que esse sistema, o que ela chama de sistema sexo/gênero, não apenas organiza as relações entre os sexos, mas as hierarquiza. Ele opera garantindo que o masculino permaneça no centro das relações de poder, enquanto o feminino é trocado, negociado, regulado. Isso fica visível na análise do conto de Evaristo.

Se falamos em discursos criativos, é possível verificar como o corpo recebe, replica e se adequa a um conjunto de atos que são repetidos ao longo do tempo, conformando um indivíduo às normas sociais de gênero e criando uma ilusão de identidade estável. Esse pensamento, por si só, já é uma grande revolução: até então se defendia a noção de essência, diferente de performance. Nessa perspectiva, gênero era uma categoria de identidade fixa que fluía através de uma natureza, como algo anterior ao indivíduo e que apenas era reproduzida, mas que impreterivelmente não poderia acontecer para além do natural e fixo designado para cada sexo. Assim sendo, conceber o indivíduo como fruto de práticas performáticas, isto é, práticas historicamente construídas e repetidas, como efeito do discurso e da história, é renunciar a estabilidade de noções de gênero e defender existências que extrapolam o que é esperado delas.

É Foucault (1980; 1984; 1985) quem preconiza sobre a sexualidade como dispositivo de controle historicamente criado e manipulado, mas, segundo Teresa De Lauretis (2019), isso também pode se aplicar ao gênero. As práticas sociais e discursivas que produzem e naturalizam identidades sexuais (tal como vê Foucault) são vistas, pela teórica, como tecnologias de gênero a fim de moldar noções sociais do que é feminino e masculino, normal ou desviante, natural e antinatural. É uma

tecnologia mesmo, no sentido de ser um processo contínuo de fabricação, repetição e ajuste e por isso De Lauretis explica que não se pode falar em essências naturais ou intrínsecas para o gênero, uma vez que todas as concepções que partem dessa ideologia são frutos de práticas discursivas operadas por estruturas de poder que visam prescrever como determinadas identidades devem ser vividas e performadas:

gênero baseado numa visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma "tecnologia sexual"; dessa forma, seria possível propor que também o gênero, como representação e como autorrepresentação, fosse produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (De Lauretis, 2019, p. 125)

Ao chamar o gênero de "tecnologia", De Lauretis se afasta de explicações essencialistas e aponta para seu caráter produtivo. Ele não opera apenas como um conjunto de regras externas que reprimem e controlam os sujeitos, mas como um dispositivo ativo, que molda desejos, comportamentos e formas de estar no mundo. Desde o nascimento, corpos são inscritos em códigos simbólicos que determinam gestos, afetos, expectativas. A roupa que vestimos, as palavras que nos dirigem, as imagens que consumimos: tudo participa dessa tecnologia que continuamente produz e reproduz o que significa ser homem ou mulher.

Mas se o gênero é uma tecnologia, quem a opera? De Lauretis (2019) argumenta que ele é mantido por uma rede de instituições e discursos: a família, a escola, a medicina, o direito, a religião, a mídia e, de maneira decisiva, a cultura visual. O cinema, por exemplo, não apenas reflete concepções sobre gênero, mas as ativa e sustenta. Não assistimos a um filme apenas como espectadores passivos; as imagens nos olham de volta, nos reconhecem ou nos excluem, nos oferecem modelos de desejo e identificação. É fato, então, que a representação não é neutra.

O modo como homens e mulheres são retratados no cinema, na publicidade, na literatura ou na televisão não apenas ilustra valores culturais, mas participa diretamente da produção da subjetividade. As imagens fixam expectativas sobre o que é "feminino" e "masculino", estabelecem quais corpos são desejáveis, quais são desviantes, quais são invisíveis. O gênero, assim, é continuamente reforçado como uma ficção naturalizada, um roteiro pré-escrito que nos ensinam a seguir. Por outra via, se a tecnologia de gênero opera através da repetição, também há brechas em seu funcionamento. Se a representação cria sujeitos, ela também pode ser subvertida,

contestada, desmontada. De Lauretis sugere que é possível encontrar espaços de resistência, onde novas imagens e discursos possam emergir. Se o gênero é uma máquina, ele pode ser reprogramado. A arte, o cinema, a literatura, a teoria crítica: são algumas das ferramentas que podem questionar os códigos normativos e abrir caminho para outras formas de existência.

É sabendo disso que, por exemplo, a escola de samba Paraíso do Tuiuti, em 2025, entrou no Sambódromo para contar a história de Xica Manicongo, a primeira travesti que se tem registro no Brasil. Pouco se sabe sobre a vida de Xica antes de sua chegada ao Brasil, mas há pistas: O sobrenome "Manicongo" indica sua provável origem no Reino do Congo, localizado na região onde hoje se encontram Angola e a República Democrática do Congo e, no contexto daquele reino, o termo "manicongo" designava realeza, o que pode sugerir não apenas uma origem aristocrática ou nobre, mas também sacerdote/sacerdotisa. Contudo, chegou ao Brasil como pessoa escravizada e foi forçada a viver em Salvador, na então Capitania da Bahia. Trabalhava como sapateira, e o mais importante: vivia e se apresentava socialmente no gênero feminino. Isso, por si só, representava uma ruptura no tecido social colonial, pois contrariava o binarismo rígido que sustentava o projeto civilizatório europeu.

Xica Manicongo é um nome que rompe a cronologia linear da história oficial brasileira e desafia as categorias normativas com que o poder colonial tentou moldar corpos e subjetividades. Sendo ela a primeira travesti registrada no Brasil, no século XVI, sua existência não foi apenas uma anomalia para os olhos coloniais, mas uma afronta direta às estruturas de gênero, raça e sexualidade impostas pelo cristianismo europeu. A história de Xica nos convida a revisitar os alicerces da nossa formação social a partir de uma perspectiva descolonial, transfeminista e queer, ou seja, a partir dos corpos e existências que foram empurrados para as margens.

Em diversos registros¹, a palavra "quimbanda", atribuída a Xica Manicongo, carrega múltiplas camadas de significado e violência. De acordo com Luiz Mott (2005; 2011), pesquisador de sexualidades dissidentes do Brasil Colonial, no contexto original das línguas bantu, *kimbanda* era alguém que detinha saberes espirituais, um curador ou sacerdote. Mas, ao ser transposto para o português colonial, o termo foi

¹ Tais como em *Descrição Histórica dos três Reinos do Congo, Matamba e Angola* (1658), do frade capuchinho Giovanni Antonio Cavazzi de Montecuccolo e em *História Geral das Guerras Angolanas* (1681), do Capitão Antônio de Oliveira Cadornega.

racializado e criminalizado. Passou a ser sinônimo de “invertido”, uma vez observada a recorrência de pessoas trans entre os tais povos *kimbanda*, ideia usada de maneira pejorativa e que designava pessoas que contrariavam as normas de gênero e sexualidade. Quimbanda virou então um rótulo ambíguo: ao mesmo tempo uma marca cultural africana e um insulto contra corpos dissidentes, especialmente os afeminados e os que performavam feminilidade fora do “lugar” esperado.

A teoria queer nos oferece uma chave fundamental para pensar a figura de Xica Manicongo. Ao rejeitar as identidades fixas e normativas, o pensamento queer permite enxergar como o gênero é uma performance cultural, não uma essência natural. O escândalo que Xica causava nos registros coloniais é justamente esse: ela habitava o feminino com firmeza, mesmo sob a violência sistemática da escravidão. Era uma “anomalia” não porque desafiava o gênero por capricho, mas porque existia fora dos limites impostos pela cisheteronormatividade branca, cristã e colonial. Como Judith Butler propõe, o gênero é produzido na repetição de atos sociais, e Xica repetia o feminino num contexto em que isso era uma transgressão perigosa.

O que a teoria queer e o transfeminismo nos ajudam a ver é que Xica não era um desvio, mas parte de uma longa tradição de existências trans e travestis que sempre estiveram presentes, mesmo quando apagadas dos livros de história. Essas teorias também comprovam como o gênero é uma tecnologia de poder: construída para organizar, hierarquizar e disciplinar os corpos. No Brasil colonial, essa tecnologia se entrelaça com o racismo e o sistema escravocrata, produzindo um regime de controle que transformava pessoas como Xica em alvo constante de repressão. Ela foi forçada pelas autoridades a vestir roupas masculinas, proibida de se portar como mulher e usada como exemplo de “desvio” a ser corrigido.

Nada disso é passado. O Brasil segue sendo o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo. As travestis negras continuam a ser criminalizadas, hipersexualizadas e jogadas à margem. A violência que tentou silenciar Xica é a mesma que hoje se manifesta no abandono, nas violências policiais, no desemprego e na negação do direito à vida.

O transfeminismo, por sua vez, não é apenas um movimento identitário. Como será estudado mais adiante nesse trabalho, percebe-se que este movimento é uma crítica radical ao modo como o gênero opera como instrumento de exclusão. Ao integrar as lutas contra o racismo, o colonialismo e o capitalismo, ele propõe uma revolução do sensível: uma reimaginação de mundo onde corpos trans e travestis

possam viver, existir e amar plenamente. O transfeminismo é também uma prática de memória: ele resgata figuras como Xica Manicongo e afirma que a história dos povos é feita também por quem foi silenciado, por quem ousou existir de outro modo.

Celebrar a existência de Xica Manicongo, assim como fez a Unidos da Tuiuti, é um ato de rebelião. É reconhecer que antes mesmo da invenção das palavras “trans” ou “queer”, já havia quem desafiasse o projeto de mundo binário, branco e europeu. É perceber que a história do Brasil está entrelaçada com a resistência desses corpos, e que não há futuro justo sem que essa memória seja honrada. Utilizar de manifestações culturais, tais como o Carnaval, para representar e repassar essa e outras vivências de mulheres é, também, um ato de rebelião. É subverter a lógica da representação, apontada por De Lauretis, a favor da pluralidade que deveria vir imbricada na ideia de *mulheres*: nunca no singular, nunca com letra maiúscula.

Por fim, é profícua a aparição do samba nesta discussão, não apenas pela exaltação dessa herança cultural preta tão rica, mas pela associação antiga com a ideia da mulata. Essa imagem presente até os dias atuais nas propagandas do maior evento do nosso país carrega o peso de um estereótipo que objetifica e controla mulheres pretas e é desse lugar que fala Angela Figueiredo, no seu texto **Carta de uma ex-mulata a Judith Butler** (2020).

Figueiredo escreve uma provocação intelectual que busca expandir e, por vezes, tensionar as teorias da performatividade e da desconstrução de gênero. A questão central que emerge é a insuficiência das lentes ocidentais e brancas para apreender a complexidade da identidade negra e feminina no Brasil, especialmente porque a nossa história é marcada pela miscigenação. O termo “ex-mulata” no título não é um acaso; ele já anuncia o desejo de ruptura com uma designação colonialista e sexualizada que historicamente aprisionou a mulher negra em um ideal de beleza ambígua e, ao mesmo tempo, em um papel de objeto sexual. É uma negação da permanência desse signo, um gesto de libertação semântica e identitária, visto que “termos mulata e mulato derivam de mulo e mula, animais híbridos, fruto do cruzamento de cavalo e jumenta (égua e jumento)” (Duarte, 2009 p. 70). Cabe ressaltar que, mesmo que a etimologia dessa palavra ainda esteja em discussão, o problema do termo não está, essencialmente, em sua raiz linguística, mas no modo como ele sustenta estereótipos e papéis sociais que limitam e objetificam a mulher a quem se refere.

Ao interpelar Butler, a teórica levanta um ponto crucial: a necessidade de ir além de uma análise puramente de gênero para incorporar as camadas intrínsecas da racialidade. Para a "mulata", o corpo não é apenas performado no gênero, mas é, antes de tudo, racializado e, portanto, marcado por uma história de violência e subalternização. A performance do gênero, para a mulher negra brasileira, é indissociável da performance da raça. A carta sugere que a desconstrução de categorias, tão cara a Butler, precisa enfrentar as especificidades de um sistema que construiu a "raça" não como uma ficção, mas como uma realidade material e experiencial com consequências devastadoras.

Assim sendo, ela não nega a validade das contribuições de Butler, mas as contextualiza e as desafia a considerar a violência epistêmica que se manifesta na invisibilização de certas experiências. Angela Figueiredo, ao assumir a voz da "ex-mulata", reivindica uma agência narrativa e teórica que desmascara a universalidade pretensa de algumas teorias. É uma demanda por um pensamento feminista verdadeiramente decolonial, que seja capaz de escutar e incorporar as múltiplas vozes e vivências das periferias do mundo, reconhecendo a complexidade das intersecções que moldam a subjetividade. A carta, portanto, não é apenas um diálogo com Butler, mas um convite urgente para que o pensamento feminista contemporâneo se torne mais inclusivo, mais autocrítico e, sobretudo, mais atento às especificidades das opressões raciais.

Trazer esse debate é importante: Butler é essencial para a compreensão de como se constrói a identidade de gênero enquanto sociedade, mas é necessário discernir sobre as especificidades do Brasil em relação às sociedades que fundaram os pensamentos que importamos neste trabalho e em outras pesquisas que partam da sociologia. A teoria queer defende a dissidência de gênero e acaba por libertar existências também não-dissidentes de uma necessidade de norma social. Enquanto isso, a negritude no Brasil é "um discurso identitário que reclama por maior participação/inclusão na sociedade brasileira" (Figueiredo, 2020, p. 28) e que, portanto, depende e defende as dinâmicas de autorreconhecimento como identitárias, uma vez que a autoidentificação sujeitos ou os grupos vitimizados, excluídos e oprimidos é determinante. Isso se verifica tanto na questão trans (antes exposta, mas melhor desenvolvida no capítulo 2), quanto na questão negra, a ser explorada pelo capítulo 3.

Em suma, a **Carta de uma ex-mulata a Judith Butler**, de Angela Figueiredo, emerge não como uma negação, mas como uma requalificação vital do pensamento butleriano para a realidade brasileira. Ao situar a "mulata", uma figura tão carregada de simbolismo colonial e sexualização, no centro do debate, Figueiredo nos força a confrontar as limitações de uma teoria da performatividade de gênero que não considera as camadas intrínsecas da racialidade. É inegável a utilidade das ideias de Butler sobre como o gênero é construído e performado socialmente, desnaturalizando categorias e abrindo espaço para a dissidência. No entanto, a experiência da mulher negra no Brasil demonstra que o corpo não é apenas performado no gênero, mas é, primordialmente, racializado, marcado por uma história de violência e subalternização que precede e molda qualquer performatividade.

Dessa forma, enquanto Butler rejeita a rigidez da identidade para liberar a multiplicidade das existências, para a negritude brasileira, e para Figueiredo, a afirmação identitária assume um caráter de luta e emancipação. A autoidentificação e o reconhecimento da identidade negra são ferramentas políticas essenciais para a reivindicação de direitos e para a construção de um lugar de fala e existência em uma sociedade que historicamente negou sua humanidade. Assim, ao importar e adaptar teorias sociológicas, é crucial um olhar decolonial que reconheça as especificidades de nossa formação histórica.

A carta de Figueiredo, portanto, não apenas enriquece o diálogo feminista, mas nos convoca a uma revisão crítica e contextualizada das teorias, garantindo que o pensamento sobre gênero, raça e identidade sirva verdadeiramente à complexa e singular luta por libertação no Brasil. Afinal, "só existe o dominado contra a dominação se este se reconhecer como tal. Não há feminismo antes da feminista, assim como não há paridade participativa antes do sujeito autorreconhecido como igual" (Figueiredo, 2020, p. 286).

