



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

MICHELI BISPO AMORIM CRUZ

**ESTRATÉGIAS RETÓRICAS NA CONSTRUÇÃO DO
DISCURSO EROGRÁFICO EM A *CASA DOS BUDAS*
DITOSOS: PROCEDIMENTOS E IMPLICAÇÕES**

Salvador

2015

MICHELI BISPO AMORIM CRUZ

**ESTRATÉGIAS RETÓRICAS NA CONSTRUÇÃO DO
DISCURSO EROGRÁFICO EM A *CASA DOS BUDAS*
DITOSOS: PROCEDIMENTOS E IMPLICAÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Salvador
2015

Revisão e Formatação: Andrea Mattos

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Cruz, Micheli Bispo Amorim.

Estratégias retóricas na construção do discurso erográfico em A casa dos budas ditos:
procedimentos e implicações / Micheli Bispo Amorim Cruz. - 2015.
113 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2015.

1. Ribeiro, João Ubaldo, 1941-2014 - Crítica e interpretação. 2. Erotismo na literatura.
3. Pornografia na literatura. 4. Narrativa (Retórica). I. Rossoni, Igor. II. Universidade Federal da
Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869.909

CDU - 821(81).09

A todos os Anjos, Santos, Santas, Espíritos de Luz e Orixás que intercederam junto ao Pai Maior em nome da minha vitória;

A meu filho, Arthur Amorim Tavares, por ser a fonte de inspiração da minha vida;

À minha família e amigos, por terem acreditado que eu conseguiria obter esta conquista quando nem mesmo eu acreditava;

A meu orientador, professor Igor Rossoni, e à minha amiga Andréa Mattos, por não me deixarem desistir.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao final do Mestrado, após a produção de pesquisa e da dissertação representa, para mim, acima de tudo, uma realização pessoal. Mesmo realizado depois de 13 anos de conclusão da Graduação, o adiamento do sonho não ofuscou sobremaneira o seu brilho, visto que se deu por razões de subsistência financeira, as quais me obrigaram a adentrar desde muito cedo no mercado de trabalho. Curioso é que foi este espaço, a princípio, o responsável pela dilatação do prazo do desejo, que me deu experiência e alguma maturidade para encarar o desafio de tornar-me Mestre em Literatura e Cultura por esta casa.

Ao longo deste período entre a Licenciatura em Letras Vernáculas com Inglês e respectivas literaturas, cursada na Universidade Católica do Salvador, de 1999 a 2002, lugar de recordações afetuosas e espaço de descobertas encantadoras, não há como lembrar todos os nomes que ressoam neste texto, de forma direta ou indireta. Tacitamente, eu assumo que esta escrita não se dá a quatro mãos como esperam os expectadores da respeitável e generosa banca examinadora da defesa da dissertação. O eco da minha conquista deve reverberar desde os professores e amigos que me acompanham desde a formação inicial na Educação Básica, realizada no Colégio Nossa Senhora da Conceição e no Colégio 2 de Julho, passando pelos mestres dos Institutos de Ensino Superior de formação acadêmica, pelos espaços de trabalho docente nas escolas particulares e públicas da cidade de Salvador até os amigos e professores do Instituto de Letras da UFBA, em especial ao Programa de Pós Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult-UFBA), que me acolheram da Pós-Graduação - *latu sensu e scrpto sensu* -, orgulhosamente encerrada neste inverno de 2015.

Por fim, e seguindo a ordem do protocolo de homenagear aos mais importantes no desfecho, não poderia deixar de agradecer aos colegas de mestrado pelos diálogos, pelas trocas e pelas gargalhadas, ao Instituto Anísio Teixeira e suas estimadas coordenações e equipes pelo incentivo e condições para concluir este curso; aos meus amigos mais íntimos e próximos pela confiança e, sobretudo, à minha amada e referencial família, pela paciência e compreensão em tolerar minha ausência e oscilações de humor ao longo destes dois anos.

A Deus, pela existência, perseverança e coragem.

CRUZ, Micheli Bispo Amorim. **Estratégias retóricas na construção do discurso erográfico em *A casa dos budas ditosos*: procedimentos e implicações**. 113 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

A presente dissertação centra-se na análise de alguns dos diversos recursos retóricos do romance *A casa dos budas ditosos* (1999), com o objetivo de examinar as escolhas de determinadas estratégias enunciativas do escritor João Ubaldo Ribeiro, para compor subjacente discurso erográfico no tratamento do tema da luxúria: questão fulcral abordada no texto. Situado no filão da Teoria Literária e caracterizado em nível de pesquisa aplicada, o estudo focaliza a leitura hermenêutica da criação literária, a fim de comprovar o engajamento artístico como instrumento de combate às interdições elaboradas pela moral sexual repressiva, imputada pela normatividade da ideologia burguesa brasileira. Os resultados da leitura científica obtidos certificam complexo manejo na aplicação de elementos narrativos, manipulados deliberadamente para elucidar a postura transgressiva do artista, no trato com as polêmicas questões sexuais. Neste sentido, a excentricidade aplicada à ficção funciona como poderoso procedimento metalinguístico de orientação da postura leitora necessária à decifração da diegese. A pesquisa divide-se em três segmentos, preocupados respectivamente em: levantar marcos referenciais de abordagem dos temas ligados à sexualidade, bem como das reativas proibições que derivam; investigar alguns elementos que demonstram engenhosa elaboração do discurso combativo – implícito na sofisticada trama narrativa – como manifesto da potencial renitência ubaldiana, diante da consciente força opressora que agencia estratégias de controle social frente à liberdade sexual na contemporaneidade e, por fim; perscrutar o jogo de vozes atinentes à autoria e à narração, articulados no texto.

PALAVRAS-CHAVES: João Ubaldo Ribeiro. Erotismo. Pornografia. Erografia. Narratividade. Consciência discursiva.

CRUZ, Micheli Bispo Amorim. **Na rhetorical strategies do construção erográfico speech ditosos em home two Buddhas: procedimentos and implicações**. 113 f. il. Dissertação 2015. (Mestrado) - Institute of Letters, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the analysis of some of the various rhetorical devices of the novel *A casa dos budas ditosos* (1999), in order to examine the choices of certain declared strategies of João Ubaldo Ribeiro writer to compose underlying erográfico speech in the treatment of Lust theme: key issue addressed in the text. Situated in the vein of Literary Theory and characterized research level applied, the study focuses on the hermeneutic reading of literary creation, in order to prove the artistic engagement as a fighting tool to prohibitions prepared by the repressive sexual morality, attributed by the normativity of bourgeois ideology. The results of scientific reading obtained certify complex management in the application of narrative elements, deliberately manipulated to elucidate the transgressive attitude of the artist, in dealing with controversial sexual issues. In this sense, the eccentricity applied to fiction works as powerful metalinguistic procedure guidance posture reader needed to decipher the narration. The research is divided into three segments, concerned respectively: up benchmarks to address the issues related to sexuality, as well as reativas prohibitions arising; investigate some elements that demonstrate ingenious elaboration of combative speech - implicit in sophisticated narrative plot - as manifest reluctance of ubaldiana potential, given the stranglehold conscious touting strategies of social control against the sexual freedom in contemporary society and, finally; peer into the game voices relating to authorship and narration, articulated in the text.

KEYWORDS: João Ubaldo Ribeiro. Eroticism. Pornography. Erografia. Narrative. Discursive consciousness.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Desenho 1	Capa: O jardim das delícias (Adriana Varejão).....	51
Figura 2	Dedicatória (Victor Burton).....	58
Figura 3	Ilustração da página 253 (Victor Burton).....	59

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2.	A INVESTIGAÇÃO DO DISCURSO EROGRÁFICO	18
2.1	Erotismo e pornografia: entre fronteiras políticas e filosóficas	18
2.1.1	Erotismo e pornografia: conceituações	22
2.1.2	As representações do erotismo e da pornografia na literatura universal e nacional.....	29
2.2	Erotismo e o discurso do pecado	31
2.2.1	Discurso sobre pecado sexual na obra de João Ubaldo Ribeiro: breve introdução	34
2.3	O discurso eroográfico como agente transformador da realidade social	38
3.	A ANÁLISE DOS MECANISMOS DE ESCRITA EM A CASA DOS BUDAS DITOSOS	45
3.1	Uma casa ainda pouco visitada: a fortuna crítica d' <i>A casa dos budas ditosos</i>	45
3.2	Nas varandas da casa: o uso de paratextos editoriais como suportes à construção retórica.....	49
3.2.1	O peritexto editorial	50
3.2.1.1	Na(s) orelha(s) da casa	53
3.2.2	O título: funções, destinatários e conotações possíveis	55
3.2.3	Outros paratextos significativos	56
3.2.3.1	A dedicatória	57
3.2.3.2	A epígrafe	60
3.3	A nota preliminar: muito além de paratexto	61
3.3.1	Nas dependências d' <i>A casa</i> : os dois planos narrativos	65

4.	MANOBRAS CRIATIVAS EM TORNO DA FIGURA AUTORAL.....	73
4.1	O autor e suas várias faces - análise preliminar	74
4.2	As implicações do jogo de vozes autorais e narrativas na produção narratológica d' <i>A casa dos budas ditosos</i>	82
4.2.1	João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro (Itaparica BA 1941 - Rio de Janeiro RJ 2014): autor empírico d' <i>A casa dos budas ditosos</i>	83
4.2.2	João Ubaldo Ribeiro: autor implícito d' <i>A casa dos budas ditosos</i>	87
4.2.3	CLB: a suposta autora/narradora do testemunho que compõe o enredo central d' <i>A casa dos budas ditosos</i>	90
5	CONCLUSÃO	104
	REFERÊNCIAS	108

1 INTRODUÇÃO

Eleger obra literária como objeto de estudo de pesquisa acadêmica é sempre um desafio. Muito mais que o arcabouço teórico – textos científicos, análises discursivas, diálogos interdisciplinares – são imprescindíveis os vários movimentos do pesquisador: afastar-se e aproximar-se do tema de pesquisa; perceber as entrelinhas do objeto investigado; dialogar tanto com marcas históricas, quanto com o imbricamento entre o mundo ficcional e a realidade, salvaguardando as respectivas linhas fronteiriças que os dissociam; desalinhar o enredo e reestruturá-lo em outras perspectivas; enfrentar o incômodo de revisar valores morais consolidados; e o mais difícil deles: admitir que, em algum nível, invade-se o espaço do outro – ou de outros –, o que exige cuidado, respeito e compromisso. Além de desempenhar todas estas ações, há de se atentar para o fato de que o mais empenhado esforço investigativo, não pode se desprender das ferramentas intrinsecamente científicas, para que se assegure a qualidade acadêmica do trabalho realizado.