3 MULHERES E PRAZERES

Para abrir esta discussão, não há como fugir do que há de primordial na literatura erótica e que independe de qualquer fundamento: o desejar. Dessa forma, este capítulo deseja compreender o que é o erotismo, quem/o que é Eros e como isso molda aquilo que entendemos como literatura erótica. Georges Bataille, Octavio Paz e Anne Carson, escritores e filósofos de ousadias distintas conversam para tentar delimitar o que fundamenta a arte do erotismo. Não menos importante, é neste momento da pesquisa que se tenta compreender quais as relações entre o erotismo e as questões de gênero, especialmente na literatura. Para isso, parte da ideia de pesquisadoras como Luciana Borges, Audre Lorde e, novamente, Hélène Cixous para tentar traçar um percurso-resposta para a questão: como resiste e transgride a literatura erótica de autoria feminina?

3.1 EROTISMO FILOSÓFICO

De início, vale compreender que os estudos do erótico podem ser abordados em duas perspectivas, a filosófica e a literária. Georges Bataille, o grande pensador e escritor do tema, parte para a filosofia, e, então, assim começamos: entende que o erotismo é uma busca pela alteridade última. Tem a ver com o mito apresentado por Platão em **O banquete** (2021), no qual o autor defende a existência de um terceiro gênero: havia o homem, a mulher e o andrógino, uma fusão completa e invejada dos dois primeiros. Com tamanha evolução perante os outros, esses seres integrais começaram a causar furor entre os deuses, até que Zeus simplesmente os separa. Assim, aqueles que tinham dois órgãos reprodutores, duas cabeças e viviam perfeitamente arredondados (como uma “laranja completa”), passam a ser metade de tudo isso e tornam-se fadados à busca eterna pela sua outra metade. O que Bataille (1987) propõe é que sofremos com o trauma da limitação que nos é imposta pelos deuses, isto é, uma limitação metafísica, ou, então, pela fisiologia, com a morte.

A individualidade do existir como humano, o nascer viver e morrer dentro da mesma casca escancara que há a solidão dos corpos e dos seres. A reprodução, por exemplo, evidencia a diferença entre uma pessoa e outra, mesmo entre aqueles que geraram e os que foram gerados. Nascer e viver é um projeto de autonomia da criatura humana e, explica o autor, por mais sociáveis que sejamos, “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade” (Bataille, 1987, p. 11) e não há nada que supere

essa primeira diferença. A morte, portanto, é outro exemplo: ela existe e ela delimita tempo e possibilidades, mas não de todo mundo ao mesmo tempo, já que cada um vive, de fato, apenas a sua própria morte.

Essas duas certezas naturais, do nascimento e da morte, são compartilhadas por todas as espécies de animais, mas apenas os humanos foram capazes de fazer do intervalo entre os dois acontecimentos uma experiência outra. É justamente pela consciência dessas certezas que fazemos movimentos e momentos de dissolução das barreiras entre os seres. Assim, o viver (não o sobreviver) passa a ser a busca pela continuidade, o oposto daquilo que certamente experienciamos e experienciaremos: a descontinuidade. Por isso, Bataille explica: “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 1987, p. 10). Isso é, uma das formas de encontrar o outro e romper com o que há de fronteira é o erotismo.

Sem dúvida, há uma relação entre a reprodução e o erotismo. O ato sexual quando atribuído valores psicológicos constrói o erótico, diferenciando a prática sexual do humano e do animal (não-erótico). Mesmo que o sexo seja uma atividade instintiva para todas as espécies, é ao relacioná-lo a uma “procura psicológica” (Bataille, 1987, p. 10) e ao desvincular a reprodução do seu fim último que as dimensões do erotismo se levantam. Não se fala mais na necessidade de perpetuação das espécies, isso é indiferente para o erotismo batailleano, mas é sobre a independência do erotismo para com esse compromisso.

Se para Bataille a diferença entre a reprodução e o erotismo tem como base a palavra *independência*, para Octávio Paz, poeta e teórico mexicano, pode-se resumir a relação como a de *opostos*. Ele fala em sexualidade, não em reprodução, porque, ao fim, as coisas estão social e necessariamente interligadas. Desta forma, o autor compreende que existe também o prazer para além do erotismo, já que é quando ele acontece (para o falo) que a reprodução se torna possível. A diferença entre sexualidade e erotismo é que a primeira tem como fim este prazer que possibilita a reprodução, enquanto o segundo tem o prazer como um fim em si. É inegável que a sexualidade participa do erotismo, mas, neste ela é “socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens” (Paz, 1994, p. 16), o que dialoga com a proposta de Bataille sobre animais e homens. O percurso erótico, isto é, a busca pelo prazer dentro do que há de atividade sexual conecta-se com dimensões abstratas que apenas uma consciência de vida e morte podem construir.

Paz explica isso através da relação do erotismo com o misticismo, da maneira como os dois se retroalimentam. Como explica o autor, no tantrismo, por exemplo, o percurso todo até o gozo tem fundamento e este é interrompido ou descartado no altar dos deuses, para conscientemente impedir a reprodução, rompendo com a cadeia da reencarnação. Não é exatamente a busca pela continuação que Bataille defende, mas é uma exemplificação de como o erotismo de Paz vê a cópula como um processo erótico, como uma presentificação do momento. Assim sendo, isso leva a entender uma erotização do presente. Erotiza-se o sexo, erotizam-se as relações e as existências.

No final das contas, Paz defende: erotismo é a sede de outridade, é cerimonia e representação. É, por isso, mutável. Sexo é o fato, é estável, mas o erotismo é fluido, temporal, é variação e volúpia. A reprodução, para que aconteça, precisa da repetição dos mesmos movimentos que são práticos e funcionam, enquanto, dentro de uma relação erótica, não há apego ao que é utilitário. O erotismo é este que permite que os corpos falem e dancem à medida do que der conta dessa necessidade abstrata de conexão interna e externa e, por isso, permite que haja criação, não mais uma reprodução pragmática. Trazendo para o campo da linguagem, é a metáfora da inventividade, da capacidade criativa e prazerosa que há na sexualidade e nas relações em que há algum tipo de desejo envolvido. Entre os corpos, nus ou não, pegajosos ou não, extasiados ou não, o erotismo é a cerimônia que preenche os movimentos e que ritualiza a mera cópula.

Cruzando Bataille e Paz, até aqui, é possível compreender que falamos do ritual de continuidade. Não é à toa que o erotismo seja posto lado a lado com o misticismo, de experiências cuja busca é o que há de divino. Há o tantrismo, já comentado, no qual o ato sexual pode ser ritualizado como uma forma de atingir estados elevados de consciência e a energia sexual é despertada e direcionada para dissolver a dualidade entre sujeito e objeto: o “eu” e o “outro” se diluem. Além disso, os cultos gregos dionisíacos, equivalente aos bacanais romanos, tinham como centralidade o êxtase e a transgressão dos limites individuais, bem como a embriaguez, a dança frenética, a nudez e a promiscuidade como celebração da carne, mas, principalmente, abertura ao divino, dissolvendo o ego em nome de uma comunhão com a força vital.

No campo da arte, ressalto dois exemplos: a mística sufista e o misticismo erótico católico. O sufismo é uma vertente mística do islamismo que busca a união

direta com Allah através da purificação interior, da música, da dança (como no caso dos dervixes girantes), da meditação e da poesia. Um dos temas centrais do sufismo é o desejo absoluto por Deus, um amor que transcende as regras, dogmas e moralidades. Essa poética mística que faz do desejo e amor o centro de sua cosmologia tem sido lida por muitos como uma forma de erotismo sagrado. Em **Mystical Dimensions of Islam** (1975), Annemarie Schimmel, uma das maiores estudiosas do sufismo, aponta como esse amor místico é essencialmente "um fogo que consome o eu e transforma o coração em espelho do Amado". É a *fana*, o aniquilamento da individualidade em Deus, processo esse que é tanto espiritual quanto sensual em sua expressão simbólica. Embora os relatos históricos e os cânones místicos frequentemente privilegiam os mestres homens, a presença feminina no sufismo resistiu ao sistema patriarcal do islã o quanto pode. Rabi'a al-'Adawiyya (717–801) foi a primeira e mais relevante mística sufi e escreveu sobre um amor absoluto:

My joy
My
Hunger
My Shelter
My Friend
My Food for the journey
My journey's End
You are my breath,
My hope,
My companion,
My craving,
My abundant wealth.
Without You -- my Life, my Love
I would never have wandered across these endless countries.
You have poured out so much grace for me,
Done me so many favors, given me so many
gifts I look everywhere for Your love
Then suddenly I am filled with it.
O Captain of my Heart
Radiant Eye of Yearning in my breast,
I will never be free from You
As long as I live.
Be satisfied with me, Love,
And I am satisfied. (Rabi'a, 1988, p.71)

É erotismo puro em sua radical entrega e, ainda assim, não tem objeto senão o próprio divino. A leitura que Leila Ahmed faz de figuras como Rabia, em **Women and Gender in Islam** (1992), mostra como essas mulheres resistiam ao silenciamento de seu tempo ao criarem espaços próprios de espiritualidade e autoridade mística.

Além disso, a mesma relação com o sagrado se vê em Santa Teresa d'Ávila. **O Êxtase de Santa Teresa**, escultura barroca de Gian Lorenzo Bernini, representa o momento de arrebatamento místico de Santa Teresa, durante uma experiência com um anjo que lhe atravessa o peito com uma flecha divina. A linguagem utilizada em seus diários é fortemente erótica, com o corpo sendo tomado por uma força de amor que é, ao mesmo tempo, espiritual e sensual.

Quis o Senhor que eu visse aqui algumas vezes essa visão: via um anjo junto de mim do lado esquerdo em forma corporal, o que não costumo ver, a não ser por maravilha. [...] Esta visão quis o Senhor que eu visse assim: não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto todo aceso que parecia dos anjos muito elevados que parecem que se abrasam inteiros. [...] Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos do que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto. (d'Ávila, 2010, p. 267).

Teresa d'Ávila, além de religiosa de grande importância na cultura católica, foi uma poetisa medieval que registrou em seus escritos o encontro íntimo com o sagrado. O que está em jogo aqui não é apenas a devoção de uma santa barroca, mas um gesto radical: o corpo feminino, tantas vezes silenciado pelas estruturas religiosas, torna-se, ele próprio, espaço de revelação e de transgressão. Graciele de Lima (2014) evidencia em sua pesquisa que há também um gesto de autoria potente nessas palavras. Em um tempo eclesial onde as vozes femininas eram cerceadas, Teresa escreve. E mais: escreve de si, escreve seu corpo, escreve seu desejo. Sua poesia é, portanto, também um gesto político, um gesto de afirmação do corpo feminino como receptáculo da experiência divina.

3.2 EROTISMO LITERÁRIO

Anne Carson (2022), estudando a literatura greco-latina, e em especial Safo, eleva a discussão sobre Eros quando traça o paralelo entre escrita e erotismo. A pergunta que se faz é: o que entrelaça a letra e o Eros?

Numa perspectiva histórica, na Grécia, a oralidade era o centro da cultura até que se integrou o alfabeto e, conseqüentemente, a escrita no contexto social. Sabe-

se que o alfabeto grego era uma apropriação do alfabeto fenício, constituído apenas de consoantes, às quais os gregos adicionaram as vogais. Arquíloco foi o primeiro poeta (que se tem registro) a ter escrito seus poemas e boa parte deles era erótico, Carson defende é que esse fato não é irrelevante para a concepção de Eros: viver a oralidade é diferente de viver a escrita.

A autora disserta sobre os sentidos mobilizados pela partilha oral: estes são sentidos abertos (não controláveis), e isso não exige do interlocutor o que a escrita (que não trabalha com sentidos abertos do corpo humano) exige até hoje, isto é, foco, consciência. Essa mudança de comportamento extrapola o tipo textual e perpassa pela forma como o indivíduo se relaciona com a cultura, com o outro e consigo próprio já que, na leitura e escrita, o autocontrole está envolvido em todo o processo. No meio oral, este domínio corporal e mental não é tão requerido, uma vez que os canais auditivos utilizados estão sempre abertos, enquanto, para que o indivíduo acesse o meio letrado (alfabetizado), há a necessidade de tornar consciente a abertura visual e direcionamento mental para o ponto de foco, fechando sua percepção do exterior. Carson explica que com isso, o leitor/escritor passa a controlar seu corpo através do treino físico e mental para as palavras escritas, fechando-se do ambiente externo e focando no ambiente interno. Qualquer semelhança com o processo implosivo do erotismo, como antes visto, não é mera coincidência.

Além disso, colocar em símbolos físicos aquilo que se transmitia através do invisível também instiga uma noção de limite da linguagem, isso porque os significados, por mais abstratos que sejam, passam a caber em letras, que cabem em palavras, que cabem em linhas e cabem em pedras, papiros e livros. Cá estamos nós, novamente, no tópico das fronteiras, mas, agora, partindo para a literatura. Através da palavra escrita, aprendemos a controlar o ser e o estar e a colocar limites entre o interno e o externo, ao mesmo tempo que a palavra erótica escrita é a representação do próprio ritual de continuidade, no qual o controle só existe no campo da ilusão e as fronteiras dos seres são imperiosas, mas questionáveis. Por isso, Carson explica:

Eros tem a ver com fronteira. Ele existe porque certas fronteiras existem. É no intervalo entre se esticar para tentar alcançar e de fato agarrar algo, entre olhar de relance e receber o olhar de volta, entre um “eu te amo” e “eu também te amo”, que a presença ausente do desejo ganha vida. Mas as fronteiras do tempo e do olhar e do “eu te amo” são apenas efeitos secundários da fronteira principal e inevitável que cria Eros: a fronteira da carne e do eu que existe entre você e eu. E é, de repente, apenas no momento em que eu ia dissolver a fronteira, que percebo que nunca vou conseguir fazer isso. (Carson, 2022, p. 55)

Eros, a divindade grega, na obra de Carson é substantivada, passa a ser o instante do desejo. O mais importante disso, é que eros carrega a simultaneidade do prazer e da dor, tanto que, no grego, é chamado de *glukupikron* por Safo, traduzido como *bittersweet* por Carson e interpretado como doce-amargo por Julia Raiz. É a “combinação drástica de dois adjetivos opostos ou pelo menos radicalmente diferentes” (Raiz, 2022, p. 11), os dois lados da moeda do desejo, como se vê mais adiante, na análise do conto de Conceição Evaristo. Ele vive fora, na exterioridade do ser, mas quando há o impulso desejoso, é eros tomando por dentro, sem chance de resistência, causando uma sensação doce e amarga ao mesmo tempo: para melhor ou para pior, não há mais autocontrole, não há mais apatia e nem lógica. Esse momento é muito bem capturado pela literatura e em especial pela literatura grega, nos estudos de Carson:

Enquanto Sófocles compara a experiência a um pedaço de gelo derretendo em mãos quentes (Radt, fr. 149). Poetas posteriores misturam as sensações de quente e frio com a metáfora do gosto para inventar “doce fogo” (Anth. Pal. 12.63), amantes “queimados pelo mel” (Anth. Pal. 12.126), armamentos eróticos “temperados em mel” (Anac. 27E). Íbico enquadra eros em um paradoxo de molhado e seco, uma vez que a tempestade escura do desejo lança contra ele não a chuva, mas “loucuras esturricadas” (PMG 286.8-11). (Carson, 2022, p. 23)

Não é de hoje, portanto, que o sensorial, ou melhor, o sensual (como coloca a autora), mescla-se com o que há de psicológico. Carson verifica que é através dos sentidos que os poetas explicam o fenômeno do desejo, do amor e do ódio, por exemplo. Isso apenas pode confirmar a ideia que Bataille, bem depois dos poetas gregos, vem a defender sobre o erotismo como a busca de uma experiência exterior que leva a uma experiência interior. E a literatura grega representa essa busca.

A autora explica que, em grego, “eros denota “querer”, “falta”, “desejo pelo que não está lá”” (Carson, 2022, p. 27) e isso decreta que o desejante², por estar no estado de desejar, necessariamente quer o que não tem e, quando passa a ter, não deseja mais. É um paradoxo que, no final das contas, representa o que há de intervalo e de simultaneidade entre a ausência e presença, entre o amor e ódio. Quando os românticos declamavam sobre a mulher inalcançável, o desejo nunca foi pela sua “alcançabilidade”, porque o desejo só acontece por ela continuar assim distante e é eros quem garante isso. Por isso, “todos os paradoxos são, em certa medida, paradoxos sobre o paradoxo, todo eros é, até certo ponto, desejo pelo desejo” (Carson, 2022, p. 158).

Quando se pensa em literatura erótica, portanto, conclui-se que ela serve para e pelo que ela é, e ela é a representação do desejo pelo desejo. Quem sabe, podemos falar: *é o desejo pela busca do desejo através da erotização dos rituais de continuidade*.

3.3 UM PROBLEMA MODERNO: *ARS EROTICA VS SCIENTIA SEXUALIS*

Existe uma ideia que não foge do erotismo: a transgressão. E é a partir disso que tentaremos trazer para o campo da materialidade social a discussão que até então se construiu. A filosofia erótica batailleana encontra-se posteriormente neste trabalho na e com a literatura, mas, aqui e agora, tento fazer com que se volte à realidade prática e esta é a verdade que despoetiza a dança erótica tão bem escrita e consumida ao longo da história: erotismo, na nua e crua verdade, é transgressão.

Isso acontece porque a ordem é da *scientia sexualis* do ocidente moderno, não mais da *ars erotica* da antiguidade (Foucault, 1980). Se falamos em história da sexualidade, logo encontramos um impasse fundamental: comparar as práticas da antiguidade do prazer com as práticas modernas e/ou contemporâneas é injusto, pois não se fala em sexualidade na Grécia e Índia antiga tanto quanto não se fala em prazer desde que o olhar positivista dominou o pensamento ocidental. Foucault é quem disserta sobre isso, no primeiro livro da trilogia da **História da sexualidade, A**

² Amante é a expressão que Carson usa para representar as vítimas de Eros. Octavio Paz, em *Dupla chama da paixão: amor e erotismo* (1994), percebe que o que os gregos chamavam de amor era, por muitas das vezes, mais relacionado com o que entendemos como paixão. Neste trabalho, escolho a expressão “desejante”, para não tomar partido, mas, principalmente, por compreender que o amor não é, em momento algum, objeto de estudo aqui e, por isso, não precisa ser evocado. Assim sendo, não há confusão.

vontade de saber (1980, p. 51-71), quando explica que diferentes culturas antigas fizeram do prazer um saber potencializado por ritos como o de iniciação, de magistério e da prática.

O prazer era experienciado como uma arte a ser dominada e, enfim, ensinada, bebendo de certo misticismo que não necessariamente envolvia o Divino, mas uma sublimação pessoal e coletiva em diversos casos (as orgias de Baco e o tantrismo, por exemplo). A verdade primordial é que o prazer, e apenas ele, pode e vai guiar as relações entre o mestre e o discípulo, sem uma referência externa à relação que se constrói entre os envolvidos e entre as práticas situacionais de prazer. Foucault explica que não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo:

Ele deve ser conhecido como prazer, e, portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. Melhor ainda: este saber deve recair, proporcionalmente, na própria prática sexual, para trabalhá-la como se fora de dentro e ampliar seus efeitos.” (Foucault, 1980, p. 57)

O que nos leva a entender que, na *ars erotica*, o prazer se relaciona com a sexualidade, mas também a extrapola e, por isso é tomado como uma arte cujos efeitos “devem transfigurar aquele sobre quem recaem seus privilégios: domínio absoluto do corpo, gozo excepcional, esquecimento do tempo e dos limites, elixir de longa vida, exílio da morte e de suas ameaças” (Foucault, 1980, p. 57).

A contrapartida da prática de extrair a verdade do prazer é a prática de construir uma verdade sobre o sexo: a *scientia sexualis*. Ao longo do processo “civilizatório” (no sentido positivista e prepotente) a sexualidade, isso é, o discurso do sexo, foi sendo moldado e enrijecido a depender de diversos fatores, dos quais, por ora, nos interessa saber que resultaram em protocolos lentamente fundidos ao sistema que se retroalimenta de práticas de poder-saber, não sobre o que é o sexo, mas sobre o que ele deve ser e como ele deve ser. A confissão, a medicalização e a educação da sexualidade servem como exemplo disso.

Se antes havia rito, agora há protocolo e se antes havia arte, agora há ciência. Mesmo que mecanismos da *ars erotica* tenham sido reaproveitados na *scientia sexualis*, a defesa do prazer, hoje, é transgredir o movimento social da sexualidade. Ao mesmo tempo, não há como avaliar um sem se apoiar no outro. Por isso, ao

estudar o erotismo e, especialmente ao estudar como ele se manifesta a partir de categorias de gênero, outro produto cultural (positivista e prepotente), não se pode ignorar onde esses dois conceitos (erotismo e gênero) se entrecruzam.

3.4 EROTISMO E MULHERES: ESCRITAS E FRONTEIRAS

Antes de buscar compreender como se dá a literatura de autoria feminina, é preciso entender como se dá a escrita de mulheres, o que nos propusemos a fazer no capítulo anterior. A partir disso, compreendemos que ao assimilar o erotismo e a sexualidade no mesmo contexto e, em especial, ao analisar a sexualidade, é imprescindível considerar como a sua percepção esteve e está atrelada a um discurso da época. Não obstante, deve-se considerar que, dentro de uma concepção deste discurso sexual como produto de diversos interesses sociais, há, ainda, uma questão de gênero: em uma sociedade construída a partir de um sistema falocêntrico que oprimiu, dentre outros aspectos, a sexualidade da mulher, a literatura erótica de autoria feminina ocupa, portanto, uma posição desprivilegiada, sendo um ato de rebeldia e transgressão ainda maior do que o próprio discurso erótico.

E isso retoma a questão antes posta: a ideia de uma “escrita feminina” pode fazer sentido no meio feminista, mas, para além dele, é apenas estereotipação. Francesco Alberoni, crítico de relevância nos estudos da literatura erótica, considera a mulher como uma das duas raízes do erotismo, sendo a outra raiz os homens, cuja diferença é que “A primeira tende a produzir uma comunidade de vida, unida pelo amor. A segunda, ao contrário, não tem projetos, vive de fragmentos” (Alberoni, 1986, p. 77), ligando a afetividade à experiência erótica feminina, uma vez que “a mulher quer a presença física do seu homem, sentir suas mãos sobre a sua pele, a força doce e acolhedora de seu abraço, seu cheiro, a mistura dos cheiros que se torna perfume” (Alberoni, 1986. p. 29). Não obstante, como se vê no primeiro capítulo, essa essencialização não se ocupa apenas no que tange o erótico/sexual, mas perpassa por todos os temas tipicamente relacionados ao “universo feminino”. Mesmo assim, tais análises comprovam que se espera da literatura erótica de autoria feminina o que se espera das suas autoras enquanto mulheres: feminilidade, sensibilidade, passividade e afetividade. E é por isso que,

Se há traços de repetição em temas, formatos e tons, seria lícito afirmar que estes ocorrem não porque são produto exclusivo da diferença sexual, mas porque, como investidura cultural, acabam por constituir um universo reconhecido como feminino, em contraposição ao masculino. (Borges, 2013, p. 27)

Marcadores, como os citados, em primeiro plano podem servir como referência estilística, temática e, há quem diga, de preferência entre cada gênero (como se fosse possível generalizar gostos e prazeres para "homem" e "mulher", como se cada uma dessas fossem as duas grandes e universais categorias possíveis). Mas, em uma análise mais profunda, é possível compreender que expressam, na realidade, as qualidades socialmente atribuídas e que visam uma manutenção de relações assimétricas de poder, como visto no capítulo anterior. Alberoni, ao reforçar que uma mulher depende do amor e de outros sentimentos, como aconchego e cuidado, para escrever o seu erotismo está mascarando uma relação de passividade perante o próprio erotismo da autora, já que depende de um outro (geralmente masculino) para a sua concretização.

É nesse sentido que a comparação que Cixous (2022) faz entre a escrita e a sexualidade, já explorada no capítulo anterior, nos é fortuita. A autora explica: todas as expectativas que circulam pelos dois conceitos em questão foram moldadas pelas mãos masculinas, mesmo quando escritas por uma mulher. Quando essa lógica é subvertida, isto é, quando uma autora consegue atingir uma escrita própria, que parte única e exclusivamente de si sem a necessidade de responder ou compactuar com expectativas quaisquer, ela está praticando uma escrita que emerge do corpo e da sua própria experiência como mulher: o processo de *écriture féminine*. Para Cixous, a escrita é um espaço no qual as mulheres devem poder explorar a sua sexualidade, identidades e vivências de forma plena e sem censura. Desta forma, desafiam-se as maneiras tradicionais de representação que as colocam como passivas e objetos de sentimentos masculinos e mulheres passam a ser donas das palavras que lhes cabem e isso reflete na reivindicação de suas narrativas, de seus sentimentos e experiências, tal como a Medusa risonha e desejante.

Este é o potencial revolucionário de uma literatura erótica escrita por mulheres. "Culturalmente, as mulheres não estão autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar sobre sexo; elas são o sexo e, portanto, não falam, elas são faladas" (Borges, 2013, p. 109), como antes visto. Desta forma, a literatura erótica

marcada pelo feminino, transgride a lógica falocêntrica e a autora vira essa Medusa de Cixous.

Por fim, uma retomada: o erotismo é a filosofia da conexão com o ser (outro ou o próprio), da transgressão da finitude, do desejo pelo desejo, da cerimônia e da representação. É, também, aquilo que vive na alcova, mas que invade a sala. Não obstante, é um direito dentro das complexidades sociais que constroem a experiência do ser social e cultural, um mecanismo discursivo da grande ferramenta discursiva que é a sexualidade.

No ensaio **Usos do erótico: o erótico como poder**, presente no livro **Irmã outsider: ensaios e discursos** (2019), Audre Lorde, gigante do movimento negro e do feminista, toma como fato a sexualidade da mulher como um objeto que passou por muitas mãos, bem como vimos antes. Contudo, parte para uma nova perspectiva:

O erótico é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas. (Lorde, 2019, p. 67)

O gozo, aqui, não tem mais uma conotação puramente sexual, mas representa um sentimento de plenitude que transpassa o sexo, mesmo sendo perfeitamente metaforizado por ele. É um sentimento interno e individual de uma satisfação pessoal que move as ações e expectativas em todas as questões da nossa vida, é o que a autora chama de “demanda interna pela excelência”, pelo aproveitamento máximo de cada vivência, é completude.

Na teoria e na prática, esse sentimento é um poder inestimável e que tem uma grande capacidade de abalar um sistema que foi forjado para tirar o prazer da equação da produtividade. Nas mulheres, esse poder precisou ser suprimido para que pudessem ser controladas de alguma forma e, enquanto isso, um erotismo superficial, o que crê tratar-se apenas de sexo, passou a ser estimulado, mesmo que também manipulado. Assim, a mulher, para sobreviver no sistema patriarcal, passou a conviver sem erotismo, sem poder entender onde está o seu gozo, por vezes, literalmente sem poder falar sobre ele também. O trabalho é o exemplo utilizado pela autora, que explica que dele foi retirado todo o gosto, ficando apenas a função, completamente deturpada do que deveria ser aquilo no que se gasta seu esforço.

Ainda assim, a proposta de Lorde é revolucionária: retomemos essa força proveniente de eros e tornemos ela uma energia criativa para reivindicar “nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (Lorde, 2019, p. 69). Que seja retomada, também, a sexualidade das mulheres:

Penso que o erótico é como esse núcleo dentro de mim. Quando liberado de sua vigorosa e restritiva cápsula, ele flui e colore a minha vida com uma energia que eleva, sensibiliza e fortalece todas as minhas experiências. Fomos educadas para temer o "sim" dentro de nós, nossos mais profundos desejos. No entanto, uma vez identificados, aqueles que não aprimoram nosso futuro perdem sua força, e podem ser modificados. Temor nossos desejos os mantêm suspeitos e indiscriminadamente poderosos, uma vez que reprimir qualquer verdade é dotá-la de uma força além do limite. O medo de não sermos capazes de superar quaisquer distorções que possamos encontrar dentro de nós nos mantém dóceis e leais e obedientes, definidas pelos outros, e nos leva a aceitar várias facetas de nossa opressão por sermos mulheres. (Lorde, 2019, p. 71-72)

Assim, defender o erotismo, uma *ars erotica*, o saber fazer do prazer, na era da ciência da sexualidade, da repressão do gozo, especialmente sendo mulher, é um ato de transgressão. Orgulhoso está Bataille, nesse sentido transgressor. O erotismo batailleano é esta força que rompe a alcova e escancara à sala o que se esconde da vida: assim como a mulher sempre teve de estar escondida sob o véu da virgem, da puta, da escrava, da mãe. Ao violar tal norma social considerando a expressão de um erotismo individual, a mulher busca o seu gozo.

O erotismo é um direito pois, assim como define Audre Lorde, é um poder que eleva a condição de existência do ser: é a fruição, o gozo da vida. Assim como visto no capítulo anterior, o erótico é um meio pelo qual as mulheres podem acessar sua autenticidade, seu poder interior. Ao ler a literatura erótica escrita por mulheres, essa concepção ressurgue com força. Autoras como Ana Miranda, Conceição Evaristo, Amara Moira, entre outras, não tratam o erotismo apenas como um artifício literário, mas como uma ferramenta de libertação e de resistência.

Lorde defende que o erotismo aparece nessas obras como uma forma de subversão do patriarcado e uma rejeição das representações tradicionais da sexualidade feminina, que frequentemente relegam a mulher ao papel passivo e objetificado. Essas escritoras, por meio de seus textos, reivindicam o corpo e o desejo feminino como espaços de poder e resistência. O erotismo, nessas narrativas, configura-se como uma prática emancipatória, alinhada com a visão de Lorde de que o erótico é uma força criativa, capaz de revolucionar a maneira como as mulheres

percebem e se conectam com o mundo. Na escrita dessas autoras, o prazer não é apenas físico; é um prazer intelectual, emocional e, acima de tudo, uma reconquista da identidade feminina em um contexto em que a sexualidade feminina foi historicamente suprimida ou controlada.

Essa convergência entre o pensamento de Lorde e a literatura erótica de autoria feminina demonstra o poder do erotismo como um ato político e revolucionário. A literatura erótica, assim, torna-se um território onde o corpo e a palavra se encontram para reescrever o lugar da mulher na sociedade, ecoando a paixão emancipatória que Lorde propõe em seu ensaio.

PARTE II – A *ARS EROTICA* NA LITERATURA FEMININA

Neste momento, entrelaçam-se as vozes de Amara Moira, Conceição Evaristo e Ana Miranda, que, a partir de vivências distintas, dialogam indiretamente sobre a arte do prazer. É importante esclarecer, também que por mais que este seja o momento da análise literária, neste trabalho ela também se intercala com mais análise de referencial teórico. Isso porque verificou-se impossível generalizar a experiência erótica e a experiência do ser mulher em uma única explicação. Ademais, uma vez que na autoria deste trabalho não se circunscrevem todas as identidades plausíveis de existência no mundo, são as autoras e as personagens de seus devidos contos que estão convidadas a abordar a sua narrativa, em consonância, sempre que possível, com vozes acadêmicas que tratam com igualdade e proximidade do tema proposto.

4 O EROTISMO SENSORIAL D'A SESTA

Este capítulo se propõe a investigar como o erotismo é construído e manifestado em **A Sesta**, conto de Ana Miranda presente na antologia organizada pela pesquisadora Eliane Robert Moraes, **Corpo Desvelado** (2022), e quais suas implicações para a compreensão da subjetividade feminina e das relações de poder no conto e fora dele. Verifica-se que o erotismo no conto não se limita à mera representação da sexualidade, mas funciona como um dispositivo narrativo que subverte a objetificação e passividade do corpo feminino, permitindo à protagonista afirmar sua agência e explorar uma subjetividade complexa e autônoma, desafiando papéis sociais preestabelecidos e ressignificando a relação com o próprio corpo e com o ambiente. Desta forma, a análise parte de duas vias centrais: a exploração sensorial do corpo e a transgressão dos símbolos que historicamente são atribuídos ao feminino.