A atitude especializada de leitura indica a utilização de artifícios modernos de combate ao método de decifração tradicional: que busca a explicação da obra literária com base no seu autor (como se na ficção houvesse algum traço de confiança). Em outras palavras, a análise científica de obra literária, por sua vez, procura atender ao convite de postura diferenciada, cuja imparcialidade interpretativa seria essencial, ainda que nem sempre alcançada na sua totalidade. Mesmo ciente da provável impossibilidade de desprendimento radical dos hábitos especulativos tradicionalmente consolidados. Assim, a presente pesquisa, do mesmo modo que busca estabelecer contato com o romance analisado despida de valores morais, e atenta às estratégias de controle social, propõe que – apenas através da conexão com a linguagem artística – reflita-se sobre os possíveis debates estimulados pela enunciação. Eis a premissa inicial em direção à compreensão das refinadas imagens utilizadas na tessitura literária, para tratar o controvertido tema abordado no texto examinado.

Pactuados os critérios de leitura, apresenta-se o romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro (1999), como objeto de estudo deste trabalho acadêmico, cujo tema principal é a luxúria: um dos sete pecados capitais, segundo o catecismo da Igreja Católica.

A seleção de tal obra literária se deu pela sofisticada engenharia na escritura do texto literário. João Ubaldo Ribeiro, escritor baiano, apresenta como primeira estratégia para

adentrar o pantanoso terreno das sexualidades, a atmosfera de mistério: mecanismo deflagrador da polêmica em torno do tema da luxúria, que se conforma através da provocação construída pelo jogo de autoria e narração, presente desde a sinopse, apresentada na quarta capa do romance.

Através de poderoso embuste, anunciam-se as condições de produção da narrativa, que relatam (por meio de elaboração literária) o fato de o escritor ter recebido, por mãos desconhecidas, uma espécie de dossiê cujo conteúdo atestava o testemunho de anônima senhora, que pretendia publicar as respectivas experiências no volume *Luxúria*, da coleção *Plenos Pecados* da Editora Objetiva. A engenhosa fabulação – que aponta para aparente neutralidade do escritor, através do distanciamento promovido pela criação de estratégica personagem/narradora – conforma apenas a primeira de muitas outras perspicácias literárias que operam a serviço da exposição de episódios obscenos, responsáveis em pôr em debate a questão da repressão sexual, agenciada pelos padrões socioculturais estabelecidos.

É pertinente acrescentar que o artifício retórico utilizado pelo autor engendra uma narrativa fragmentada e aparentemente desordenada, utilizando expedientes como delírios, sonhos e memórias da protagonista, para tecer o depoimento das mais inusitadas experiências sexuais possíveis, tendo em vista os padrões impostos pelo sistema político a que está subjugada a cultura brasileira.

Nesse sentido, as noções de erotismo, pornografia e erografia são explorada ao longo do trabalho, como temas que: estimulam a libido do leitor, evocam explicitamente o aspecto natural da atividade sexual e propõem questionamentos acerca das tradicionais interdições à matéria sexual. Assim sendo, as três perspectivas são exploradas, no estudo realizado, na tentativa de compreender a consolidação libertária subjacente ao discurso empreendido por Ribeiro, sob a trama da enunciação fabulada e da técnica deliberadamente pensada para promover discussões acerca do universo da luxúria.

Dividida em três capítulos, esta dissertação analisa crítica e respectivamente três temas, fortemente imbricados: a sexualidade, operada retoricamente pelo filão da luxúria; a seleção de elementos retóricos presentes na escritura literária do romance; e, o jogo de autoria e narração engendrado para articular a discussão infratora do comportamento sexual estabelecido.

O primeiro capítulo discorre sobre os conceitos de pornografia e erotismo, numa abordagem histórica, com o objetivo de situar o leitor às concepções sobre consequente conceito da lide erográfica. Através do *corpus* de referência, o rótulo erográfico é visto, portanto, como categoria de análise acadêmica e, como tal, está submetido às mesmas exigências de caracterização que outros gêneros, a exemplo do fantástico ou policial. Assim, estimulado pelo tema da luxúria, pretende-se esgrimir a questão erótica na literatura, no contexto apresentado por Ribeiro em *A casa dos budas ditosos*, tal como seus desdobramentos.

Em seguida, no segundo capítulo, são abordadas as estratégias retóricas narrativas utilizadas pelo escritor para adentrar o universo polêmico das sexualidades. A aposta analítica em consociar dois planos narrativos distintos, superpostos e interdependentes garante à leitura hermenêutica determinadas possibilidades de compreensão do texto e do assunto proposto.

Por fim, problematiza-se a questão da representação autoral e narrativa, investigadas no texto literário como componentes disparadores de revisões do comportamento humano face à libido. A aposta interpretativa indica a encarnação do elemento erótico e pornográfico nos meandros da criação literária, a fim de configurar por respectiva fusão, a verve erográfica, centrada na contestação de “verdades” estabelecidas socialmente.

Nos estudos literários, julga-se premente, no que tange à natureza da análise, realizar a pesquisa por dois motivos. O primeiro localiza-se na trama do texto. A seleção criteriosa de elementos retóricos específicos para tratar o tema da luxúria, garante ao romance peculiaridade merecedora de investigação. O segundo dirige-se ao teor de embate a que se filia o discurso ubaldiano, comprometido com a revisão de dogmas e princípios morais estabelecidos.

No texto literário em análise, a ação desenvolve-se por intermédio de dupla narração: a primeira articulada nos paratextos e centrada na elaboração de narrativa metadiscursiva encarregada de proferir as condições de produção da segunda – que constitui o testemunho de uma mulher, que se aproxima dos 70 anos e está acometida de severo aneurisma, disposta a revelar os mais íntimos segredos da sua intensa vida sexual.

Por meio do recurso de transmissão de vozes, a autoria masculina ubaldiana autoficcionaliza-se, em procedimento retórico, a fim de se deixar abandonar por discurso

tipicamente feminino, em que se flagra ora a transgressão, ora a obediência, pois elas marcam o comportamento nacional brasileiro, no que concerne à normalização da sexualidade. Embora arquitetada pela instância narrativa feminina, a enunciação, do secundário e central plano narrativo, é marcada por trechos sugestivos à reflexão sobre os métodos (sobretudo os imputados às mulheres) de opressão da sexualidade humana. Apesar de sofisticado processo de forja da identidade autoral, é possível distinguir a ressonância da voz do escritor – reconhecidamente engajada com questões de ordem política. Tal procedimento deriva como efeito, profundas inquietações com relação à questão da moral sexual: denunciadamente manipulada por discursos responsáveis em manter seguras determinadas ideias de disciplina e ordem.

Pode-se ainda observar dentro da larga esteira de recursos retóricos utilizados na composição da obra, outras refinadas estratégias de escrita. A duplicidade de planos narrativos superpostos e complementares apresentam – na disposição criativa inicial – destreza no imbricamento dos dados da realidade e da ficção. No segundo ciclo narrativo, além de alternância de linguagens que perpassam pelo registro da oralidade, do padrão culto e da informalidade, a narração desenvolve-se por meio de digressões, além de dispor de citações metalinguísticas, que analisam desde o título do livro, até as expressões de *voyeurismo* frequentemente utilizadas ao longo do relato. Na lide estrutural, há ainda, de se reconhecer a maestria com que o escritor manipula vasto repertório de conhecimentos científicos, artísticos, históricos e sociais, por via de sofisticada intertextualidade e referenciação a mitos e símbolos da cultura.

Contudo, apesar da variedade de recursos formais utilizados na obra, seria imprudente reter o olhar sobre o texto apenas na perspectiva narratológica, já que a publicação do livro marca a produção de João Ubaldo Ribeiro pela construção de trama ideologicamente transgressora e provocativa. O motivo secundário que justifica a pesquisa reside, portanto, na análise crítica do discurso, como ferramenta para assegurar a razoabilidade da abordagem erográfica, com vistas à demarcação de posição combativa diante da dominação ideológica vigente. A leitura investigativa do interdiscurso revela que, o enunciado erográfico se consolida com certo ineditismo no romance analisado, porque as condições de produção que compõem a primeira trama, em contexto fabulado, e as firulas criativas, singularmente proferidas, o tornam único na existência, vez que dramatizam a história particular de constituição de mundo interior da personagem central: protagonista do plano narrativo

secundário. Nesta trama, o sujeito enunciatário não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Pode-se citar como exemplo, o fato de durante o desenrolar da narrativa, haver trechos em que a narradora tece duras críticas ao tratamento que a Igreja dá à sexualidade humana, no que toca à manutenção do assunto como pecado e agente regulador de comportamentos ditos civilizados, comprovando – portanto, o entrave ideológico entre o discurso oficial e as percepções individuais desta mulher: representante ativa da liberdade sexual humana.

Assim, para além de visar a contribuir com a fortuna crítica do escritor baiano, esta pesquisa pretende colaborar com o acervo de estudos sobre a análise do comportamento sexual brasileiro, em espaços acadêmicos, reconhecendo o desafio de negociar a pertinência do debate, à própria gênese, marcadamente fronteiriça entre práticas dignas da civilização de pleno direito e as que se situam aquém disso.