A escolha desse conto se deve ao fato de que, aqui, se vê uma cena comum: uma mulher na cozinha, cuidando da casa e dos animais, mas isso é extremamente erótico. Assim, a primeira revolução erótica feminina, aqui, é silenciosa e parte de um lugar esperado para a mulher, mas que ela (personagem e autora) ressignifica a partir do prazer que coloca em cada um dos seus movimentos. Isso serve para ilustrar que a mulher quando verdadeiramente livre das amarras que tolhem seu erotismo, deveria poder encontrar-se com ele em qualquer lugar, nas alcovas mais sujas ou nas

cozinhas mais limpas, independente de expectativas e dependente de subjetividades pessoais. Acompanhada de outra pessoa, como se vê nos contos seguintes, ou sozinha, bebendo do prazer que é o encontro consigo própria através do seu corpo, como é o caso deste conto.

Em resumo, conto **A Sesta** apresenta a intimidade da protagonista durante o período de descanso da sesta, em uma aldeia onde esse momento é considerado sagrado. A narrativa se desenrola a partir de suas sensações corporais, pensamentos e interações, inicialmente com sua cadelinha, e, posteriormente, com visitantes. A trama descreve a tentativa da protagonista de dormir em meio ao calor intenso, a preparação de bolos e doces para eventos sociais, e as interações com seus clientes. O conto culmina com o fim da sesta e o reinício das atividades da aldeia, enquanto a protagonista se prepara para a noite.

Primeiramente, percebe-se que Ana Miranda constrói uma atmosfera erótica densa e multifacetada, não apenas através de descrições explícitas, mas por meio de uma linguagem rica em imagens sensoriais que evocam tato, olfato, paladar, audição e visão. A protagonista, em seu estado de semiconsciência e calor, permite que a narrativa se adentre em um universo de sensações que se manifestam de forma quase sinestésica.

O calor é um elemento constante e opressor, intensificando a percepção da pele e do suor e criando uma atmosfera de desconforto que, paradoxalmente, convida à libertação sensual. A pele é descrita não apenas como uma superfície, mas como um receptáculo e um condutor de prazer, com o leite "escorrendo na pele" (Miranda, 2022, p. 264) e a aplicação de "pedrinhas de gelo nas tetas e na língua" (Miranda, 2022, p. 265), que geram um contraste térmico e uma aguçada consciência corporal. Os cheiros e sabores são igualmente evocados de forma potente: a protagonista "lambendo o pires" (Miranda, 2022, p. 264) ao tomar leite morno, o almoço com "lombo de veado no tacho, palitos empanados e na sobremesa sorvete de nabo com licor" (Miranda, 2022, p. 264), e, posteriormente, a preparação dos doces, com "gemas escorreram nos meus dedos" (Miranda, 2022, p. 265), "lambendo nos dedos as claras em neve, lambendo o açúcar" (Miranda, 2022, p. 265), e a cadelinha "comendo chocolate com cantárida" (Miranda, 2022, p. 264), um afrodisíaco. Tais detalhes transformam a alimentação e a culinária em atos de profunda sensualidade, onde o prazer gustativo se funde com o tátil. A audição é estimulada pelos jumentos que "zurravam perto do riacho" (Miranda, 2022, p. 264) e pela "cantiga ao longe no

gramofone do lupanar" (Miranda, 2022, p. 265), que serve como trilha sonora para o estado onírico da protagonista, adicionando um elemento de clandestinidade e desejo. A visão, por sua vez, se detém nas "janelas das casas, fechadas, as portas das lojas, fechadas, a igreja fechada" (Miranda, 2022, p. 264), um cenário de inatividade que contrasta com a efervescência interna da personagem, criando um espaço de privacidade propício à experimentação erótica.

Desta forma, o corpo, em **A Sesta**, transcende a mera representação e se estabelece como um espaço erótico em si, um campo de sensações e experiências subjetivas, como teoriza Octavio Paz em **A Dupla Chama: Amor e Erotismo** (1944), citado no terceiro capítulo. Para Paz, o erotismo é a presentificação do momento, é a busca pelo próprio prazer ritualizado enquanto chega à totalidade do ser, em uma dissolução dos limites do indivíduo. A protagonista não coloca seu corpo a disposição de um olhar externo; antes, ela o explora em sua plenitude. Os seios, que amamentavam e estão "estufados de leite" (Miranda, 2022, p. 265), são descritos com uma atenção a detalhes físicos que enfatizam sua vitalidade e fluidez. A "fluidez dos movimentos" da protagonista, ao passar o gelo, ao deitar-se "de lado, de bruços" (Miranda, 2022, p. 264), e ao confeitar os bolos, revela um corpo que se move em sintonia com suas pulsões.

Essas manifestações de desejos são constantes: o calor que a impede de dormir, a necessidade de tirar a camisola, o ato de fazer carícias nos próprios seios. Mesmo a interação com o cachorro, apesar de repreendida, aponta para uma sexualidade instintiva e presente no ambiente, até animalesca. O corpo da protagonista é um palco das sensações antes pontuadas, onde o prazer e o desconforto (tanto quanto o doce e o amargo, de Carson e Safo e a ideia delas de Eros) se entrelaçam, evidenciando uma maneira de exploração do próprio erotismo da protagonista.

Assim sendo, Miranda escreve sobre o corpo de uma mulher, o mesmo que sempre foi receptáculo do prazer, isto é, a parte passiva, como bem defende Bataille (1987) ou, então, visto como fonte de prazer alheio, usado para gerar excitação para o sexo masculino (Cixous, 2022). Miranda insubordina a lógica e escreve um corpo desejante e agente do próprio desejo, sensível aos seus quereres, às suas excitações, aos seus prazeres e apenas, tanto é que pouco importa o que os visitantes fizeram para além das metáforas com comidas que, diga-se de passagem, são gatilhos de

prazer para a protagonista. Neste conto, o corpo e os desejos são como personagens, requerem atenção da protagonista e funcionam plenamente em função de si.

O erotismo em **A Sesta**, também emerge como um espaço de liberdade e autonomia para a mulher, desafiando abertamente as normas sociais e as expectativas de comportamento. A nudez da protagonista, mencionada como uma possível causa para não adormecer, e a subsequente remoção da camisola devido ao calor, representam uma transgressão implícita das convenções de recato feminino. Em uma sociedade onde a sesta é sagrada e a vida pública é marcada por lojas e igrejas, a intimidade da protagonista se torna um refúgio para a expressão de sua sexualidade.

Hélène Cixous (2022), em sua defesa da *écriture féminine*, argumenta que a mulher precisa escrever-se e falar de seu corpo para se libertar das opressões patriarcais, como já explorado no primeiro capítulo. No conto, a protagonista "escreve" sua própria sexualidade através de suas ações e sensações corporais, revolucionando a passividade e a objetificação frequentemente impostas à mulher, como analisado por Simone de Beauvoir em **O Segundo Sexo** (2014), onde a mulher é construída como o "Outro", reduzida a seu corpo. O erotismo, para a protagonista, não é apenas um prazer, mas um ato de autodefinição e uma forma de resistir às amarras de um contexto que, embora não explicitamente opressor, impõe um ritmo e um comportamento social que ela transcende em sua intimidade.

O conto emerge como um texto que não apenas narra, mas ressignifica e desafia as convenções arraigadas em torno dos símbolos femininos, em particular a maternidade, ao explorar a erotização em um contexto surpreendentemente atípico: o ato de alimentar uma cadela. Esta obra dialoga profundamente com as premissas de Adrienne Rich em **Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution** (2021), onde a autora delinea a crucial distinção entre a maternidade como experiência e a maternidade como instituição. Rich argumenta que, enquanto a instituição da maternidade impõe restrições e expectativas sociais que frequentemente alienam a mulher de sua própria corporalidade e subjetividade, a maternidade como experiência pode, ao contrário, ser um potente espaço de poder e autodescoberta, desde que desvincilhada das amarras opressivas.

No cerne do conto de Miranda, a protagonista se apropria de sua capacidade de nutrir, despojando-a da função reprodutiva que lhe é historicamente imposta pela instituição. Podemos entender o ato de gotejar leite dos seios e oferecê-lo à cadelinha

não meramente como um cuidado animal, mas uma manifestação de uma maternidade que transcende as expectativas sociais e o imperativo de ser mãe de uma criança humana. Esta "maternidade interespecie" ilustra, com clareza, a maternidade como experiência em sua forma mais íntima e autônoma, emancipada das estruturas institucionais que, na visão de Rich, despersonalizam o corpo feminino e seu inato potencial nutritivo.

A erotização do corpo feminino e do ato de alimentar a cadela, um dos aspectos mais notáveis do conto, complementa de forma incisiva a crítica de Rich. As "íntimas carícias nos meus seios que gotejavam leite" (Miranda, 2022, p. 264), trecho que dá início ao conto, revela uma auto exploração e um prazer intrínseco derivado do próprio corpo, contrastando vigorosamente com a maneira pela qual a maternidade institucionalizada muitas vezes "coisifica" o corpo feminino, reduzindo-o a um mero receptáculo para a procriação. A nudez da protagonista, sua busca por alívio através do gelo ou do algodão com creme e especiarias nos seios fartos de leite, não são apenas gestos físicos ou sintomas da maternidade, mas expressões de uma fruição de si e de uma busca por sensações que beiram o prazer sensual. O ato de dar leite à cadela, executado "com o dedo gota por gota" (Miranda, 2022, p. 265), transcende a mera nutrição, assumindo uma dimensão sensual e íntima, de onde o prazer emana não apenas para o animal, mas também para a mulher que detém o controle e a experiência dessa doação. Tal postura ressoa com a premissa de Rich sobre a urgência de as mulheres retomarem o controle sobre seus corpos e suas experiências sensoriais, frequentemente negligenciadas ou reprimidas pela instituição da maternidade.

Ademais, a complexidade da relação com os cães, culminando na violência da protagonista contra o cachorro que "subiu nas minhas pernas e fornicou" (Miranda, 2022, p. 265), pode ser interpretada como uma enfática reafirmação do controle da mulher sobre seu próprio corpo e desejo. A erotização é permitida e orquestrada por ela, mas qualquer invasão ou penetração indesejada é veementemente rechaçada. Essa nuance argumenta que a mulher, imersa em sua maternidade como experiência, é quem define os termos de seu próprio prazer e doação, distinguindo-se de uma submissão passiva imposta pela maternidade como instituição.

A exploração da ressignificação feminina em **A Sesta** não se restringe apenas à maternidade, ela se estende e se aprofunda no espaço da cozinha e da culinária, transformando esses domínios tradicionalmente associados ao labor e à contenção

feminina em palcos para a manifestação do erótico. Se Rich nos permite compreender a libertação da experiência materna das amarras institucionais, Cixous e Lorde oferecem as lentes para discernir como a própria criação culinária pode ser redefinida como um ato de poder e prazer.

A escrita feminina de Cixous, como visto, emerge do corpo, é uma linguagem que subverte a lógica fálica e celebra a fluidez, o orgânico, o prazer não linear. A cozinha, neste contexto, deixa de ser um local de servidão doméstica e se torna um espaço de corporificação, onde a criação de alimentos é uma extensão da própria materialidade da mulher. As "gemas escorreram nos meus dedos" (Miranda, 2022, p. 265), as "claras de ovos gosmentas" (Miranda, 2022, p. 265) e o ato de ficar "lambendo nos dedos as claras em neve, lambendo o açúcar" (Miranda, 2022, p. 265) não são descrições neutras: são a materialização de uma sensualidade que se integra ao fazer culinário. A protagonista não apenas prepara os bolos, ela vive o processo com o corpo, em um fluxo de fluidos, texturas e sabores que emanam dela e a ela retornam, ecoando a ideia de Cixous de uma escrita (e, por extensão, de uma existência) que emana das vísceras, do prazer do corpo liberado.

Complementarmente, Audre Lorde, em **Usos do erótico: o erótico como poder** (2019), ensaio explorado no terceiro capítulo, expande a compreensão do erótico para além da sexualidade estrita. Para Lorde, o erótico é uma força vital profunda, uma fonte de energia, satisfação e conexão, um senso de profunda alegria e reconhecimento interior que permeia todos os aspectos da vida. Quando a protagonista de **A Sesta** se entrega à culinária, ela o faz com uma intensidade que transcende a obrigação doméstica. Quando a protagonista diz: "espirrei numa desnatadeira o leite para fazer suspiros árabes e deitei fogo à frigideira, o fogo ardeu, a brisa vinda de uma claraboia refrescou minhas tetas" (Miranda, 2022, p. 266) percebe-se uma sinestesia poderosa, onde o calor da criação culinária (o fogo) encontra o frescor no corpo da mulher, unindo o ato de cozinhar ao seu próprio corpo erótico. Não é um trabalho, mas uma performance de vitalidade, um "fazer" que é infundido com sua força vital, sua capacidade de gerar, seja leite ou doces.

Assim, a cozinha é ressignificada como um domínio do erótico lordiano, um local de profunda realização pessoal e empoderamento. Passa a ser um espaço onde a mulher não apenas nutre o mundo exterior, mas, primordialmente, nutre a si mesma, explorando o potencial erótico e criativo que reside em seu corpo e em suas mãos, redefinindo o ato de cozinhar erótico, tal como visto em Octávio Paz (1994). A mulher,

ao invés de se sentir confinada, encontra prazer no manuseio dos ingredientes e na manipulação do calor e das texturas. Os doces que ela produz não são apenas para serem consumidos por outros, mas são o resultado de um processo que nutre a própria criadora, infundindo-a com a satisfação que Lorde (2019) descreve como um conhecimento profundo e profundo prazer. Mesmo as interações com os visitantes, que "provaram as delícias da casa e lambeiram os beijos" (Miranda, 2022, p. 265), sugerem uma extensão dessa sensualidade para além do eu, mas sempre sob o controle da protagonista, que é a mestra daquele prazer gastronômico.

Assim sendo, Ana Miranda habilmente desconstrói e reconstrói símbolos femininos para revelar uma mulher que não se conforma aos papéis tradicionais. A maternidade e a culinária, em vez de limitarem a protagonista a funções meramente reprodutivas ou domésticas, tornam-se veículos para a exploração de sua própria sensualidade e agência, transformando o cotidiano em um campo fértil para a manifestação de um erotismo subversivo e libertador. Isso culmina na insubordinação do próprio corpo feminino da protagonista: de mero objeto de prazer alheio para uma autêntica fonte de prazer próprio. Esta é uma das mais poderosas manifestações da autonomia feminina, ecoando as teorias de diversas autoras feministas que buscaram dismantlar as estruturas patriarcais que objetificam o corpo da mulher.

O corpo da protagonista, que inicialmente se revela nu em um calor que a impede de dormir, não é apresentado para ser consumido pelo olhar de outrem, mas sim para ser experienciado por ela mesma. Durante todo momento, todos os atos de carícias íntimas e toques que exploram o sensorial, a mulher não está se preparando para um parceiro ou desempenhando um papel imposto; ela está explorando a geografia e a sensibilidade de seu próprio corpo, que se torna um texto vivo de autossuficiência e deleite. Essa apropriação do corpo para o prazer próprio, em vez de sua instrumentalização para o prazer alheio ou para funções sociais predeterminadas (como a reprodução na maternidade institucional ou desejo masculino), alinha-se com a concepção de Lorde sobre o erótico. O prazer que a protagonista extrai de seu próprio corpo, da alimentação da cadelinha, e da imersão sensual na culinária, não é um prazer superficial, mas sim uma manifestação do seu poder erótico, uma validação interna de seu ser. Seu corpo, portanto, deixa de ser um receptáculo passivo para se tornar um agente ativo de sensações e empoderamento. Por fim, vale ressaltar que a sexta como cenário é fundamental para a intensificação do erotismo e para a liberação das fantasias da protagonista. O calor

opressor e o silêncio da cidade adormecida criam um vácuo no tempo e no espaço, um momento de suspensão em que as convenções sociais são temporariamente anuladas. A intimidade do espaço da cama e da casa permite que a protagonista se entregue às suas sensações sem pudores.

Como visto nos capítulos anteriores, Octavio Paz e Bataille concordam que o erotismo floresce na fronteira entre o público e o privado, entre o proibido e o permitido, e a sesta oferece precisamente esse território ambíguo. É nesse hiato que a protagonista se permite a masturbação sutil, a experimentação com o gelo no corpo, e a conexão com o animal, todas ações que transgridem a rotina diurna e os papéis sociais esperados. O fato de que a sesta seja vista como algo sagrado na aldeia ressalta a transgressão implícita nas ações da protagonista: um tempo de repouso venerado se torna um palco para a liberação de desejos e fantasias. É na quietude aparente que a vida interior da personagem fervilha, e é nesse espaço íntimo que o erotismo, como força vital, se manifesta em sua plenitude, redefinindo a subjetividade feminina para além das normas e expectativas.

Assim, como a maternidade foi desatrelada de suas amarras institucionais pela experiência da nutriz de uma cadela, e a culinária foi elevada de labor doméstico a ato de criação sensual, o corpo da protagonista também é subvertido. Ele transcende a lógica patriarcal que o designa como objeto de desejo ou ferramenta reprodutiva. **A Sesta** tece uma narrativa onde o feminino, em suas múltiplas expressões (da corporalidade à nutrição e à criação), é radicalmente redefinido a partir de sua própria experiência e prazer, culminando na imagem de uma mulher que, em sua sesta particular, se refaz e se apropria de si mesma.

5 TRANSGRESSÃO DE GÊNERO: “QUER TROCAR?”, DE AMARA MOIRA

O conto **Quer trocar?**, igualmente presente na antologia **O corpo desvelado** (2022), organizada por Eliane Robert Moraes, narra o encontro sexual de um homem e de uma mulher, ambas pessoas trans, “termo aglutinador para as identidades travesti, transexual, transgênera, e não binária e, muitas vezes, também para a identidade intersexual” (Alós; Moira; Tauffer, 2021). Na narrativa, questões materiais dão margem para questões sociais, tais como o homem que se incomoda com a sua faixa (peça de vestuário utilizada para comprimir os peitos e disfarçar o volume) e gostaria de não ser visto pela sua parceira, até que cede e passa, inclusive a insistir para ser visto. Ela, todavia, tem um problema com como gostaria que a sua vagina fosse: menor e “interna”, mas, com o desenvolvimento da intimidade, também supera esse aspecto e sente-se acolhida. A riqueza do conto não para por aí, uma vez que ele também funciona quase como um estudo etnográfico e a narradora, durante o ato e imersa nele, passa a analisar como os comportamentos de cada um, dele e dela, são influenciados pelo gênero que assumem. Ela verifica, nele, as suas intenções de brutalidade, de imposição e de controle, que antes ela mesma se sentia obrigada a assumir. Ao mesmo tempo, ela se permite ser conduzida nessa dança e os seus movimentos são invocados pelos dele. Ao fim, ambos gozam, se emocionam e riem, em um sexo leve e descontraído, como é o direito de qualquer um.

Em primeira instância, o que está em jogo é a materialidade de cada corpo, é a faixa que comprime o peito dele e a vagina dela não sendo como gostaria. Contudo, nas margens do que pode soar como uma mera dinâmica sexual, papéis de gênero são negociados à medida que a narradora, a mulher, analisa o comportamento dos dois durante o ato, representados através a agressividade evocada pelo masculino e a submissão evocada pelo feminino. Aí se encontra a valia do conto no estudo do erotismo: a ideia de que o gênero, como construção social, afeta todos os corpos, independente da sua materialidade.

Nesse sentido, a teoria *queer*, estudada nos capítulos anteriores, vem a enriquecer a noção de como o gênero foi projetado para funcionar e, portanto, de que forma isso pode ser rompido.

Vou tirar a blusa e a faixa, mas você não olha, ele disse, ok, e eu fiz que sim sem nem perguntar o quê, olhos fixos nos dele, tentando não olhar mais nada fora eles dois, travada naqueles dois olhões pretos através dos óculos para ver se o deixava à vontade. (Moira, 2022, p. 58).

Assim começa o conto em questão, já colocando em foco a ideia anteriormente apresentada neste trabalho, sobre a importância do corpo e da matéria na construção das noções de gênero. Judith Butler (2020) afirma que essa materialidade (isto é, órgãos e manifestações estéticas) não está isenta de sua parcela de significação discursiva, mas apenas porque o discurso sexual já está investido na carne através da linguagem. É necessário, portanto, compreender que a matéria, esse corpo que importa, não é uma superfície, mas um processo já estabilizado na história e sociedade e que reitera fronteiras entre o ser através da sedimentação de discursos que o manipulam (Foucault, 1980; 1984; 1985). Assim sendo, não existe um marco zero do discurso no corpo ativo, como se fosse uma escolha, já que esse corpo, a todo momento, já é lido através de discursos de gênero. A personagem masculina é o exemplo disso: mesmo que expresse um gênero específico na materialidade, os seus seios grandes são parte de um discurso já demarcado para a mulher.

Susan Stryker, em seu influente ensaio **My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix** (1994), traz à tona a questão do corpo trans como monstro, visto que se existe a noção de que o corpo trans é artificial ou antinatural. Não obstante, isso se revela também no conto: para o homem, seus peitos e para a mulher, sua vagina, que, para escancarar essa questão, é citada como um ser a parte, em terceira pessoa, que ganha até nome. A "monstruosidade" do corpo trans, no sentido de sua diferença em relação às normas cisgêneras, não é uma deficiência, mas uma força que desafia as fronteiras impostas pelo binarismo de gênero. Stryker e outros teóricos trans abordam a materialidade do corpo de forma a reconhecer tanto a resistência quanto a vulnerabilidade da experiência corporal. Para a teórica, o corpo trans é um espaço de resistência, um local de reconfiguração e reapropriação e, por isso, ao transitar entre categorias fixas de gênero, revela que é maleável, transformável e "redefinível". Assim sendo, esse corpo não é apenas uma tela sobre a qual a sociedade projeta significados de gênero, mas um agente ativo que pode subverter, resistir e reconfigurar esses significados.

Da mesma forma, Paul B. Preciado, em **Testo Junkie** (2023), explora a materialidade do corpo trans e queer a partir de uma perspectiva farmacopornográfica, na qual as tecnologias farmacêuticas e os sistemas pornográficos moldam e controlam os corpos. Preciado descreve sua experiência com o uso de testosterona e como isso transforma o corpo não em termos de identidade fixa, mas como um experimento

radical de gênero e de materialidade. Para ele, a testosterona não é uma substância que afirma um "verdadeiro" gênero, mas uma ferramenta de resistência que permite reconfigurar o corpo e suas possibilidades de existência. A materialidade do corpo *queer* e trans, portanto, vai além da performance de gênero: é também uma materialidade em transformação, uma materialidade que questiona as fronteiras biológicas e redefine o que significa "corpo" dentro de um contexto capitalista e heteronormativo.

Isso fica claro quando a narradora e seu parceiro chamam de vagina o que, na lógica da medicina moderna e das convenções sociais de gênero, seria um pênis e isso apenas é um tópico sensível para a mulher que fica desconfortável em perceber o seu corpo como distante do que queria que fosse a cada reação que ele tem. E isso nos leva à performance, novamente, mas aqui de maneira específica para o corpo: atos e gestos repetidos ao longo da história que criam a ilusão de uma coerência naturalizada de gênero, que mantém o binarismo masculino/feminino e a heteronormatividade no centro da estrutura social. A partir dessa perspectiva, a materialidade do corpo não pode ser dissociada da performance social que lhe confere significado. O corpo, em si, não "é" naturalmente de um gênero ou outro; ele "torna-se" gênero por meio das normas que impõem essa repetição.

E a narradora percebe isso, ela vê que é tudo atuação. E vê, também, que é um esforço perpetuar e romper com um discurso rudimentar:

Via em seus gestos, na forma como me abraçava e beijava, botava a língua em minha boca, tudo, tudo a reprodução exata do que tive uma vida inteira de ser, e ali era como se eu finalmente passasse o bastão, toma, sua vez de brincar com isso, por isso o gozo.

Mesmo quando, pura pose, ele errava a mão nessa coisa mais virilzona, dando à cena uns contornos forçados de violência, mesmo esses momentos tinham seu quê de graça e me faziam pensar nas mulheres com quem me relacionei antes, se elas também me analisavam assim, percebiam assim o meu comportamento. (Moirá, 2022, p. 60-61)

Neste trecho, no momento catártico no qual a narradora passa a analisar a si mesma no passado enquanto observa o outro, fica notabilizado que a construção de gênero pode ser instável: não se trata da mera materialização, mas da mudança de subjetividades. Por isso que, ao escrever que já fazia um ano que não era mais o homem que havia sido ensinada a ser, este homem que seu parceiro aprendia a ser, ela entendia que "a vida era agora decifrar os por trás de cada mínimo gesto, pensar

o que se queria dizer” (Moirá, 2022, p. 61). Isto é, na performance do dia a dia, descobrir os discursos negociados até encontrar aquele que ela aceita.

Nesse contexto, a narradora defende a existência de duas possibilidades relacionadas aos gêneros: aqueles que “autodidatas do gênero”, isto é, aqueles que se enquadram em uma categoria sexual pelo fato de apenas terem comprado o discurso sexual desde sempre, e aqueles outros que treinam e estudam para se enquadrar em pelo menos um destes discursos. A sua conclusão é simples: nenhuma das duas atuações é verdadeiramente confiável, afinal, “mais nada era natural” (Moirá, 2022, p. 61). Neste momento da narrativa, a conclusão à qual se chega é de que o esforço para se enquadrar no gênero escolhido mobiliza práticas sociais que, quando efetivados em corpos dissidentes, desnaturalizam o sistema sexo/gênero.

De acordo com a própria autora do conto, no artigo **O cis pelo trans** (Moirá, 2017), é possível retomar o que Beauvoir fala sobre o tornar-se mulher para compreender a questão transexual. Sabe-se que a fisionomia do corpo humano não vai determinar a “mulheridade”/“homenzidade” da pessoa, já que nenhuma das características estereotipadas é sintoma do órgão sexual, mas, ao mesmo tempo, a genitália determina como ela será tratada e ensinada a ser. Se a pessoa nasce com uma vagina, ela será lida como mulher e preparada para se tornar cada vez mais uma e, nesse processo, o que importa é o “parecer mulher” mais do que de fato ser uma, mesmo que seja uma mulher trans: o quanto mais ela se parecer com o que se espera de mulheridade, mais ela passa despercebida pelas violências.

O problema disso, como pontua a pesquisadora, também reside no fato de que ainda há o apoio nessas performances binaristas que definem o quanto uma pessoa vale socialmente considerando o quanto ela se enquadra em um padrão de gênero. Afinal, “camuflar-se na multidão” é “pôr-se ao abrigo da transfobia”, como explica Moirá (2017). Desta forma, a luta do transfeminismo é pautada pela ideia de que não deve existir uma ideia de mulheridade e homenzidade trans, isto é, “performances trans” para cada um dos dois únicos gêneros possíveis, e, no lugar disso, há a expansão daquilo que se entende por mulheridade e homenzidade, que se reorganize aquilo que é entendido como ‘mulher’ e como ‘homem’ para que não sirva de aprisionamento para ninguém.

Além do mais, outro apontamento da autora é que a pura autoidentificação da pessoa trans não resolve as relações sociais conturbadas pela possibilidade de existências que fujam do padrão. Isso se dá uma vez que “o papel que a pessoa

desempenha no mundo não é decidido de maneira unilateral, por decreto, mas sim através duma negociação tensa de sentidos entre o que é ser e o que é parecer” (Moira, 2017, p. 369). No conto isso se manifesta nos tensionamentos entre a função de cada personagem no ato sexual: não basta se assumir como homem, ele precisava conduzir o sexo, ser violento e ativo enquanto ela, para ser a mulher da relação, deveria ser submissa, vulnerável e passiva. Mesmo assim, o casal sabe que não se parecem, na totalidade, com o gênero que assumem e, por isso, são inseguros com as partes do corpo que carregam os resquícios do que um dia já tiveram que tentar ser: ele se incomodou com a retirada da faixa que mantinha seus peitos grandes disfarçados e ela se incomoda com a sua vagina, não tão “recolhida”, “interna”.

Em tempo, o estudo da perspectiva trans nos convida a expandir a discussão acerca da feminilidade/mulheridade. Moira, em seu texto **Não fossem seus pêlos vários [de linhas imaginárias, metáforas e provocações trans]** (2016), responde uma pergunta dirigida a ela, mas que, na hora, não conseguiu dar conta de responder: “o que era “ser mulher” antes e depois da transição?”. A pesquisadora explica que, antes, enquanto um homem cis e que, portanto, performava o que havia ensinada a ser, via o ser mulher como ‘feminilidade’ e, assim, associava a ideia com o apelo do corpo e do estético, de maneira objetificada e simplificada. Essa relação construída em muito se assemelha com a problemática anteriormente apresentada sobre o uso da escrita feminina como redutora de todo o processo que a levou a acontecer, como se, ao mero uso da referência ao feminino, tratasse do estereótipo da mulher feminina. A autora, em sua resposta, percebe que, enquanto homem cis, entendia a feminilidade, entre todas essas questões estéticas, principalmente como receptáculo da crueza do controlador (masculino), ou seja, como alguém que se torna passível da violência que inegavelmente recebe apenas por ser mulher. Essa noção, como explica, parte da ideia de que a mulher é alguém que vive da vulnerabilidade.

No conto essa é uma questão que transparece no casal, até mesmo no homem que se vulnerabiliza com a questão da faixa, e no erotismo, por ser um processo tão íntimo de conexão e busca pelo desejo, há, necessariamente, a vulnerabilidade. Mas, ao mesmo tempo, a protagonista/narradora vive uma vulnerabilidade muito maior, seja por também viver uma insegurança em relação à sua vagina, antes pontuada, seja pela falta dos óculos e pela baixa visão, que interferem na sua percepção e controle da situação, tal como ocorre em:

Achava, inclusive, engraçado ele me dando tapas na bunda sem perguntar se podia, engrossando a voz, querendo bancar o homão todo seguro de si, segurança que não era tão difícil de ostentar diante de mim, cegueta como eu me encontrava. (Moirá, 2022, p. 61)

Nesse trecho em particular, a questão da visão denota uma fragilidade da protagonista em relação ao parceiro que ocorre, justamente, pela baixa visão. Contudo, para além disso, esse trecho também aponta para a leitura da submissão que a mulher está sempre suscetível, já que o comportamento masculino, inclusive durante o sexo, exige uma demonstração de poder maior. Essa situação, não obstante, se repete ao longo do conto: ele assume o controle e, mesmo sem a verbal concordância dela, toma conta dos movimentos.