Com base na estreita relação entre texto e contexto, o *corpus* selecionado para estudo é analisado tanto em uma, quanto em outra esfera, sem para isso atestar fronteiras entre elas. Do contrário, o que se pretende é agregar as perspectivas, confirmando a conseqüente unidade nos meandros da representação literária.

Caracterizado em nível de pesquisa aplicada, este estudo tem como escopo identificar os fatores que determinam ou que contribuem para ocorrência do fenômeno da desqualificação dos discursos erográficos, e, para tal fim, busca objetivar o conhecimento acerca das estratégias de escrita do texto literário ubaldiano, reconhecendo-as como confrontadoras das interdições impostas socialmente. Através do exame da liberalização discursiva acerca da sexualidade, pretende-se investigar reflexivamente a razão da habitual reprovação de tais ocorrências.

Quanto ao procedimento técnico utilizado, a dissertação ora apresentada, utiliza-se do método de análise bibliográfica, pois, a investigação se desenvolve a partir de material impresso já elaborado: livros, artigos científicos, dissertações e teses. Por se tratar de estudo teórico sobre ideologias e da análise das diversas posições acerca de dado problema, desenvolve-se a apreciação dos elementos retóricos, quase exclusivamente mediante fontes bibliográficas – sendo assim, abre-se também a possibilidade de caracterizá-la na clave de pesquisa de revisão.

Adota-se a concepção de sociocrítica como método capaz de fazer a leitura de aspectos: histórico, social, ideológico e cultural, nessa configuração que é o texto, entendendo que ele não existiria sem a realidade, e a realidade, em última instância, só é conhecida pelos discursos realizados a seu respeito. Desta forma, assume-se o pacto de analisar os elementos retóricos para a construção do discurso erográfico – na tentativa de vislumbrar o movimento e funcionamento da sociedade, no que tange ao tratamento dado, durante a transição do século XX para o XXI, ao tema proposto.

2 A INVESTIGAÇÃO DO DISCURSO EROGRÁFICO

Erotismo e pornografia são termos sinônimos? Quais diálogos são possíveis quando analisados a partir de olhares que extrapolam as paixões humanas? Historicamente, como as sociedades trataram o tema, e como ele se revelou nas artes, e, mais especificamente, na literatura? A compreensão do elemento erótico, que inclui a análise de variações, paradoxos e interdições, é matéria de base para o entendimento que se pretende discorrer ao longo das páginas que seguem.

São diversas as áreas do conhecimento que lançam olhares sobre a(s) sexualidade(s), muito mais interessadas em perceber com maior clareza este processo, do que encontrar respostas que deem conta do assunto, como o foi nos últimos séculos. O debate, então, é complexo, não por ser de difícil compreensão, mas por gerar mais perguntas que respostas, exigindo recorte pontual, sem desconsiderar o todo.

E quando o olhar está focado no ambiente ficcional, o exercício é mais delicado, por estar marcado pela retórica estética e, constituir-se em discurso construído a partir de diversos vieses. Perceber o entrelaçamento de fios através dos quais são constituídos tais discursos, neste contexto, é aventurar-se à investigação de como as vozes de determinada realidade se entrecruzam sobre um tema. No caso desta dissertação, o erotismo, a pornografia e o discurso erográfico.

2.1 Erotismo e pornografia: entre fronteiras políticas e filosóficas

Discutir sexualidades e respectivos imbricamentos é desafio dos mais complexos que o ser humano já experimentou realizar. Exercício que exige o uso de vários olhares para perceber as nuances e a tênue linha que “separa” os mais diversos termos que compõem este universo. E é preciso, além disso, considerar como, historicamente, a sexualidade tem sido percebida. No presente século, por exemplo, o tema é marcado por ressignificações de conceitos, modelos, referências comportamentais, alargando o debate sobre o tema, sem a necessidade, em tese, de definições.

Mesmo localizado em época de valorização extrema da liberdade de expressão, o presente trabalho é marcado pela cinesia inerente ao exame da libido, considerando-se tal

mobilidade como questão fulcral da pesquisa. Ao compreender que a experiência erótica por si mesma é marcada pelo halo do mistério, principalmente quando é ingrediente do fazer literário, é possível ampliar a discussão pretendida para a seara de colaborações acerca do debate sobre as sexualidades, não apenas garantindo assertivas definitivas diante dessa pauta.

Discutir o erotismo dentro dessa perspectiva é salvaguardar o enigma inerente ao objeto. Assim, longe de desvelar a temática, o debate aqui proposto é alicerçado no objetivo de lançar algumas luzes em questões tangíveis à sexualidade, considerando, portanto, a despreensão de esclarecimento pleno acerca do assunto.

Os domínios de Eros, segundo Castello Branco (1983, p.65), “são nebulosos e movediços” por excelência. Buscar a decifração do desejo a que o erotismo se traduz seria inapropriado e descabido. Do contrário, manter-se em postura flexível, frente a toda discussão, garante uma leitura mais pertinente do tema, usufruto que colabora para a aquisição de saberes que indubitavelmente edificam a vivência humana em sociedade.

A sexualidade, independentemente de recorte, sempre foi tema recorrente no texto literário. São diversas as pesquisas que buscam entender como as obras literárias têm apresentado o tema. Dentre elas, há o trabalho realizado por: Coutinho (1978), que organizou uma antologia reunindo trechos de obras-primas dos maiores autores brasileiros de 1930 a 1960 em *O erotismo na literatura brasileira*; Millan, que discute *O que é o amor* (1983) em episódios eróticos da literatura brasileira; Durigan, que, considerando o erótico como representação cultural, rastreia e explica espetáculos eróticos elaborados em diferentes momentos da literatura brasileira em *Erotismo e literatura* (1985); Maingueneau, que versa sobre o *Discurso pornográfico* (2010) e Moraes, que, em *Lições de Sade* (2006), compôs ensaios sobre a imaginação libertina, dentre muitas outras.

Na busca de discutir sobre o sexo e derivadas expressões na contemporaneidade – sejam as proibições ou as aceitações – a partir do viés literário, faz-se necessário historicizá-los, mesmo que sumariamente, sob o recorte sócio-histórico, a partir de considerações teóricas realizadas a esse respeito¹. Foucault afirma, em *A história da sexualidade* (1988), que a Era Vitoriana (século XIX) ficou conhecida como o marco para a interdição desse discurso, mas

¹ A questão da sexualidade é investigada na pesquisa apenas sob o viés das relações sociais. Apesar de se reconhecer as múltiplas discussões fomentadas pela Psicanálise, tal perspectiva não será foco do estudo, vez que o tema tangencia a construção discursiva e a retórica ficcional que se pretende prioritariamente analisar.

regredir ao século XVI como baliza inicial de investigações centradas na discursividade sexual.

No fim do período supracitado, havia relativa liberdade de expressão no que tange ao sexo, os comportamentos, e, os discursos da época documentam o livre trânsito do assunto. Não se considerava pecaminoso nem indecente debater a questão. Entre adultos, jovens e crianças não havia qualquer desconforto diante de gestos, anatomias ou discursos ligados à libido. Neste sentido,

diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva, e, as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. (FOUCAULT, 1988, p. 9).

A insígnia do segredo só vem marcar o discurso sobre a sexualidade a partir da pastoral cristã, em meados do século XVII, cuja confissão se conformaria no dispositivo autorizado para a enunciação desta natureza.

Do século XVIII em diante abrem-se importantes espaços para o tratamento do tema, apesar de certas restrições na dicção. Começa a fermentação discursiva sobre o assunto, principalmente devido ao crescimento do ritmo do sacramento da confissão, instaurado pelo Concílio de Trento durante a Contrarreforma da Igreja Católica e da elevação da atmosfera de pecado ao que se refere à carne, a ponto de nas cabines confessionais, o erotismo associar-se à perversão. Como havia explícito imbricamento entre corpo e espírito para compor o argumento do pecado, forçava-se a construção de discursos sobre a própria sexualidade apenas em confiança consagrada como método de correção de possíveis posturas infratoras, para a manutenção da decência e da moralidade – princípios manipulados para assegurar a unidade da fé e a disciplina eclesiástica, no contexto da reação à divisão então vivida na Europa devido à Reforma Protestante. Sobre tal aspecto assevera-se que

... a contra-reforma² (sic) se dedica, em todos os países católicos, a acelerar o ritmo da confissão anual. Porque tenta impor regras meticulosas de exame de si mesmo. Mas, sobretudo, porque atribui cada vez mais importância, na penitência – em detrimento talvez de alguns outros pecados – a todas as insinuações da carne: pensamentos, desejos, imaginações voluptuosas, deleites, movimentos simultâneos da alma e do corpo, tudo isso deve entrar

² São mantidos, em todo este trabalho, os usos ortográficos presentes no texto, mesmo quando estão em desacordo com o novo acordo ortográfico, vigente em 2009 no Brasil.

agora e em detalhe, no jogo da confissão e da direção espiritual. O sexo, segundo a nova pastoral, não deve mais ser mencionado sem prudência; mas seus aspectos, suas correlações, seus efeitos devem ser seguidos até as mais finas ramificações: uma sombra num devaneio, uma imagem expulsa com demasiada lentidão, uma cumplicidade mal afastada entre a mecânica do corpo e a complacência do espírito: tudo deve ser dito. (FOUCAULT, 1988, p. 25).

Com a ascensão da burguesia, no século XIX, resultado da primeira revolução industrial na Europa, surgem as primeiras manifestações de interdição ao discurso sobre as sexualidades, promovendo a migração dessas enunciações para os casais legalmente autorizados a tal elocução pelo signo matrimonial. Assim, desde que salvaguardados com máxima discrição, reservados às respectivas alcovas, alguns diálogos acerca do sexo eram autorizados.