A questão é comportamental e se relaciona com o que antes já foi visto: papéis de gênero. No senso comum, ocidental e patriarcalista, o homem sempre será o ativo, o que controla, e a mulher será a passiva, a que se submete a isso. A problemática desse sistema já foi discutida por aqui e por muitos outros trabalhos, mas convém apresentar uma nova perspectiva, apresentada por Amara Moira ao responder à questão do ser mulher: como alguém que já viveu a pressão de performar um gênero com o qual não se identifica e que, no caso, é o masculino, há uma expectativa quanto ao momento em que estará livre para performar o gênero que quisesse e, nesse caso, o feminino. Essa expectativa, porém, não significa o que já significou anteriormente neste trabalho, é uma expectativa muito mais sensível e carregada de um desejo de ser mais para si do que para e pelo outro, como até então vista. Essa feminilidade, encontrada no início da discussão que constrói a resposta da autora, participa daquilo que ela chama de paradoxo: ser feminina é ser vulnerável e ser feminina é a libertação de um papel que nunca lhe coube. Assim sendo, ao ser vulnerável, há o prazer e o gozo em poder cumprir, finalmente, a existência que sempre almejou. No artigo, Moira escreve:

o gozo que vivi ao ver no espelho, pela primeira vez, o meu corpo sem pêlos (e isso, por si só, já de alguma maneira denotava feminilidade, como se, na nossa cultura, mulheres não tivessem ou não deveriam ter pêlos, como se o fato duma pessoa não ter pêlos já ameaçasse colocá-la nessa categoria), genital puxado para trás escondendo-se entre as pernas, eu forçando dobrinhas na pele para simular seios, e peruca, e maquiagem, e unhas feitas... esse gozo foi indescritível, libertador, como se eu não precisasse mais me importar com as restrições todas que a criação para homem me havia imposto, como se, podendo ser mulher, eu pudesse ser não apenas mulher mas o que quer que fosse (Moirá, 2016, p. 29-30)

E, na narrativa, escreve:

Via em seus gestos, na forma como me abraçava e beijava, botava a língua em minha boca, tudo, tudo a reprodução exata do que tive uma vida inteira de ser, e ali era como se eu finalmente passasse o bastão, toma, sua vez de brincar com isso, por isso o gozo. (Moirá, 2022, p. 60).

Nos dois trechos, há perspectiva do encontro de si através da performance dos mesmos papéis de gênero que hoje o feminismo tenta desconstruir. A autora inclusive reconhece isso: o paradoxo está no fato de que esse mesmo comportamento que liberta é o que a violenta. Ao mesmo tempo que sofre a transfobia, por exercer algo diferente do que a norma dita e sofre o direito que a sociedade sente ter em oprimir e inferiorizar quem performa desta maneira dita como “feminina”, sente prazer em finalmente ser isso tudo, em performar este novo papel.

Contudo, se engana quem acha que a mulher trans que decide viver seguindo esse “arquetipo” feminino, não está no seu direito de assim ser. Mulheres cis também o tem. Afinal, o erro é de quem comete a violência e jamais daquele que é violentado. Deste aspecto, o do gozo da feminilidade em mulheres trans, cabe a beleza da realização do movimento complexo que é transicionar de um papel para o outro. Mesmo assim, a mulheridade trans nunca vai ser a mulheridade cis, apenas porque a sociedade cobra de cada uma destas mulheres uma performance específica: nunca será suficiente. Na lógica do cis-tema, nunca bastará a identificação pessoal se ela não for com aquilo que é esperado do papel que você deve assumir.

A pergunta que leva o título do conto, **Quer trocar?**, condensa uma tensão fundamental da experiência trans: o desejo e o risco da troca. À primeira vista, pode sugerir um gesto banal, quase infantil, como quem propõe a troca de figurinhas ou brinquedos, mas, no contexto de uma relação sexual entre duas pessoas trans, essa pergunta adquire um peso existencial e performativo. Tocar e trocar se aproximam aqui não apenas foneticamente, mas como ações interligadas: na intimidade do sexo, onde os corpos falam, é justamente através da troca (de posições, de papeis, de gestos codificados) que se reinscreve o sentido do toque e da identidade.

Butler nos lembra que o gênero não é uma essência, mas um conjunto de atos reiterados, uma performance cujos *scripts* estão disponíveis culturalmente. Assim, quando duas pessoas trans tentam se adequar aos “novos papéis de gênero” durante o sexo, não se trata de assumir uma identidade já feita, mas de ensaiar os modos de

habitar esse corpo, esse desejo, essa linguagem. O “quer trocar?” funciona, então, como uma pergunta aberta à experimentação: o gênero, ali, é matéria viva, sujeita a ajustes, hesitações, reinvenções. A cama se torna palco, laboratório, zona de risco e reinvenção. Não obstante, Preciado radicaliza essa leitura performativa ao afirmar que o corpo é um campo de tecnologias e discursos, um organismo mutável que pode ser hackeado e, para ele, a genitália não determina a posição sexual nem o lugar no contrato social do gênero. Nesse sentido, “trocar” pode ser compreendido como um ato político: desafiar as expectativas do binarismo sexual, recusar o papel designado pela anatomia, subverter os signos de ativo/passivo, homem/mulher, masculino/feminino. A troca aqui não é só uma coreografia entre duas pessoas, mas uma reconfiguração dos códigos do poder. É isso que Xica Manicongo ensinou, Amara Moira aprendeu e nos simboliza com o conto.

No entanto, Amara Moira nos adverte que essa liberdade não nasce no vácuo. A partir dos textos nos quais sublinha a importância dos estereótipos de gênero para a libertação da pessoa trans, percebe-se que não se trata de negá-los em nome de uma abstração pós-identitária, mas de poder escolhê-los, reencená-los. Os estereótipos são, muitas vezes, os primeiros recursos disponíveis para acessar o reconhecimento social e simbólico, formas de habitar o mundo com agência, mesmo que assim se mantenha o paradoxo citado pela autora.

“Quer trocar?”, nesse contexto, é também um convite à negociação. Não apenas com o outro, mas consigo mesmo, com os próprios limites, fantasias e dores. É uma pergunta carregada de cuidado e risco, onde se joga o desejo de ser reconhecido, tocado, validado, tanto quanto a angústia de falhar, de não corresponder ao imaginário alheio ou próprio sobre o que deveria ser um homem, uma mulher, um corpo desejável. No sexo do conto, essa cena de troca se torna um espelho distorcido onde se vê, ao mesmo tempo, o ideal e a fragilidade da construção de gênero através da alteridade erótica.

Assim, o título do conto não só antecipa a temática, mas também tensiona os debates teóricos sobre a materialidade do gênero. Amara Moira, ao propor essa pergunta aparentemente simples, desvela o profundo e desconfortável movimento de viver o gênero não como destino, mas como processo. Trocar, aqui, não é apenas inverter; é criar espaço para a dúvida, para a escuta, para o improviso: enfim, para a liberdade encarnada.

Xica Manicongo, protagonista do samba-enredo de 2025 da Unidos da Tuiuti foi chamada de “quimbanda”, termo que no português colonial significava “invertida”. Assim como no conto, em que a inversão é carregada de tensão e libertação, Xica representa essa mesma ruptura de expectativa, só que numa sociedade que criminalizava de maneira literal a travestilidade e a performance de gênero fora do binário. Ambas as obras fazem da “troca” uma metáfora: troca de gênero, troca de lugar social, troca simbólica com o desejo. E, ao fim, a afirmação de que não há papel fixo que dê conta de uma existência trans. É isso que o samba-enredo prega, afinal. De bruxa à bicha, das roupas, dos credos e dos desejos, nada é, e nem deveria ser, fixo, visto que essa é uma das maiores violências. Que seja a fumaça, esse espaço sem delimitações claras, volátil e efêmera o campo livre e espontâneo das existências:

Só não venha me julgar,
Pela boca que eu beijo
Pela cor da minha blusa
E a fé que eu professar
Não venha me julgar
Eu conheço o meu desejo
Este dedo que acusa
Não vai me fazer parar
[...]
(Eu sou) a bicha, invertida e vulgar
A voz que calou o cis tema
A bruxa do conservador
O prazer e a dor
[...]
Eu, travesti
Estou no cruzo da esquina
Pra enfrentar a chacina
Que assim se faça
Meu Tuiuti
Que o Brasil da terra plana
Tenha consciência humana, Xica vive na fumaça (Russo; Clarão, 2025)

Analisar as pautas do movimento transfeminista, portanto, é compreender de maneira ainda mais firme a necessidade de expandir os conceitos do que é ser mulher e ser homem, ou, então, ser algo além disso. A questão é a defesa da liberdade de criar e exercer a sua própria existência, para além de qualquer padrão ou norma a ser seguido. Esta é a beleza do conto: cada uma das personagens está em busca de si nos movimentos que são feitos. Pode ser que se deparem com a necessidade de seguir um padrão de gênero, mas, mesmo assim, quando aparece a oportunidade, aceitam a quebra dessa expectativa que eles mesmos apresentam. Ao mesmo tempo, como bem define a narradora: sentem o gozo por estarem vivendo da maneira como

idealizaram poder viver em algum outro momento, mesmo que sob estereótipos, mesmo que sobre si próprios para além do que representam.

Ao cair da noite, este é o erotismo de direito a todos. Esses encontros consigo próprios experienciados pelas personagens acontecem na e por causa da dança erótica que movimenta os corpos em busca de seus desejos e prazeres. A alteridade. Ela se vê nele, nos comportamentos que o deixa assumir quando “passa o bastão” da homenzidade, finalmente entregue à mulheridade que construiu para se abrigar. Além disso, descobre, através do sexo, que sua vagina, seja como for, também é digna das “carícias do gênero” e do prazer que ela pode lhe oferecer. Desta forma, sobre o erotismo, esse conto nos ensina sobre a necessidade de gozar da própria existência, de sentir prazer com o que se é, para além do que a sociedade te ensina e te cobra de ser.

6 A BUSCA ERÓTICA DE LUAMANDA

O conto **Luamanda** não é sobre sexo. Não fala nada mais do que poucas linhas do ato sexual que une as existências. O erotismo, aqui, não é violento ou triangulado. É simples, é uma conquista, um direito tomado e aproveitado. É busca e jornada, muito mais do que um ato.

Luamanda, a protagonista do conto de Conceição Evaristo, começa o conto aos quase 50 anos, quando, em frente ao espelho, rememora sua jornada amorosa. Tudo começa pela Lua, amada:

Era a lua mostrar-se redonda no céu, Luamanda na terra se desminlinguia todinha. Era como se algo derretesse no interior dela e ficasse gotejando bem na altura do coração. Levava a mão ao peito e sentia a pulsação da vida desenfreada, louca. Taquicardia. Tardio seria, ou mesmo haveria um tempo em que as necessidades do amor seriam todas saciadas? (Evaristo, 2016, p. 59 - 60)

Da Lua em diante, a protagonista vive uma busca pelo entendimento do que é o amor, muito mais do que a busca pela vivência dele. O primeiro amor, uma mistura de “revistas em quadrinhos, giz colorido, partilha de pão com salame e um epílogo cruel dramatizado pela surra que levava da mãe” (Evaristo, 2016, p. 59), Luamanda percebeu que o amor não apenas doía, mas também não frutificava.

O segundo amor, porém, veio como a percepção de que, talvez, amor fosse algo mais adiante da dor, o prazer:

Um dia, aos treze anos, a cama do gozo foi arrumada em pleno terreno baldio. A lua espiava no céu denunciando com a sua luz um corpo confuso de uma quase menina, de uma quase mulher. Corpo-coração espetado por um falo, também estreante. Um menino que se fazia homem ali, a inaugurar em Luamanda o primeiro jorro, fora de suas próprias masturbantes mãos. E ambos se lambuzavam festivamente um no corpo do outro. Luamanda chorando de prazer. O gozo-dor entre as suas pernas lacrimevaginava no falo intumescido do macho menino, em sua vez primeira no corpo de uma mulher. O amor e terremoto? (Evaristo, 2016, p. 60)

A Lua, presente novamente, testemunha o momento em que, na narrativa de Evaristo, há o primeiro encontro sexual da protagonista. O momento é de alegria: há choros de felicidade, festividades lambuzantes, uma dor gozosa, enfim, uma transformação alegre da inocência para a maturidade. Ademais, há, no trecho, a ideia de um *gozo-dor*, que complementa Carson e Safo e seu Eros doce-amargo: ao somar os dois sentimentos, encontramos Luamanda em um lugar sensível e complexo que

Eros viabiliza, e, em uma relação de parceria, a dor e o deleite se complementam para ajudar a protagonista a encontrar o seu próprio abalo sísmico, sendo ele o orgasmo ou a intensidade de um primeiro encontro sexual. É isso que possibilita que a protagonista “lacrimevagine”: a lubrificação vaginal, resulta de uma excitação do corpo, parte não de um lugar comum, como o puro prazer, mas da dor.

A água novamente ressurge no simbolismo do conto: ao encontrar um novo amor, sente algo como um “jorro-d’água” e ela experimenta o amor novamente. A lua, mesmo quando invisível, acompanhava essas e outras águas, tal qual as “lágrimas amnióticas e sangue” (Evaristo, 2016, p. 61), de quando descobriu o amor como um “poço misterioso onde se acumulam águas-lágrimas” (Evaristo, 2016, p. 60). Nesses momentos, Luamanda materna de uma maneira diferente do primeiro conto, rompendo com uma idealização de maternidade, sem a ideia de que não há sofrimento, mesmo que, no final, ela se sinta orgulhosa dos seus cinco filhos: “três mulheres e dois homens. Todos eles já inaugurados no mistério maior da vida.” (Evaristo, 2016, p. 63).

Na sua experiência seguinte, a protagonista descobre o amor de outra mulher. É então que Luamanda passa pela maior experiência de outridade entre todas: ao reconhecer no outro corpo o seu próprio, ela descobre que o amor não tem corpo, mesmo que possa “dançar” a partir dele. No pequeno parágrafo que narra o encontro entre as duas, há o que tentou-se desenhar no capítulo três deste trabalho: a noção de que o erotismo é a comunhão que leva a continuidade de si e, especialmente, leva ao reconhecimento de si através do outro.

Depois, tempos depois, Luamanda experimentava o amor em braços semelhantes aos seus. Os bicos dos seios dela roçando em outros intumescidos bicos. No primeiro instante, sentiu falta do encaixe, do membro que completava. Num ato de esquecimento, sua mão procurou algo ereto no corpo que estava diante do dela. Encontrou um falo ausente. Mas estava tão úmida, tão aquosa aquela superfície misteriosamente plana, tão aberta e igual a sua, que Luamanda afundou-se em um doce e feminil carinho. E quando se sentiu coberta por pele, poros e pelos semelhantes aos seus, quando a sua igual dançou com leveza a dança-amor com ela, saudade alguma sentiu, vazio algum existiu, pois todas as fendas de seu corpo foram fundidas nas femininas oferendas da outra. O amor se guarda só na ponta de um falo ou nasce também dos lábios vaginais de um coração de uma mulher para outra? (Evaristo, 2016, p. 61)

Depois, quando está transando com um jovem, depara-se com o tempo. Ele, bebendo da prática dela; ela, se alimentando da juventude dele. Com este, ela

aprendeu que sua própria vitalidade, na verdade, não depende do corpo que tem, dos anos que carrega, ou, até mesmo, da parceria que desfruta. Mais: a intensidade da relação e o prazer que rompe dela rememora a sua primeira relação, o que prova que não há quaisquer relações entre idade e potencial.

Só isso, já subverte a lógica capitalista que impera os corpos e, quando aliado ao machismo, tenta dar prazo de validade às mulheres: considerando a teoria de Gayle Rubin (1975), apresentada no capítulo dois, quando o objeto de troca não é mais um corpo feminino idealizado liso, firme e viçoso, e/ou pronto para a reprodução, não há mais negociação. Nesse sentido, a relação entre o sistema sexo/gênero (Rubin, 1975) e a desvalorização social do corpo feminino maduro reside na forma como a sociedade patriarcal constrói e atribui "utilidade" aos corpos femininos. Essa utilidade é, em grande parte, definida pela capacidade reprodutiva e pela atratividade sexual para os homens. À medida que a mulher envelhece e seu corpo se afasta desses ideais socialmente impostos, ela é marginalizada e desvalorizada. A análise de Simone de Beauvoir sobre a mulher como "Outro" reforça essa ideia, mostrando como a identidade feminina é tão intrinsecamente ligada à sua relação com o homem e à sua função no sistema que, ao se afastar dos padrões de juventude e fertilidade, ela perde sua visibilidade e seu lugar social. É um ciclo vicioso de objetificação e descarte social, onde a "elasticidade" da pele, metáfora para a juventude e a capacidade de se adaptar aos padrões, é substituída pela "rigidez" da inutilidade social imposta pelo envelhecimento. Luamanda, porém, se insubordina ao deleitar-se com isso.

Em oposição ao vigor do último amor, o próximo: agora, por um homem mais velho e mais cansado, que melhor lhe ensinou sobre o ritual do amor, sobre cultivo e paciência. O que ela vive neste sentimento é o sabor da expectativa. Há uma triangulação (Carson, 2022) entre Luamanda, o velho e aquilo que o sexo promete ser. Nesse sentido, tal como diz Carson em

O desejo parece à pessoa apaixonada demolir o tempo no instante em que ele acontece e parece reunir em si todos os outros momentos sem importância. Ainda assim, simultaneamente, quem ama percebe, com mais nitidez do que qualquer outra pessoa, a diferença entre o "agora" de seu desejo e todos os outros momentos chamados de "então" que se alinham antes e depois do desejo. Um desses momentos chamados de "então" contém a pessoa amada. (Carson, 2022, p. 169)

e tal como diz Evaristo em

Aconteceu também a paixão avassaladora pelo velho, pelas rugas que ele trazia na pele, pelo cansaço dele, pela cópula que ela esperava e espreitava durante dias e dias. Era tão bom contemplar aquele falo adormecido, preguiçoso, sábio de tanto corpos-histórias do passado. Era como vivenciar uma duvidosa e infiel fé, sustentada por uma temerosa esperança de que o milagre não acontecesse. [...] E de noite, depois de muitas noites, quando a pedra envergonhada e soturna se desabrochava em flor, ambos cavavam o abismo do abismo, encontrando o nada como realidade única e, então, é que aconteciam as juras de amor. [...] Ele chegava e ela, silenciando os gritos, se quedava embevecida diante do quase nada de um átimo de prazer. O amor é um tempo de paciência? (Evaristo, 2016, p. 62)

Luamanda se apaixona e deseja não o sexo, como foi com o menino mais novo, mas a expectativa dele, vivendo deliciosamente o “agora” até a chegada do “então”, quando ela realmente percebe que a paciência que exerce é o que lhe leva até o amor. Paciência essa que, depois, foi necessária para consigo mesma. A Própria Conceição Evaristo disse: “A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” (Evaristo, 2007, p. 21) e esse é um momento do conto que representa as motivações da autora. Ver Luamanda cheia de vida, de desejos e de amores, para, como uma quebra, encontrá-la “ensanguentada, perfurada, violada por um fino espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não soubera entender a solidão da hora da partida” (Evaristo, 2016, p. 62), tendo que superar o trauma de uma violência que lhe tirou o que tinha de caro para si é doloroso para o leitor também. Isso faz parte de um lembrete de que corpos femininos e, especialmente, corpos de mulheres negras sofrem uma violação sistemática que, por muito tempo, foi validada pelo próprio Estado e que, até hoje, é validada por uma cultura racista e misógina.

Uma vivência que leva Evaristo a cunhar a ideia de escrevivência é a figura da Mãe Preta, uma mulher negra escravizada que era obrigada a cuidar da família, em especial das crianças, da família colonizadora. A autora resgata uma imagem específica: “o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande”” (Evaristo, 2020, p. 30). É com a vontade de dar voz, vez e as palavras próprias para aquelas que historicamente carregam o peso da escravização da raça que Evaristo defende que

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. (Evaristo, 2020, p. 30)

A escrevivência, como a própria autora define, não é apenas escrever, mas escrever de dentro, trazer a vida escrita, a vida experienciada, para o texto. É a memória, a vivência e a voz da mulher negra que se materializam na literatura, confrontando e desvelando as estruturas de poder.

Além do mais, a escrevivência é uma resposta a um “epistemicídio”, termo proposto por Sueli Carneiro em **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser** (2023), uma versão editada de sua tese de doutorado. Com esta noção, ela denuncia a supressão sistemática e intencional dos modos de produção de conhecimento, das narrativas, das cosmovisões e da própria capacidade de cognição de grupos sociais subalternizados, com foco especial na população negra. O epistemicídio não é apenas a negação de que negros produzem conhecimento, mas a deslegitimação de seus saberes, a invisibilização de seus intelectuais e a negação da validade de suas experiências como fontes legítimas de saber.

No Brasil, o epistemicídio se manifestou e ainda se manifesta de diversas formas: a negação das contribuições africanas na formação cultural e científica do país, a desvalorização da oralidade e das tradições afro ancestrais, a ausência de autoras e autores negros nos currículos escolares e nas grandes editoras, entre tantos outros sintomas. Ao trazer para o centro da literatura as vivências, as memórias, as dores e as alegrias das mulheres negras, Evaristo não apenas resiste à aniquilação do saber, mas afirma a potência e a validade intrínseca desses conhecimentos. Ela resgata a oralidade como forma de transmissão, valoriza a ancestralidade como fonte de sabedoria e eleva o cotidiano e o mundano a categorias dignas de reflexão e representação. É um ato de autoafirmação epistêmica que revalida o que foi sistematicamente deslegitimado.

Ademais, Sueli Carneiro (2023), também cunhou e desenvolveu o conceito de "dispositivo da racialidade" para iluminar como a categoria "raça" se tornou um pilar fundamental na organização social brasileira. Mais do que uma mera classificação biológica, a racialidade, para Carneiro, é um mecanismo social complexo que atua em múltiplos níveis (material, simbólico e ideológico) para criar e perpetuar hierarquias. Este dispositivo não se restringe a atos explícitos de discriminação; ele permeia a própria estrutura da sociedade, moldando imaginários, definindo lugares sociais e construindo estereótipos que aprisionam corpos e mentes.

Mais uma vez, no contexto brasileiro, marcado por um passado escravista brutal e pela persistência de um racismo velado, o famoso "mito da democracia racial", o dispositivo da racialidade opera de forma insidiosa. Ele determina quem tem acesso a recursos, a oportunidades, a espaços de poder e até mesmo quem é considerado belo ou inteligente. Para as mulheres negras, esse dispositivo é particularmente perverso, pois as situa em um lugar de subalternidade tripla: pela raça, pelo gênero e, muitas vezes, pela classe social. A escritora Conceição Evaristo emerge, assim, como uma poderosa ferramenta para dismantlar esse dispositivo. Ao narrar suas próprias experiências e as de outras mulheres negras, Evaristo desconstrói os estereótipos enraizados, humaniza as personagens que foram historicamente desumanizadas e, por fim, reescreve a história a partir de uma perspectiva que foi deliberadamente silenciada.

Luamanda é exemplo disso: uma mulher preta que defende e vive o seu direito de desejar. Quando há, na literatura ou para além dela, uma mulher como ela, geralmente é vista pejorativamente, seguindo o estereótipo da mulata. Em **Mulatas Profissionais: raça, gênero e ocupação** (2006), Sonia Maria Giacomini mergulha em uma análise etnográfica da peculiar profissão de mulata no Rio de Janeiro, desvelando as tensões e ambiguidades que envolvem a identidade dessas mulheres. A autora investiga como uma categoria racial e sexualizada se transmuta em uma ocupação, explorando as percepções das próprias alunas de um Curso de Formação Profissional de Mulatas promovido pelo SENAC-RJ no final dos anos 1980 e início dos 1990.

A pesquisa revela que a compreensão do que significa ser "mulata" e, em particular, "mulata profissional", é permeada por um complexo entrelaçamento de atributos inatos e adquiridos. As entrevistadas oscilam entre a noção de que ser mulata é uma característica natural, ligada à cor, à capacidade de sambar e a um tipo

físico específico ("corpo violão", "bundinha empinadinha") e a percepção de que a profissionalização exige o desenvolvimento de habilidades e comportamentos específicos para o palco, como saber se produzir e interagir com o público de forma sedutora. Essa dualidade expõe o paradoxo de se "aprender a ser aquilo que já se é por nascimento", revelando que o curso opera mais como um processo de seleção do que de formação, visando moldar a mulher a um imaginário específico da "mulata autêntica" para o público, frequentemente estrangeiro.

Um dos pontos mais críticos da análise de Giacomini é a permanente e inescapável associação entre a figura da mulata profissional e a da prostituta. As mulheres entrevistadas fazem um esforço contínuo para demarcar sua identidade como profissionais da dança, distinguindo-se da prostituição, que é percebida como uma ameaça constante de diluição de sua identidade social. Essa demarcação ocorre tanto pela distinção de "trabalho" *versus* "prostituição" como por uma tentativa de universalizar a prostituição como uma escolha individual, não exclusiva da mulata. Contudo, mesmo inseridas no universo artístico da dança, elas enfrentam limites estreitos e ambiguidades, com a cor e o corpo da mulata "cobrando seu preço", direcionando-as para essa ocupação específica e fechando-lhes outras portas. Em última instância, a mulata profissional se debate entre o polo positivo da dançarina e o polo negativo e ameaçador da prostituta, em um "permanente exercício de rejeição de identidades negativas ameaçadoras" (Giacomini, 2006, p. 100).

A pesquisa de Giacomini, portanto, ilumina como a figura da mulata, enquanto mediadora de uma brasilidade sensual e mestiça, é um microcosmo das complexas relações de gênero e raça que se atualizam na sociedade brasileira. Tanto é relevante tal percepção que a noção de mulata como uma das poucas "identidades" possíveis para a mulher preta se perpetuou por muito tempo e, até hoje, tem efeitos sociais, como visto em Figueiredo (2020).

Luamanda, mesmo sem ser dançarina, incorpora a energia, o carisma e a libido que se atribuiria para uma mulata, mas a potência de sua narrativa é que, neste caso, não há nada de imposto ou de "natural da mulher preta", há desejos individuais de uma pessoa. Ao desbravar sua jornada romântico-erótica com sagacidade, traçando uma existência possível para mulheres pretas, sem se reduzir a uma ideia violenta de como deveria ser, principalmente porque essa é um conceito cunhado por mãos brancas e, provavelmente, masculinas. Desta maneira, a protagonista vem para

servir como um exemplo insubmisso da luta contra a estereotipação dos corpos e identidades para mulheres negras.

No mais, em **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira** (2020), Lélia Gonzalez empreende uma investigação profunda sobre as raízes históricas e culturais da opressão da mulher negra no Brasil, utilizando a figura da mucama como fio condutor para desvelar a complexidade das relações raciais e de gênero herdadas da escravidão. Gonzalez prontamente critica a "neutralização" e o "esvaziamento" do sentido original do termo quimbundo *mu'kama* ('amásia escrava'), apontando que o eufemismo "por vezes" dissimula a brutal realidade da exploração sexual a que essas mulheres eram submetidas.

A realidade da mucama, aprofundada com a contribuição de June E. Hahner (1978), que detalha a função dessas mulheres na casa-grande: cozinhar, lavar, passar, esfregar o chão, cuidar dos filhos da senhora e, de forma central e humilhante, satisfazer as exigências do senhor. O amor, para a escrava, era um verdadeiro pesadelo, marcado por incursões desprezíveis de senhores, filhos e até mesmo de padres, que se entregavam a concubinatos sem qualquer receio de punição. Essa hipocrisia é ilustrada por Gonzalez (2020) ao mencionar um documento do século XVIII, no qual o vice-rei do Brasil destituiu um capitão-mor por ter se casado com uma negra, evidenciando que, embora a exploração sexual fosse tolerada, a formalização de uma união com uma mulher negra era inaceitável para a "consciência" da elite da época.

Não há como entrar no mérito do amor sem trazer para o debate bell hooks, que oferece um olhar especial sobre a solidão da mulher preta, não como um mero estado emocional, mas como uma consequência direta de uma estrutura racista e sexista que perpassa a sociedade. Em **E eu não sou uma mulher? Mulheres Negras e Feminismo** (2019), hooks explora a história da mulher negra nos Estados Unidos, revelando como a sexualização e a desumanização impostas desde a escravidão impactaram profundamente suas relações afetivas e familiares. O corpo da mulher negra, muitas vezes objetificado e reduzido a estereótipos, é excluído de sua complexidade emocional e de sua capacidade de ser amada em sua totalidade.

Assim, Gonzalez (2020) vem a reforçar que, neste caso, a realidade estadunidense não está tão distante da nossa. O mito da democracia racial atua como mecanismo de controle que, ao invisibilizar o racismo, impede a organização e o reconhecimento da opressão vivida pela mulher negra. A figura da mucama é um

exemplo vívido dessa desumanização. Lélia revela que a "mucama" era não apenas uma escrava doméstica, mas um corpo à disposição para a satisfação sexual do senhor, uma realidade disfarçada em eufemismos como o "por vezes" do dicionário. Essa objetificação histórica da mulher negra, transformada em objeto de desejo, mas não em sujeito de afeto, perpetua a hipersexualização e a negação de sua subjetividade, resultando em uma solidão afetiva e social profunda.

Essa desumanização, perpetuada pela mídia e pela cultura popular, constrói um imaginário que limita a percepção das mulheres negras como parceiras desejáveis ou dignas de um amor e respeito pleno. Em **Tudo Sobre o Amor: Novas Perspectivas** (2021), hooks aprofunda essa discussão, mostrando como o racismo e o sexismo corroem a própria capacidade de amar e ser amada, colocando as mulheres negras em uma posição de desvantagem na busca por relações afetivas saudáveis e equitativas. A solidão da mulher preta, nesse sentido, é a manifestação da recusa da sociedade em reconhecer a plena humanidade e subjetividade dessas mulheres, relegando-as a um lugar de invisibilidade afetiva e de desamparo em um sistema que as oprime de forma interseccional. Essa solidão, portanto, não é uma falha individual, mas um sintoma doloroso de uma estrutura que nega a possibilidade de plenitude afetiva às mulheres negras.

É por isso que a representação de Luamanda é uma arma poderosa. Assim como Teresa de Lauretis prevê a necessidade de revolução nas tecnologias que reforçam as ideias de gênero, esse conto está passos à frente e representa uma mulher negra que não se vê solitária. Neste conto, há uma mulher que escolhe ser livre, escolhe quando e onde testará o seu prazer e que, apesar da violência que vive, pode ser um novo caminho de exemplo. Durante a sua jornada de aprendizagem e prazeres, Luamanda se descobre enquanto várias faces: "avó, mãe, amiga, companheira, amante, alma-menina no tempo" (Evaristo, 2016, p. 63). Enquanto se olha no espelho, contempla a pessoa que se tornou, gosta dos cabelos brancos que simbolizam tudo o que já viveu e se delicia com todas as Luamandas que fizeram parte dessa vivência.

No mais, a narradora nos fornece um caminho: o espelho da mulher não é narcísico, é, quem sabe, um abebé. Afinal, Luamanda e Evaristo carregam uma ancestralidade inscrita e vivida no corpo e o mistério das yabás representa muito mais que a autopercepção de Narciso. De acordo com Alyne Barbosa Lima:

como afirma Conceição Evaristo, o texto que parte da escrevivência não esgota em si, como acontece com no quadro Narciso, em que temos a presença de um homem que ao olhar o espelho d'água é consumido por sua própria imagem - o que se assemelharia à autobiografia. A escrevivência propõe um outro espelho, o espelho de lemanjá, que nos coloca em relação com o outro, com a nossa coletividade, o abebé de Oxum que fortifica a nossa maternidade, nossos corpos, nossa beleza. Dessa forma, a escrita nascida da escrevivência tem maiores chances de abarcar um coletivo e alcançar as pessoas sobre e com as quais falamos, para que a escrita não fique apenas no centro, na academia. (Lima, 2022, p. 79)

Esse espelho que Luamanda reflete lhe possibilita olhar para si e para o que o seu corpo carrega, para as marcas de uma vivência que ultrapassa, inclusive, a sua existência e toca em lugares coletivos. De acordo com Pierre Nora (1993), "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto" (p. 9) e é por isso que o abebé é como expressão de uma identidade trazida dos povos de África e, em especial aqui, os yorubanos e isso tudo se reflete como memória.