Nesse contexto, para os indivíduos, que optassem pela transgressão ao impedimento instituído, havia duras sanções, variando entre a exclusão do convívio social, ao rótulo de anormalidade associado a patologias, cujos internamentos em clínicas médicas especializadas seriam o único recurso para a adequação de tais sujeitos à convivência comunitária. Dessa forma, como possibilidade de concessão às vozes indignas à coabitação daqueles considerados respeitáveis, surgem espaços reservados para tais discussões. Os meretrícios, portanto, se distanciam dos circuitos da produção e do lucro, a fim de garantir a estes ciclos certa ordem e polimento necessários aos negócios. Aos ambientes logrados ao progresso econômico da sociedade, traçam-se, refinados métodos de inibição baseados no silêncio, que reverberam no mutismo e no apagamento que se pretende desdobrar em inexistência do tema sexual nos grupos privilegiados. O que significa dizer em outras palavras que

... a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutra lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro. O *rendez-vous* e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histórica parecem ter feito passar, de maneira sub-reptícia, o prazer a que não se alude para a ordem das coisas que se contam; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discursos clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo. (FOUCAULT, 1988, p. 10-11).

A permanência dos discursos sexuais ficava, portanto, restrita às zonas de desprestígio, que serviam de alternativa para aqueles que porventura quisessem experimentar momentos de contravenção. Surgem desta maneira, nichos de mercado ocupados em vender e comprar todo e qualquer produto relacionado ao sexo. Nesse contexto, a literatura pornográfica se insere como poderoso estímulo às vivências sexuais ilegítimas.

O fascínio de verbalizar as sexualidades e de registrar a linguagem do desejo é um fenômeno muito antigo, como se pode comprovar através dos marcos assinalados por Foucault (1988). Exatamente pelo caráter incapturável presente na elocução acerca da excitação sexual, sugere-se ser prudente, em princípio, recorrendo às férteis discussões sobre erotismo e pornografia, não na tentativa de aprisionar longitudinalmente tais distinções, mas como recurso de investigação científica, e conseqüente compreensão das relações de natureza humana no que concerne à questão, sem perder de vista a utilização de tal recurso na produção ficcional e subjetiva.

2.1.1 Erotismo e pornografia: conceituações

Erotismo e pornografia têm suas peculiaridades, as quais ao mesmo tempo os aproximam e os distanciam. Como necessitam de uma abordagem interpretativa diferenciada, cada um deles requer métodos argumentativos distintos. Os estudos sobre o erotismo estão ligados à chancela filosófica, reflexiva, erudita, ao passo que a rubrica atinente às representações pornográficas na sociedade ocidental relaciona-se à postura política de reivindicação da excitação sexual e sua respectiva liberdade de vivenciá-la. Tais distinções exigem um olhar aguçado se o objeto é o texto literário.³ Vale ressaltar, assim, a necessidade da abordagem da ambivalência erótico / pornográfico em distintas claves de investigação.

Para perceber as aproximações e afastamentos entre erotismo e pornografia, não se pode ignorar as contribuições de Bataille (2014). Apesar de abordar diferentes domínios, a

³ Ressalte-se que, longe de aprofundar discussões filosóficas e/ou políticas acerca das sexualidades, pretende-se utilizar tais epistemologias somente como ponto diferencial do conceito de erotismo e pornografia a fim de favorecer a argumentação mínima para o estudo da organização social da sexualidade no Brasil.

exemplo da filosofia, economia, sociologia, história da arte e antropologia, foi por meio da literatura – ao privilegiar exame sobre a transgressão e o sagrado – que a contribuição em relação à análise da anatomia do erotismo ganhou robustez no meio acadêmico.

Inicialmente, para compreender o erotismo, os estudos acadêmicos reportam-se a discussão a partir da gênese filosófica. O mito grego registra que Eros é o deus do amor, que aproxima, une e multiplica as várias espécies vivas. A ideia de união, porém, não se resume ao impulso sexual: expande-se à concepção de conexão com a origem da vida, com a morte, com o cosmo, que produz sensações fugazes e intensas de completude e totalidade. Tal pensamento deriva da Antiguidade Clássica.

Platão, em *O banquete*, apresenta a noção do impulso erótico como busca de re-união com o elemento perdido. Diz o mito que Aristófanes, um dos convidados do banquete, afirmou que, antes do surgimento de Eros, a humanidade se compunha de três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. O terceiro deles era redondo, composto de quatro mãos, quatro pernas, quatro orelhas, duas faces, dois genitais e uma cabeça. Esses seres, pela própria natureza, resolveram desafiar os deuses, sendo, por isso, castigados por Zeus, que decidiu cortá-los em duas partes para que ficassem mais frágeis. Após a divisão, os novos indivíduos mutilados passaram a procurar as respectivas metades. Da busca de reencontrarem a antiga natureza, originou-se Eros, o impulso em direção à completude.

Segundo Castello Branco (1983), há dois aspectos implícitos no discurso de Aristófanes, derivados da ideia de erotismo relacionado à plenitude.

Um deles se refere ao extremo poder atribuído a Eros, que é capaz, ainda que por segundos, de ‘restaurar a antiga perfeição’ e de reproduzir seres andróginos, totais e audaciosos, que ousam desafiar os deuses. O outro aspecto reside na ideia de ‘incompletude’ e de debilidade dos seres bipartidos que, desprovidos da força de Eros, tornam fracos e úteis àqueles que detêm o poder. (p. 67).

Através da fissura dos seres perfeitos, cria-se certa polaridade que oferece força incalculável para Eros, na mesma medida em que marca a debilidade dos seres amputados. Articulam-se através do mito duas representações em torno do impulso erótico. De um lado, encenados como deuses, estão os mecanismos de repressão sexual operados pelos regimes sociais autoritários; do outro, localizam-se os vulneráveis sujeitos bifurcados, cujas sexualidades estão manipuladas por contratos externos às suas vontades, baseados na procriação, base para a constituição da família nuclear.

Outra versão do mito grego – relatada no *Asno de Ouro*, por Apuléio – narra que, ao ter a identidade descoberta por Psiquê, que vivia com esposo invisível, Eros voou para longe e abandonou a deusa inconsolável. A partir de então, Psiquê saiu errante pelo mundo, buscando o amor que perdera.

Em ambas as versões, Eros deriva da falta e se materializa em direção ao resgate da plenitude. Diante da consciência de efemeridade, nasce o desejo de perenizar o prazer e superar o que há de transitório. Através do binômio: provisório *versus* permanente conforma-se a natureza paradoxal da divindade. Admitir a incompletude dos seres e o próprio aniquilamento é essencial para alimentar a perseguição à inteireza. Revela-se, ainda por intermédio da análise mitológica, a natureza fugidia presente no elemento erótico, que insiste em capturar o que é instável. Com base em tais considerações, Castello Branco (1988, p. 101) conceitua Eros, como “o desejo”.

Inevitavelmente, há reação a este discurso. O consentimento ao impulso erótico e a desobediência aos critérios que regulam a vida sexual nas sociedades cristãs ocidentais, genuinamente orientadas para a reprodução, assinalam a ousadia do comportamento herdado do empoderamento andrógino. Tais transgressões são consideradas obscenidades.⁴ Assim, proferi-las coaduna ao gesto de colocar em cena aquilo que deveria estar nos bastidores. Para Moraes e Lapeiz (1984), na ambiguidade presente no gesto de revelar e ocultar localiza-se o sentido da pornografia,

(...) a exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado: daquilo que não deve ser mas é. A pornografia grita e cala, colocando lado a lado o escândalo e o silêncio. É nesse jogo de esconde-esconde que encontramos o seu sentido, mas é também por causa dele que se torna difícil defini-la. (p.110).

Ao discutir o erotismo, Bataille (2014), afirma que um dos pontos a considerar no processo de entendimento sobre o tema é a compreensão de continuidade/descontinuidade, vez que, para ele, os seres humanos são descontínuos por natureza. Cada ser é distinto de todos os outros. As experiências de vida, tal qual a existência de cada indivíduo, são: ímpares, particulares e intransferíveis. Contudo, todos os seres sexuados experimentam, mesmo que por um instante, a continuidade que se dá na fusão do óvulo com o espermatozoide para a criação de um novo ser que será, por natureza, tão descontínuo quanto

⁴ Termo derivado do vocábulo “*scena*” em sentido literal “*fora de cena*”. Ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana, o que se esconde.

os que o precederam. A morte é tratada nos estudos do pensador francês como o elemento essencial para a transcendência da descontinuidade para a continuidade. Só a partir da morte dos seres separados que se unem, é possível o nascimento do terceiro ser naturalmente contínuo. Dentro da lógica batailliana, há de se desdobrar alguns conceitos fundamentais. Como exemplo, a constante busca pela continuidade, que leva à violação da essência descontínua do ser, e o desejo ascendente ganha proporções incalculáveis a ponto de se associar no abandono completo da individualidade, o que gera a ideia de morte. Tal processo constitui o erotismo.

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade precívél que somos.

Ao mesmo tempo em que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser. (BATAILLE, 2014, p.39)

Seja com base na análise de Foucault, seja na de Bataille, é possível afirmar que toda experiência de erotismo tem por fim atingir o indivíduo no que há de mais profundo, daí a ideia de se entorpecer na busca pela continuidade, sensação semelhante a da morte. A passagem do estado normal ao do desejo erótico sugere o desaparecimento do descontínuo em direção à fusão dos seres, na busca do uno. Há, portanto, nítida atualização da ideia alegórica primeira de Aristófanes, presente no mito filosófico de Platão.

Quanto ao entendimento sobre o conceito de pornografia, não é impróprio admitir que ele foi manipulado em toda a história, procurando servir a interesses precisos e nitidamente políticos. Eram considerados pornográficos pela justiça inglesa do século XIX todos os textos que fossem escritos “com o único propósito de corromper a moral dos jovens, e com teor capaz de chocar os sentimentos de decência de qualquer mente equilibrada”. (CASTELLO BRANCO, 1984, p.70).

Distante da aura filosófica a que está relacionado o conceito de erotismo, vê-se que o de pornografia inscreve-se exatamente como força combativa ao silêncio autoritário e cerceador da liberdade de expressão, imputada pelos contratos normativos sociais de convivência. “É evidente que a imprecisão de tais conceitos está a serviço de outras noções, de maior abrangência e de igual flexibilidade, como as de *moral* e *decência*.”, referenda Castello

Branco (1983, p. 71). A subjetividade presente no que se considera moralizante ou decente opera como elemento facilitador do caráter tendencioso a que se pretende avaliar as ações delituosas, tendo por base os regulamentos instituídos. Assim, fica explícito perceber que o conceito de pornografia depende diretamente do contexto histórico e social, em que determinada obra ou comportamento o tenha sido considerado. Todavia, a concepção do pornográfico vem geralmente associada ao transgressivo, infracionário.

A flexibilidade de articulação das variantes que compõem a análise das sexualidades justifica a dificuldade e o risco em demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia. A inclusão da literatura neste exercício, por se tratar de uma linguagem de retórica específica, torna a análise ainda mais vulnerável. E são vários os motivos.

Tais espaços adaptam-se às normas e prescrições de cada período histórico, ou mesmo julgados de acordo com os contratos de convivência de cada grupo social, responsáveis pela conceituação subjetiva do que se considera decente e moralizador. Ainda assim, há de se admitir que as concepções que circundam o universo do erotismo são mais estáveis, vez que se assentam em determinado discurso filosófico, que por seu turno é assegurado pelo crivo científico. Em contrapartida, as reflexões em torno da pornografia, na medida em que são imputadas por classificação de orientação política, permanecem aquém de merecimento investigativo.

Distante das amarras conceituais e das relativas caracterizações de um ou outro tema – erotismo e pornografia –, a literatura, diante do caráter artístico, preserva a soberania de se utilizar de ambas as frentes como aprouver à trama narrativa, aludindo ao erotismo e à pornografia em mesmo texto, por exemplo. Desse modo, confirma-se que para a literatura, não é necessário pactuar exclusividade com um ou outro tema. Com base no princípio que preserva a liberdade inerente à escrita criativa, o texto literário mescla, desconsidera limites, rasura fronteiras entre os dois conceitos, fundindo-os em variados episódios, focalizando aquele que melhor se adéqua à cena narrada.

A partir desta reflexão, compreende-se que nenhuma das asseverações relacionadas restritamente ao erotismo e/ou à pornografia não elimina a fluidez conceitual dos termos, vez que a investigação do perigo de delimitação dos dois fenômenos conduz a curiosidade humana à tentativa de elencar traços privativos de um e outro evento na busca de estabelecer alguma diferenciação nítida entre eles. Cabe salientar que o levantamento do inventário não

pretende circunscrever as duas categorias em esferas diametralmente opostas. Mais adequado seria manter-se em posição de advertência diante das abordagens; sobretudo porque a análise posterior pretende-se como material de fomento à discussão no terreno da ficção.

A primeira marca corriqueira sugere-se relacionada à caracterização erudita e nobre atribuída ao erotismo em oposição ao caráter grosseiro e vulgar da pornografia. Os críticos, defensores do argumento que rebaixa a pornografia ao mais ínfimo patamar da cultura, apoiam-se na exibição explícita dos corpos e da atividade sexual (atributo exclusivo desta categoria), como sinal de mau gosto. Consideram que no erotismo o sexo e a nudez são aspectos laterais, desprezando, assim, a origem do fenômeno baseada em impulsos sexuais. Cabe ainda refletir acerca do cunho moralizante subjacente a tal distinção. Se o erotismo é nobre por saber esconder, e a pornografia é vulgar por revelar algo perigoso, é evidente que todo impulso sexual, intrínseco à natureza humana, deve então ser considerado tosco e rasteiro. O que não se confirma diante de argumentos defensores do erotismo, sublimado por discursos elitistas e chancelado pela autorização moral.

A limitada quantidade de fontes teóricas acerca da pornografia em detrimento do erótico confirma a força prescritiva presente na desqualificação do primeiro filão em relação ao segundo. Enfrentar a controvérsia é tarefa delicada nos estudos sobre o tema. Para Maingueneau (2010),

(...) a característica mais evidente da literatura pornográfica é sua inserção radicalmente problemática no espaço social: trata-se de uma produção tolerada, clandestina, noturna... O julgamento de “pornografia” supõe a fronteira que separa as práticas dignas da civilização de pleno direito e as práticas que se situam aquém disso.

[...]

(...) a produção pornográfica não é reconhecida pela cidade: idealmente, a sociedade não tem conhecimento de sua existência, não se considera que a cidade deva conceder lugar à pornografia; a cidade nunca erigirá monumentos para seus autores. (p. 22-23).

A segunda distinção entre erotismo e pornografia é resultado da caracterização utilitária de prazer relativa à modalidade pornográfica, tendo por base a delimitação etimológica. Do grego *pornôis* (prostituta) + *gráfo* (escrita), o termo remete à interpretação de que se refere a material de consumo, visando exclusivamente à comercialização e ao lucro. Parece retrógrado restringir a análise do pornográfico exclusivamente à origem da palavra, tendo em vista que a ocorrência do fenômeno pornográfico adquire amplificações consideráveis ao longo dos anos.

A opção por comportamento transgressor, nem sempre está associada ao comércio ou ao lucro material. Do contrário, há narrativas que inscrevem determinada postura política de enfrentamento aos padrões comportamentais socialmente estabelecidos, fazendo ecoar atitude revisionista diante de certos paradigmas, que receberia, em todo tempo duras críticas devido ao caráter ameaçador da ordem social, objetivando os tabus e interdições que preconizam.

Há de se reconhecer que a experiência vivida pelas personagens de um romance pornográfico, determina uma conduta marginal e ilícita, tendo por referência os comportamentos legítimos recomendáveis, preservando-os e enobrecendo-os, através do jogo do contraexemplo. As conotações de pecado, violação, culpa e punição que translucidamente aparecem em determinadas obras literárias são exemplos da ideologia infratora da ordem social estabelecida. A pornografia, então, de modo invertido, reforçaria tais valores e princípios pautados no decoro, nos bons costumes e na virtude humana.

Relevante debate proposto sobre o assunto por Moraes e Lapeiz (1984) merece atenção. Moral, libertinagem e liberdade são temas tratados de forma alegórica para representar três posturas diferentes diante da pornografia.

A primeira delas centra-se na imagem de determinado grupo de indivíduos preocupados em defender princípios arraigados no código de convivência social, cuja repressão aos instintos naturais é o principal mecanismo de controle do poder constituído, seja ele manipulado pelo Estado, Igreja, família ou capital.

A segunda perspectiva está relacionada aos sujeitos radicalmente favoráveis à liberação sexual. Representada pela indústria pornográfica, que movimenta altos montantes, esta postura defende os princípios que garantem a manutenção do poderio desse nicho de mercado.

A última das atitudes oferece alternativa à polarização das duas primeiras. Associa-se ao conjunto de indivíduos que exercem a defesa das chamadas minorias. Retratados por ativistas políticos responsáveis pela reparação de penosos danos causados a determinados grupos sociais, eles relativizam a disputa travada entre os dois extremos anteriores que se confrontam diretamente. Tributários do discurso da dinâmica do poder concordam com a assertiva que preconiza conceitos baseados na premissa de que “a sexualidade é uma elaboração social que opera dentro dos campos do poder, e não simplesmente um conjunto de

estímulos biológicos que encontram ou não uma liberação direta”, como endossa Giddens (1993, p. 74).

Nesta esteira, Foucault (1988) elabora “*a hipótese repressiva*”, cuja premissa está respaldada no fato de que toda civilização exige disciplina, que implica em controlar os impulsos interiores. O poder disciplinar produz corpos dóceis, controlados e regulados em atividades, em vez de espontaneamente capazes de atuar sobre os arroubos do desejo. Desse modo, para o Foucault, o que há de mais importante na discussão é a emergência de “mecanismo da sexualidade, uma administração positiva do corpo e do prazer” (1987, p.142).

Não se pode negar que, por conta da voracidade das defesas do ponto de vista libertário, há significativa evolução no que tange à manifestação dos impulsos sexuais. A liberalização da moral é um fato com conseqüente afrouxamento dos costumes, mas que nem de longe indica o fim da repressão. “O que há é uma mistificação da repressão, que conduz os indivíduos a uma liberdade condicional, sob vigilância de esquemas reducionistas” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 135). Os arroubos vão se disciplinando, e a satisfação, ainda que reduzida, é garantida mesmo que sob o signo da repetição, organizando a transgressão e domesticando o desejo. Nas reflexões da atualidade, o que se pretende é a instalação de nova ordem para a sexualidade, recusando estereótipos tradicionais que se prestam tão somente a situações de dominação. O que a ideologia libertária defende é a operação de um deslocamento estratégico no campo das sexualidades, reinventando o erotismo através da conjugação de amor e sexualidade.

Longe de tal intenção, vale registrar que se persegue o objetivo de analisar como, através da fabulação literária, adentra-se no universo dos respectivos conteúdos, possibilitando, a partir da representação literária, a reflexão a respeito da interdição do comportamento libertino para a manutenção da ordem social.

2.1.2 As representações do erotismo e da pornografia na literatura universal e nacional

A dificuldade em rotular obras literárias sob o signo do erotismo ou na marca da pornografia é muito antiga. Desde a *Vênus* de Willendorf, escultor da Idade da Pedra, passando por inúmeras manifestações, a exemplo de *Lisístrata*, ano 411 a.C.; na Grécia,

Édipo Rei ou *Eletra* de Sófocles; as poesias Safo, de Lesbos; Vatsayana, com o *Kama Sutra*; Ovídio, com *A arte de amar*; *Satyricon*, de Caio Petrônio; *Decameron*, de Boccaccio; o Marquês de Sade, com *Juliette*; Balzac, Baudelaire, Flaubert, Zola, Rimbaud, Verlaine. Já no século XX, com Apollinaire, Oscar Wilde, Georges Bataille, Henry Miller, Anaïs Nin, até Nabokov, apenas citando autores e obras internacionais, o desafio relativo ao melindre da classificação ainda persiste.