Como explica Pierre Verger (2012), as yabás são divindades femininas cultuadas nas religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda. O termo 'yabá' é de origem iorubá e significa "mãe rainha" e originalmente representava apenas lemanjá e Oxum, mas, no Brasil, passou a representar todo o panteão feminino de orixás. A importância da presença e simbologia que elas carregam é tanta, principalmente pela conexão que fazem com a terra da diáspora, e Evaristo sabia disso já, tanto é que no conto **Olhos d'água**, que dá origem ao livro, escreve: "Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias" (Evaristo, 2016, p.18). Essa conexão é, antes de tudo, através da simbologia interna que se carrega, é a sabedoria que oralmente se passou como forma de resistência.

Sendo assim, no rico universo simbólico das religiões de matriz africana, as figuras de lemanjá e Oxum, duas das grandes Yabás, estabelecem pontes profundas com a essência de Luamanda. lemanjá, como Senhora das águas salgadas e Rainha do Mar, é como uma representação da ancestralidade e da força que flui através das gerações de mulheres e homens que fizeram uma dolorosa travessia, um mar de memórias e resistências. Sua conexão com a Lua, astro regente das marés e, em algumas perspectivas ancestrais, dos ciclos femininos, reforça essa dimensão de poder matriarcal e de renovação constante.

Oxum, por sua vez, Senhora das águas doces representa o amor, a beleza, a fertilidade e a sensibilidade. Sua energia suave, mas poderosa, que acalenta e atrai, na simbologia que carrega Luamanda, representa o amor que ela tanto buscou e tanto

encontrou, mas, em especial, representa o amor que a protagonista desenvolve por si mesma durante sua trajetória, afinal, “Oxum lava suas joias antes de lavar seus filhos”, como diz a sabedoria popular.

Luamanda, por sua vez, carrega no próprio nome essa relação intrínseca com a Lua (aqui, a “Lua” “Manda”) e, por extensão, com a mulheridade telúrica e aquática que Iemanjá e Oxum representam. O conto de Evaristo, inserido na perspectiva da escrevivência, não poderia passar longe da sabedoria que a ancestralidade preta carrega, seja através da relação com elementos na natureza, seja através dos símbolos espirituais que regem a psique, tanto quanto já houve no ocidente europeu colonizador com as cosmovisões grega e cristã.

Assim, a capacidade de Iemanjá de nutrir, proteger e de ser a mãe que acolhe e guarda os mistérios da vida ecoa na resiliência e na sabedoria que Luamanda manifesta em sua jornada. A lua, em sua ciclicidade, representa as fases da vida, a intuição e a ligação com o subconsciente: elementos que são constantemente explorados na literatura de Conceição Evaristo. A fluidez e a capacidade de adaptação às mudanças, características das águas de Iemanjá, juntamente com o magnetismo e a beleza de Oxum, podem ser vistas na maneira como Luamanda navega pelos desafios impostos por um sistema que oprime corpos femininos negros. Dessa forma, a presença de Iemanjá e Oxum, e a simbologia lunar e aquática em “Luamanda”, tecem um elo que transcende o plano da narrativa, conectando a personagem a forças ancestrais, místicas e profundamente ligadas à experiência da mulher que se recusa à solidão e clamam por todas as formas de amor, reafirmando a potência da mulher negra em sua totalidade.

Por fim, o conto oferece um fascinante espelho para as complexas ideias de Audre Lorde (2019) sobre o erótico como poder, estudado no capítulo três. Longe de se restringir a uma mera expressão sexual, o erótico, na visão de Lorde, é uma força vital e criativa, um elo profundo que conecta o indivíduo a uma fonte inesgotável de autoconhecimento, prazer e resiliência. Luamanda encarna essa concepção em sua plenitude, revelando como a experiência de vida, marcada por desafios e descobertas, se entrelaça indissociavelmente a essa energia transformadora.

A vitalidade de Luamanda, que desafia a passagem do tempo e as marcas da idade, é uma manifestação clara dessa energia erótica. Há nela uma chama interna que transcende a cronologia, mantendo-a íntegra apesar dos percalços de sua jornada. Essa plenitude, que a faz sorrir ao ser avaliada com menos anos do que os

vividos, reflete uma autoaceitação e um reconhecimento de sua força que emanam da vivência plena do próprio erótico.

A protagonista é tomada por uma sensibilidade intensa, especialmente sob o luar, que a faz sentir como se algo se derretesse em seu interior, gotejando perto do coração. Essa capacidade de sentir profundamente, de se entregar às emoções sem repressão, é central para a teoria de Lorde. A busca incessante por saciar as necessidades do amor, expressa em sua taquicardia, aponta para um anseio por essa plenitude erótica que não se limita aos laços românticos, mas abraça a totalidade da experiência de sentir e viver intensamente.

A trajetória de Luamanda, marcada por uma sucessão de experiências amorosas e sexuais diversas, ilustra de forma vívida o erótico como um caminho de autoconhecimento e empoderamento. Desde as descobertas da infância, com a mistura de dor e prazer, até as múltiplas relações na vida adulta, ela explora sua sexualidade de forma ativa. Os diferentes encontros, seja o primeiro jorro em um terreno baldio, as navegações íntimas com o pai de seus filhos, o amor em braços femininos que a levam a um carinho sem precedentes, ou as conexões com a juventude e a sabedoria da velhice, demonstram a vasta amplitude do erótico. A questão sobre se o amor reside apenas em um falo ou se floresce também da união de corações e corpos femininos ecoa diretamente a perspectiva de Lorde sobre a diversidade e a abrangência dessa força vital.

Um dos pontos mais ressonantes entre o conto e a teoria de Lorde é a forma como a dor e a vulnerabilidade são integradas à experiência erótica. A violência sofrida por Luamanda, com a consequente dor e "dormência", representa um desafio profundo à sua capacidade de sentir. Contudo, sua resposta não é a negação, mas um processo ativo de cura. O cuidado com o próprio corpo, a imaginação de carinhos e o ato de alisar a cicatriz são manifestações de um erótico que se torna ferramenta de autocura. A luta interna para reacender a capacidade de sentir prazer, mesmo após o trauma, reforça a ideia de que o erótico permite a reintegração da totalidade do ser, superando a fragmentação causada pela dor.

Até mesmo o "narcisismo" de Luamanda, compreendido como amor-próprio e reconhecimento de seu próprio valor, é fundamental para sua dignidade. Sem vergonha de sua "alma-menina no tempo" (Evaristo, 2016, p. 63), ela recompõe sua dignidade através dessa autoafirmação. A capacidade de se reconhecer e se redescobrir constantemente, em contraste com a mulher que não se identifica no

espelho, consolida a imagem de Luamanda como alguém que vive a plenitude do erótico, o que lhe confere autoaceitação e uma contínua redescoberta de si mesma.

Sendo assim, Luamanda é uma vivificação das ideias de Audre Lorde sobre o erótico. A protagonista se move pela vida com uma sensibilidade profunda, uma resiliência notável e uma capacidade inabalável de encontrar prazer e significado em suas experiências, mesmo nas mais desafiadoras. Ela não apenas personifica o erótico como poder, mas o revela como uma força vital, um caminho para o autoconhecimento e a dignidade, reiterando que essa energia não é um luxo, mas uma necessidade intrínseca à plenitude do ser feminino.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retornemos à pergunta que motivou o trabalho: como a literatura erótica contemporânea escrita por mulheres, analisada sob um viés feminista, dialoga com discursos sobre sexualidade, poder e identidade de gênero?

No amplo panorama literário, a exploração da sexualidade e do erotismo através da perspectiva feminina revela-se como um espaço profícuo para dissolver proibições, explorar anseios e construir subjetividades. Esta dissertação empreendeu uma jornada investigativa por uma ínfima parcela da literatura erótica contemporânea escrita por mulheres, com o intuito de desvendar seus intrínsecos diálogos com os discursos sobre sexualidade, poder e identidade de gênero. Para tanto, mergulhamos nas nuances da escrita feminina, exploramos o conceito multifacetado do erotismo e analisamos as representações da sexualidade feminina, culminando na leitura de contos que reverberam a agência e o erotismo das mulheres.

De início, a reflexão se voltou para a ressignificação da narrativa feminina, usando o mito de Medusa como ponto de partida para discutir como a escrita de mulheres reapropria o corpo e a sexualidade, desafiando o silenciamento histórico e a crítica patriarcal que estigmatizou a "escrita feminina". A discussão aprofundou-se na construção social do gênero, com a inclusão de perspectivas decoloniais e transfeministas, evidenciando como identidades marginalizadas, como a de Xica Manicongo e a mulher negra brasileira, questionam as teorias ocidentais e brancas, defendendo uma análise interseccional das complexidades identitárias.

Especialmente sobre o erotismo, que, em sua essência, é uma busca filosófica e social pela continuidade e pelo prazer, refletiu-se sobre como a literatura erótica de autoria feminina se configura como um ato de rebeldia e transgressão, agindo como um conhecimento sobre o prazer feminino que foi historicamente censurado. A compreensão do erotismo como uma dimensão de autoconsciência e um poder de abalar estruturas patriarcais é central, posicionando essa literatura como uma poderosa ferramenta de libertação e resistência.

Adicionalmente, a segunda parte da obra aprofundou ligeiramente essas reflexões, analisando contos contemporâneos para demonstrar como o erotismo literário escrito e experienciado por mulheres subverte a objetificação e afirma a agência feminina. Em **A Sesta**, por exemplo, o erotismo é visto como um dispositivo narrativo que permite à protagonista explorar sua subjetividade e autonomia, ressignificando símbolos femininos. Da mesma forma, a análise de **Quer trocar?** foca

na capacidade do corpo trans de desafiar o binarismo de gênero, revelando o erotismo como um espaço de negociação, liberdade e gozo da própria existência, rompendo com as normas sociais e a transfobia. Por último, a jornada de **Luamanda** é apresentada como uma reivindicação do prazer como direito, quebrando estereótipos e buscando um amor que transcende a dor social.

Em suma, esta dissertação revela que a literatura erótica de autoria feminina transcende a mera categorização de gênero literário. Ela se afirma como um campo de batalha simbólico e um espaço de libertação, onde se desvelam os desejos, as subjetividades e as resistências femininas. Ao fazê-lo, essas obras contribuem de forma inestimável para a desconstrução de estereótipos arraigados, para a promoção da agência feminina e para a reinvenção dos discursos que historicamente moldaram a sexualidade, o poder e a identidade de gênero. A “*ars erótica*” na literatura feminina, tal como vivenciada nos contos analisados, é, em sua essência mais profunda, um ato político e revolucionário, que se recusa obstinadamente ao silêncio e celebra, em toda a sua exuberância, a pluralidade infinita das experiências femininas.

Compreendeu-se que a performatividade de gênero é uma expectativa social engessada até na autoria literária e que é imprescindível uma análise interseccional do gênero (literário e social). Não é possível afirmar qualquer fato sobre uma essência feminina, assim como por costume e intenção tem sido feito: isso se relaciona com expectativas performáticas de gênero e força uma unidade inalcançável devido à pluralidade de contextos e fatores que compõem a sociedade. Entender que existe uma diferença na escrita feminina só é possível se considerado uma perspectiva crítica das relações de poder que influenciam em questões de gênero. E, mesmo assim, a diferença não está na escrita, mas está na vivência manipulada que marcou a forma como a sociedade experiencia a sexualidade, a depender de diferentes fatores sociais.

Portanto, destaca-se que este campo está em busca de explorações, não porque não há quem faça essa busca, mas porque não se pode definir e enquadrar a vivência erótica de mulheres em espaços delimitados, como verificou-se a partir, principalmente, dos dois últimos contos. Para futuras pesquisas, cabe buscar outras vivências para que elas tomem o espaço da academia e gerem discussões que contribuam com o prazer criativo (e, quando possível, literário) para diferentes mulheres.

Por fim e, por isso, não é possível desassociar desta pesquisa os estudos interseccionais feministas, considerando questões como classe, raça, orientação e identidade sexual e tantos outros, uma vez que generalizar a experiência erótica do ser mulher seria dar continuidade a um sistema que oprime através da exclusão: assim como homens e mulheres vivenciam sua sexualidade de maneiras diferentes, mulheres com diferentes papéis sociais agregados também o fazem.

REFERÊNCIAS

AHMED, Leila. **Women and gender in Islam**: historical roots of a modern debate. New Haven: Yale University Press, 1992.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ALÓS, A. P.; MOIRA, Amara; TAUFFER, Adriana L. Trans/identidades: literatura, cinema e outras artes em perspectiva comparada. **Revista Brasileira de Literatura Comparada** [online], Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 5-8, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212344aaamat>. Acesso em: 18 out. 2024.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

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

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003b.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**: volume III. Petrópolis: Vozes, 1987.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: n-1 edições, 2020.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARSON, Anne. **Eros, o doce-amargo**. Tradução de Julia Raiz. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Priscila Figueiredo. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022.

D'ÁVILA, Santa Teresa. **O livro da vida**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 115-132.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63–78, 2009. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4368>. Acesso em: 15 jul. 2025.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcelo A. (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007. p. 21.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

EVARISTO, Conceição. **A Escrivivência e seus subtextos**. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 19-33.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata a Judith Butler. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 117-130.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 85-101, jan./abr. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000100006>. Acesso em: 15 jul. 2025.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organizado por Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2020.

HAHNER, June E. **A mulher no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher? Mulheres Negras e Feminismo**.

Tradução de Cristiane Santana e Patrícia Vasconcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 121-136.

LIMA, Alynne Barbosa. **Olhos d'água de Conceição Evaristo**: Memória e Ancestralidade para agência do feminino negro. 2022. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022. DOI: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.46>.

LIMA, Maria Graciele de. **Versos ao amado**: mística e erotismo na poesia de Teresa D'ávila. 2014. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e discursos. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 66–74.

MIRANDA, Ana. A sesta. In: MORAES, Eliane Robert (org.). **O corpo desvelado**: contos eróticos brasileiros (1922-2022). Recife, PE: Cepe, 2022. p. 101-105.

MOIRA, Amara. O cis pelo trans. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365-373, 2017.

MOIRA, Amara. Não fossem seus pêlos vários [de linhas imaginárias, metáforas e provocações trans]. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 5, p. 23-31, 2016.

MOIRA, Amara. Quer trocar?. In: MORAES, Eliane Robert (org.). **O corpo desvelado**: contos eróticos brasileiros (1922-2022). Recife, PE: Cepe, 2022. p. 147-151.

MOTT, Luiz. Feiticeiros de Angola na Inquisição portuguesa. **Mneme-Revista de Humanidades**, Caicó, v. 12, n. 29, 2011. p. 13-33.

MOTT, Luiz. Raízes históricas da homossexualidade no Atlântico lusófono negro. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 33, p. 9-33, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21099>. Acesso em: 15 jul. 2025.

MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da mulher brasileira**: corpo e classe social no Brasil. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.

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

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução e notas de Irley F. Franco e J. A. A. Torrano. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2021.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.

RABI'A. Poema "My Joy, My Hunger". In: UPTON, Charles (Org.). **Doorkeeper of the Heart**: Versions of Rabi'a. Putney: Threshold Books, 1988. p. 71.

RAIZ, Julia. Nota da tradutora. In: CARSON, Anne. **Eros, o doce-amargo**. Tradução de Julia Raiz. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022. p. 7-10.

RICH, Adrienne. **Of Woman Born**: Motherhood as experience & institution. New York: W. W. Norton & Company, 2021.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. In: REITER, Rayna R. (ed.). **Toward an Anthropology of Woman**. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.

RUSSO, Cláudio; CLARÃO, Gustavo. Quem tem medo de Xica Manicongo?. Samba-enredo da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti. **Carnaval do Rio de Janeiro**, 2025.

SCHIMMEL, Annemarie. **Mystical dimensions of Islam**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.

SHAPIRO, Judith. Anthropology and the study of gender. In: LANGER, Emily; GILLIGAN, Carol; KAUFFMAN, Linda. **A feminist perspective in the academy**: the difference it makes. Chicago: University of Chicago Press, 1981. p. 110-129.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 137-160.

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

STRYKER, Susan. My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, Durham, v. 1, n. 3, p. 237-254, 1994.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil e na antiga costa dos escravos, na África**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.