Na literatura brasileira, há de se reconhecer vasto repertório de ficcionistas ocupados em abordar a concupiscência em suas escritas. A saber, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Adonias Filho, José Condé, Fernando Sabino, Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Carlos Heitor Cony, Nelson Rodrigues, Lígia Fagundes Telles, João Gilberto Noll, Ana Ferreira, Ana Miranda, Flávio Braga, Moacyr Scliar, Jorge Leite Júnior, Hilda Hilst, Carlos Drummond de Andrade, João Ubaldo Ribeiro, dentre muitos outros.

Como ponto intermediário, segundo Castello Branco (1983), desenvolvem-se na historiografia literária obras sofisticadamente elaboradas a serviço da sexualidade preocupada com o desnudamento do corpo e na exploração da minúcia, do pormenor sexual, intituladas como “*erografia* (a escrita de Eros)”. Tais narrativas funcionam “como elemento questionador e denunciador da hipocrisia, da tirania e da miséria social (e sexual) em que vivemos” (p. 93). Preocupados com um erotismo feliz, sem culpas, esses textos feririam os pudores moralistas exatamente pela articulação de leveza e fruição associadas ao sexo, majoritariamente tratado com seriedade e pesar.

A grandiosidade da iniciativa está em resgatar a violência e a agressividade como expressões de Eros, sem que fiquem subentendidas marcas negativas perversas ou maléficas, que tenderiam a desqualificar o texto *erográfico*. Há de se compreender com maior clareza os alcances interpretativos que tais representações proporcionam.

Paz (1999), ao analisar a obra do Marques de Sade, afirma que “os atos eróticos são instintivos: ao realizá-los, o homem se cumpre como natureza”. (p. 21). E introduz o tema afirmando que

erotismo e sexualidade são reinos independentes, pertencentes ao mesmo universo vital. Reinos sem fronteiras ou com fronteiras indefinidas, mutantes, em perpétua comunicação e mútua interpenetração, sem jamais fundir-se inteiramente.

Não há uma diferença essencial entre o erotismo e a sexualidade: o erotismo é sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo, força vital expropriada pela sociedade. (p. 24).

Giddens (1993), em *A transformação da intimidade*, analisa as mudanças do comportamento humano com relação à sexualidade, ao amor e ao erotismo nas sociedades ocidentais modernas. Uma das apostas ao se referir à revolução sexual na contemporaneidade é o conceito de *sexualidade plástica*, que seria a “sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução, que pode ser caracterizada como um traço da personalidade, intrinsecamente vinculada ao eu” (p.10).

Como se nota, a diversidade de discursos que amplia a visão da sexualidade para um espectro político de demarcação de vozes é marca da contemporaneidade. Contudo, o desconforto em encarar a pornografia de frente parece ter sido o mote para engendrar um conceito alternativo. Segundo Moraes e Lapeiz (1984), “a pornografia só pode ser definida fora dela, a partir do que lhe é exterior e nunca de um espaço que lhe seja próprio [...]. A pornografia é sempre evocada para qualificar os *outros*, e nunca *a gente*” (p. 111).

Diante da recusa em admitir o veio pornográfico no próprio comportamento, cabe investigar a origem de tal rejeição, bem como é imprescindível examinar os dispositivos que operam a serviço da interdição a ponto de naturalizar a castração do desejo sexual sob pena de exclusão social por rebaixamento moral.

2.2 Erotismo e o discurso do pecado

Incluir o discurso do pecado no processo de compreensão do conceito de erotismo e pornografia significa, com efeito, sustentar discussão sobre a “boa” ordem da sociedade. O pecado e o respectivo papel como instrumento de reorientação social permitem indicar os processos e caminhos adotados pela Igreja cristã para a solidificação da doutrina na sociedade ocidental.

Desde a Grécia Antiga, cometer o excesso ou, como os gregos chamavam, cometer *amartia*⁵ era ultrapassar a medida ou alcançar a desmedida. Nas primeiras traduções latinas da *Poética*, o conceito mais abordado de *amartia* era a associação direta a pecado, do latim (*peccatum*), transgressão (*scelus* ou *praevaricatio*) e ofensa (*flagitium*), remetendo ao peso moral atribuído ao termo. Esta interpretação perdurou por grande parte da Idade Média, convivendo inclusive com outras leituras, tais como falha no caráter e caminhada para o vício.

No período medieval, o termo vício, do latim (*viciium*), é utilizado para designar consequência da *hamartía*. Na Antiguidade Clássica, porém, os vícios humanos começam a ser abordados como mal social. Evágrio Pôntico⁶ foi o responsável pelo início do que viria a ser a Teologia Moral Católica – quando a “doutrina” dos vícios começou a ser analisada segundo a perspectiva cristã. Em “*Sobre os oito vícios capitais*” (2012)⁷, escrito em latim, Pôntico é enfático, classificando e analisando cada um dos males do corpo e da alma. Lista-os e os ordena: gula, luxúria, avareza, ira, tristeza, aborrecimento, vanglória e soberba.

Apesar da existência de várias leituras sobre o tema, é dentro do cristianismo que a ideia de pecado original é construída. O termo foi criado por Santo Agostinho, por volta de 397, para conceituar o estado de pecado no qual o homem vive, em consequência da origem, enquanto membro de uma “raça” pecadora (LE GOFF; SCHMITT, 2002). O papel central ocupado pela temática do pecado original na doutrina cristã deixou no ostracismo, durante tempos, a reflexão sobre a natureza de outros pecados.

Ainda segundo Le Goff; Schmitt (2002), para Santo Agostinho a transmissão do pecado original não significava inicialmente só a transmissão de castigos, mas também a transmissão de culpa. Parte da natureza humana ligada diretamente à figura de Adão – que possui em si toda a humanidade decorrente da própria potencialidade geradora – transforma todos os homens em cúmplices de sua atitude catastrófica, ao cometer o pecado original. Logo, todos os seres humanos partilham da mesma pena e culpa.

⁵ *Amartia*, “desmedida” do grego antigo. Significação: pecado. (DELUMEAU, 2003, p. 358). A *amartia* ou *hamartía* é uma expressão utilizada na *Poética* de Aristóteles, para indicar a ignorância combinada com a ausência criminosa, uma falha de caráter, que torna o homem responsável pela própria queda.

⁶ Evágrio Pôntico, ou Evágrio do Ponto, monge nascido por volta de 345-397. Originário da Capadócia, em Ibora, no Ponto (por isso é chamado Pôntico) (ECCLÉSIA, 2009).

⁷ Obra escrita, presumivelmente, no século III da era cristã.

Com o aparecimento do conceito de pecado original, a Igreja precisou formular uma doutrina que pensasse o ato de pecar e as respectivas punições. No século VI, Cassiano, discípulo de Pôntico, levou a relação dos males humanos ao Ocidente e, pelas mãos de Gregório Magno, monge beneditino que ocupou o 64º papado da Igreja Católica apostólica romana, a lista de vícios se converteu na lista dos sete pecados capitais, tendo como base parte das concepções de pecado de Santo Agostinho. Magno se tornou, então, o maior representante da Igreja a trabalhar com a referida relação de vícios e pecados, reescrevendo-os e adaptando-os à doutrina cristã ocidental.

O catolicismo classificou e selecionou os pecados da seguinte forma: pecados mortais⁸ por serem merecedores de condenação por ferirem os dez mandamentos de Deus; pecados veniais, que são perdoáveis sem a necessidade do sacramento da confissão e a tríplice concupiscência⁹, que é a raiz dos pecados capitais. Magno conceituou a ideia de “capital”, do latim *caput*, cabeça; ou seja, os sete pecados capitais são como governantes que comandam e derivam um exército de outros pecados que estão entrelaçados, sendo os pais dos outros vícios.

Gregório Magno cria a hierarquia própria ao delimitar os pecados, classificando-os por ordem decrescente, fixando pelo julgamento dos que mais ofendiam a Deus. Foi responsável também pela determinação do número “sete” e da hierarquização da gravidade dos vícios. Para ele, os pecados/vícios seguiam linearidade e hierarquia específica sobre qual o mais nocivo ao amor divino. A lista então é encabeçada pelo orgulho (mais tarde substituído pela ideia de soberba), seguindo-se a inveja, ira, tristeza (sobrepota pela preguiça), avareza, gula e luxúria¹⁰.

Nessa esteira, a luxúria, apesar de ocupar a última posição na escala da gravidade dos pecados que desagradam a Deus, talvez tenha sido o pecado mais condenável, visto estar

⁸ Um pecado mortal, de acordo com a crença da Igreja Católica, é um pecado grave que, a menos que seja confessado e absolvido, condena a alma ao inferno após a morte. O pecado mortal é cometido quando, ao mesmo tempo, há matéria grave, plena consciência e deliberado consentimento.

⁹ O conceito está explicitado na primeira Carta de São João 2, 16-17: “Tudo o que há no mundo — a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida — não vem do Pai mas do mundo”.

¹⁰ O número sete sempre teve encargo “místico” dentro das religiões. A Bíblia apresenta-o como número “perfeito”. É frequentemente usado nas Escrituras para significar inteireza. Pode referir-se ao ciclo completo de coisas como estabelecidas ou permitidas por Deus. Por concluir a sua obra para com a terra em seis dias criativos e repousar no sétimo dia, estabeleceu o padrão para todo o arranjo sabático, desde a semana de sete dias até o ano de jubileu que seguia o ciclo de sete vezes sete anos. (Êx 20:10; Le 25:2, 6, 8) A Festividade dos Pães Não Fermentados e a Festividade das Barracas duravam sete dias cada uma. (Êx 34:18; Le 23:34) Sete ocorre muitas vezes com relação a regras levíticas de ofertas (Le 4:6; 16:14, 19; Núm 28:11) e de purificações. — Le 14:7, 8, 16, 27, 51; 2Rs 5:10.

presente em todas as classes sociais. O caráter democrático a que a sexualidade está relacionado talvez seja o rastro mais ameaçador no tocante ao referido delito.

Com o tempo, o debate envolvendo sexualidade, pecado e mal ganhou diversas contribuições, expondo as contradições, ideologias e discursos historicamente marcados e legitimados. Neste longo período, pensadores incluíram alguns conceitos, como também ressignificaram outros. Se na Antiguidade a *hamartía*, a desmedida, permitia que o ser humano falhasse para aprender, na Idade Média a falha nascia com o ser humano, e o conceito de desmedida é substituído pelo conceito de erro.

Como exemplo da flexibilidade que tais instâncias sofreram ao longo do tempo, Le Goff (2002), no fim do século XX, entende que o conceito de pecado deve ser posto em confronto com o de mal.

(...) Enquanto os gregos insistem nas penas resultantes da condenação do gênero humano, os padres latinos põem a tônica no estado de culpa comum, na contaminação. Os gregos sublinham o que resta ao homem de força livre para praticar o bem, e os latinos, o estado de debilidade introduzido no homem pela concupiscência, insistindo na gratuidade da graça. (p. 276).

A seguir, analisa-se caso particularizado da representação do pecado da luxúria na literatura do século XX, a fim de examinar as possibilidades de relativização que o tema tem ganhado com o passar dos anos.

2.2.1 Discurso sobre pecado sexual na obra de João Ubaldo Ribeiro: breve introdução

O romance *A casa dos budas ditosos* (1999) narra as experiências sexuais de uma senhora de 68 anos que vivenciou relações sexuais intensas, inusitadas e atípicas, tendo em vista o padrão social estabelecido. Por evidenciar perspectiva libertária, explicitamente revisionista das normas de comportamento vigentes, a trama promove a possibilidade de reavaliação de princípios e valores morais consolidados ao longo dos anos.

Por meio do discurso de indiferença ao pecado, a narração põe o leitor em contato com as premissas que funcionam como instrumento de controle social. Radicalmente crítica às normas religiosas, a obra revela – desde as primeiras páginas – o tom agressivo e transgressor empreendido na árdua tarefa de relativizar verdades estabelecidas. Sobre tal aspecto, se narra

Desculpe, se você é católico. Aliás, naturalmente que eu também fui criada como católica, tinha aulas de catecismo, fiz primeira comunhão de organdi branco, só falava o estritamente necessário na sexta-feira santa, só comíamos peixe toda quinta-feira, e assim por diante. Mais ainda, fui criada para considerar os protestantes gentinha e ficava com raiva de Lutero, que me parecia a feição do demônio, nos livros de História Geral. Levei um certo tempo para me livrar dessa estupidez, veja você; hoje, tenho até bastante afinidade com os protestantes, exceto os calvinistas e, óbvio, esse pentecostalismo histórico e de baixa extração, que ora nos assola. O magistério da Igreja me enerva. (RIBEIRO, 1999, p. 14).

Diante da postura marcadamente irônica e rebelde, a narradora posiciona-se contrária à doutrina católica, bem como às representações hegemônicas da história oficial. Ao relatar o episódio que envolve a primeira experiência sexual – ainda na adolescência – assume a hereditariedade aristocrática e desvela o código de relacionamento escravista, com base na interação quase que obrigatória estabelecida com Domingos: jovem negro e escravo da fazenda do avô,

(...) a vinda dele, eu posso dizer, sem nenhum constrangimento, foi meio violenta, ou bastante violenta, se você quiser. Ele brincava comigo e meu irmão Otávio, a gente gostava dele, minha avó de vez em quando deixava que ele almoçasse com a gente, mas ele era somente um dos negrinhos da fazenda, naquele bando de escravos que meu avô tinha. Não eram escravos oficialmente, mas de fato eram escravos, e a maior parte vivia satisfeita, fazendo filhos e enrolando meu avô (RIBEIRO, 1999, p. 26).

A contextualização oferecida com base nas relações sociais ratifica o entendimento do lugar de fala em que se configura a narração: o discurso de reconstrução de posturas a partir da perspectiva da *hegemonia sociossexual burguesa* (WINCKLER, 1983, p.4), ideologia merecedora de atualização, segundo a narrativa. Contudo, há de se registrar que, mesmo estando consciente da falência do modelo servil e da conseqüente necessidade de evolução, a instância narrativa que assume a figura feminina desloca a interpretação da postura politicamente autoritária e desrespeitosa para o papel de mulher sexualmente libertária. A audácia reside no fato de sugerir que a fúria, geralmente atribuída aos homens durante o ato sexual como sinal de virilidade, além de poder ser experimentada por mulheres, é natural ao ser humano, não devendo ser entendida como deformação social ou degenerescência sexual. Literariamente, a narradora apregoa

(...) aí eu, sem quê nem para quê, muito de repente, cheguei para esse negrinho, no pátio da quebra de coco de dendê, e disse: "Hoje de tarde esteja na casa-grande velha, na hora em que minha avó estiver dormindo. Sozinho e não diga a ninguém." Ele estranhou e disse que não podia porque ia ter de

catar ouricuri com a mãe e ficou revirando os olhos para cima e levantando os pés como se marchando sem sair do lugar e esfregando as orelhas com uma careta, como se quisesse removê-las da cabeça. "Mentira", disse eu, "mentira sua, hoje é domingo. Você vai, ou eu conto a meu avô que você tomou ousadia comigo e ele manda lhe capar, como mandou capar finado Roque, seu tio, você sabe que meu avô mandou capar ele, porque ele se ousou com uma rapariga dele." E ainda dei um tapa forte, estalado mesmo, na cara dele. Ele estremeceu e, se preto pode ficar lívido, ficou lívido.

[...]

Eu falei, levantando a saia e baixando a calçola:

- Chupe aqui.

Não me recordo do que ele respondeu de pronto, lembro que cuspiu para o lado e disse que aquilo não, nada daquilo.

[...]

Chupe aqui, disse eu, que não sabia realmente que as pessoas se chupavam, foi o que eu posso descrever como instintivo. Falei com energia e puxei a cabeça dele para baixo pela carapinha e empurrei a cara dele para dentro de minhas pernas, a ponto de ele ter tido dificuldade em respirar. Não me incomodei, deixei que ele tomasse um pouco de ar e depois puxei a cabeça dele de novo e entrei em orgasmo nessa mesma hora e deslizei para o chão (RIBEIRO, 1999, p.27-29).

Para além de revelar o comportamento autoritário e violento, cuja filiação ideológica, com o patriarcalismo coronelista típico da sociedade aristocrata, está devidamente registrado, o trecho assinala o deslocamento da postura historicamente masculina para as esferas do feminino. O atrevimento da mulher em tomar a iniciativa declara a conduta destemida e desafiadora dos padrões de comportamento instituído, ainda que a cena apresente a manifestação do empoderamento sexual direcionado ao subalterno. A coragem de romper com as expectativas impostas pelo regulamento societário deve ser valorizada na medida em que, através da exposição irreverente, aguça a discussão acerca das transformações da moral sexual no Brasil, alicerçada pelos princípios políticos que regem a nação.

Com base em WINCKLER (1983), é pertinente ressaltar, também, que o comportamento sexual brasileiro está diretamente relacionado à injunção dos valores reacionários burgueses. Para ele,

a moral sexual burguesa possui duas dimensões: a primeira refere-se à organização psicofísica do corpo burguês e das classes populares, conforme o tipo de trabalho e de produção capitalista; a segunda, à utilização político-ideológica da questão sexual como tentativa de manter a hegemonia burguesa e de estabelecer a unidade entre formas de comportamentos e a atividade prática coletiva (p. 10).

Interessa a esta investigação apenas a segunda dimensão, que supõe uma espécie de relação pedagógica, preocupada em envolver não apenas gerações velhas e novas, mas toda sociedade e os indivíduos na relação com outros. A consolidação definitiva da família nuclear

burguesa e da peculiar moral sexual firma-se após 1930, quando a autoridade da família agrária cafeeira é substituída pela supremacia da burguesia industrial, que procura generalizar a forma de organização sociossexual não só a partir da sociedade civil, como do Estado.

A primazia burguesa, como bem a história registra, passa por ajustes necessários devido aos avanços no desenvolvimento capitalista brasileiro, principalmente pós-1964. Redimensiona-se o papel das mulheres, dissolve-se parcialmente a moral sexual repressiva por força do advento da indústria cultural (que agencia novos métodos e atualiza procedimentos de relacionamento), e há certa dilatação de valores, extrapolando os espaços circunscritos à elite para alcançar as classes populares.

Refrear os impulsos em nome da civilização, de modo radical e explícito já não condiz com o discurso de liberalismo veiculado pelos novos tempos, pois a ideia de que as exigências dos impulsos libidinais são inconciliáveis com os limites culturais estabelecidos começa a entrar em processo de falência. Apesar das alterações, a família continua a ser o instrumento de divulgação do sistema produtivo tanto em sentido econômico, como ideológico.

(...) a “política familiar” é constantemente reforçada, pois o núcleo garante a manutenção dos interesses de classe dominante, servindo de correia de transmissão dos valores da sociedade patriarcal capitalista, garantindo a reprodução desta em cada indivíduo desde a infância. (WINCKLER, 1983, p. 19).

Além disso, aliada à Igreja e à escola, a família funciona como microrganismo latente, responsável por exercer a função de corroborar com a angústia sexual e o sentimento de culpa das massas oprimidas, suprimindo a capacidade crítica dos explorados. Através da noção de obediência e pertencimento aos pais, a família cria condições para que o indivíduo adulto aceite a autoridade do Estado e do capital. Assim, os impulsos vitais são sutilmente bloqueados em nome dos interesses sociais vigentes e a eficácia do método de castração é incontestável. Por meio dele, torna-se natural rejeitar a homossexualidade e a masturbação, que impediriam à procriação; repelir as relações incestuosas, toleradas, entretanto, entre primos a fim de que se preserve a herança do clã; repudiar o sexo em grupo, a zoofilia, o sadismo, efebofilia¹¹, o masoquismo, o sexo oral, o sexo anal, dentre outros modelos

¹¹ Efebofilia por vezes referida como hebefilia [do grego “*ephebos*” – pessoa jovem pós-pubescente, ou “*hebe*” – juventude, + “*philia*” – amor ou amizade] é uma orientação ou preferência sexual na qual um adulto tem uma atração sexual primária por adolescentes pubescentes ou pós-pubescentes.

considerados desviantes. Tais práticas consideradas parafílicas¹² representam o padrão de comportamento sexual no qual, em geral, a fonte predominante de prazer não se encontra na cópula, mas em alguma outra atividade.

A transferência do objeto de desejo para outras procedências trai o princípio da família nuclear burguesa clássica e passa a ser recorrente na sociedade industrial, oferecendo importante sintoma de cataclismo do sistema político. Na tentativa de se manter inabalável, surgem as esferas de tolerância, que dissimulam a proibição à indústria pornográfica, por exemplo, mas favorecem-se dos altíssimos lucros gerados pelo segmento.

Através da escrita criativa, João Ubaldo Ribeiro procura fornecer ao leitor alguns pontos de referência para melhor compreender os grandes eixos do debate sobre a liberdade sexual e respectivas interdições, que pretende travar por meio da adoção do código literário.

2.3 O discurso erográfico como agente transformador da realidade social

No que toca ao aspecto ainda impreciso e tão necessário à discussão no campo da sexualidade no romance *A casa dos budas ditosos* (1999), destaca-se a utilização de recurso metalinguístico, quando a narradora traz à baila a dificuldade na especificação da enunciação a que se propõe realizar. A hesitação reitera a necessidade de manutenção da conduta transitiva, apontada como a mais adequada, segundo Castello Branco, diante da dificuldade de se traçar delimitações categóricas de erotismo e/ou pornografia. Em outras palavras, o texto literário, reflete

como é o nome disto, disto que nós estamos produzindo? Vamos dizer, um depoimento sócio-histórico-lítero-pornô, ha-ha. Ou sociohistoricoliteropornô, tudo grudado, deve ficar lindo em alemão. Sim, não. Sim, não sei nem por que este depoimento tem que ter título, mas por que não? (RIBEIRO, 1999, p. 17).

Há também a adoção deliberada do tom de ironia para compor o processo de criticidade investido contra as normas eleitas pela crítica na composição de bom texto, bem

¹²Designação genérica para comportamentos sexuais que se desviam do que é geralmente aceite pelas convenções sociais, podendo englobar comportamentos muito diferentes e com diferentes graus de aceitabilidade social.

como a pergunta retórica, que visa repensar a exclusão do gênero erográfico nos espaços literários de prestígio.

Outro aspecto que merece atenção refere-se ao perfil transgressor atribuído à narração. O expediente parece ter duplo objetivo: sugere estimular a libido e, imprime duras críticas com o explícito propósito de reexaminar valores morais com vistas ao estímulo à mudança de postura.

(...) a hipocrisia da época era mais agressiva, dava muito gosto a quem desafiava seus mandamentos, acabava resultando num grande prazer, a transgressão era mais satisfatória, melhor para o ego.

[...]

Mas, enfim, de modo geral era um barato brincar com a hipocrisia e driblá-la criativamente. (RIBEIRO, 1999, p. 33).

Massaud Moisés, ao prefaciara obra de Franconi (1997), discute a função da literatura erótica, afirmando que

para desempenhar seu papel, a literatura emprega uma específica retórica da denúncia. E dentre vários recursos à sua disposição, mostra nítida preferência pela caricatura, a ironia, o sarcasmo, em suma, as várias modalidades da sátira, notadamente quando visa captar a adesão do leitor por meio da inteligência ou postula a demolição dos andaimes oscilantes da sociedade viciosa por meio do instrumento devastador do ridículo (*apud* FRANCONI, 1997, p. 10).

Transfigurados em personagens de ficção, os dilemas dos cidadãos submetidos à repressão sexual são profundamente debatidos através do binômio erotismo / poder. De um lado, aborda-se a coerção ideológica incansável e impiedosa no ataque à intimidade secreta dos indivíduos; por outro, está o discurso erográfico, procurando torpedear a expressão do poder, utilizando-se da estratégia delatora como forma de revolta e de luta contra a conjuntura política, ainda exclusivamente representante da moral sexual burguesa.

Em Ribeiro (1999), determinada cena problematiza a castidade através da denúncia, mediante o esforço necessário às mulheres daquele tempo – intencionalmente não demarcado – para a manutenção dessa condição. A preservação da virgindade lhes obrigava a exercitar criativamente outras artimanhas sexuais não menos prazerosas e proibitivas. Nesse contexto,

cita o pecado de Onã como recurso disparador da discussão em torno da masturbação e do significado filosófico da ejaculação¹³.

(...) com o tempo, ainda nessas férias em que começamos, ele passou a botar nas minhas coxas, e a gente aprendeu a sincronizar o gozo, e eu fazia questão de que ele recuasse um pouco os quadris para gozar nas minhas coxas. Fiquei uma especialista nessa prática, até hoje acho que é muito bom em certas circunstâncias que não sei enumerar, mas sinto quando elas se apresentam.

[...]

Aconselhei várias outras meninas sobre isso e sempre disse a elas: o homem que não goza nelas não merece confiança. Ou então é um inepto, que precisa ser treinado. Eu nunca deixei de gostar, sempre adorei, até porque é geralmente em pé, ligeiro e escondido, é muito bom, por trás ou pela frente, evoca bons tempos, é meio peralta e muitas outras coisas, dependendo de cada uma e do momento. Enfim, é uma opção entre muitas, que não deve ser desprezada. (p.31-32).

A personagem confessa ainda a forja da pudicícia para a garantia da reputação ilibada prioritariamente necessária à dignidade da nubente, frente ao contexto preconceituoso e repressor a que está inserida.

(...) vários namorados meus, inclusive meus dois noivos, eu já mulher completa desde priscas eras, achavam que eu era virgem e diziam abertamente que não tinham preconceito, mas só casariam com virgens. No segundo noivado, que chegou perto do casamento e graças a Deus só chegou perto, com aquela bicha enrustida e meio impotente, eu já estava até pronta, veja que coisa ridícula, *outrageous but true*, já estava pronta para fazer uma recuperação de minha condição virginal, restaurar o hímen. Muita gente restaurou, sei de vários casos. Fico pasma quando penso nisso, mas é verdade, eu já tinha o nome de dois médicos aqui no Rio, já tinha planejado tudo. O passado me condena, me dá vergonha quando falo nisso. Mas era o tempo, tem que se dar um desconto, de longe as coisas parecem fáceis; na verdade, eram uma barra (RIBEIRO, 1999, p. 33).

Mesmo evidenciando o caráter disparatado da obediência “*absurda, mas verdadeira*” aos padrões, a mulher admite a sujeição ainda que carregada de desconforto e discordância em fazê-lo. A concessão está diretamente relacionada com a força imposta pelo ideário corrente, agenciador da contínua repressão sexual. O sacrifício cirúrgico, então, seria válido para a recuperação da necessária castidade pré-matrimonial que, por sua vez, colaboraria para o alcance da garantia do casamento monogâmico com vistas ao patriarcalismo. No centro desse

¹³ Em Gênesis 38:9 lê-se o trecho completo: "Onã, porém, soube que esta descendência não havia de ser para ele; e aconteceu que, quando possuía a mulher de seu irmão, derramava o sêmen na terra, para não dar descendência a seu irmão." Segundo muitos estudiosos, a causa porque Deus o matou foi por "não dar descendência a seu irmão" e não pelo método em si.

ciclo está a posição social tão almejada pelas mulheres: a consolidação da notoriedade atribuída às esposas.

Ainda no trecho supracitado, cabe destacar a exposição da relatividade de opiniões de acordo com a distância ou proximidade do tempo/contexto em que determinadas situações são avaliadas. Através da provocação, tais informações estimulam a reflexão acerca da dificuldade de enfrentamento às regras de conduta a que estava submissa a mulher, temporalizada na obra no fim do século XX. O estímulo presente na trama faz remeter às vozes de Moraes e Lapeiz (1984), que ponderam a condição exterior necessária à classificação do comportamento pornográfico, cuja premissa indica sempre as atitudes de outrem, e nunca de si mesmo.

O tom confessional que assinala a enunciação favorece a firmeza de opiniões que são no campo da ficcionalidade, a representação de uma ideologia libertária e defensora da posição revisora de valores. Na medida em que a voz narrativa não se esquiva do desafio combativo à coibição, ela coloca-se como agente financiador do desrecalque da liberdade sexual, sobretudo a feminina.

(...) até hoje me espanta essa himenolatria. Era a honra da mulher, que horror. Ainda existe, sabia? E existe aos montes, é de cair o queixo, de vez em quando tomo um susto.

[...]

(...) e, de fato, é triste, acho que como ele próprio ainda disse, viver numa sociedade em que a honra feminina é portada entre as pernas, que coisa mais besta, meu Deus do céu. Mas, não é? Às vezes me dá vontade de fazer um comício. Quantas vidas se perderam, quantos destinos se estragaram, quantas tragédias não houve, quantos conventos não foram abarrotados desumanamente, por causa da honra de tantas e tantas infelizes? (RIBEIRO, 1999, p. 40).

Através da ficção, a denúncia de ameaça à exposição pública é registrada como instrumento de coerção sexual. Utilizando-se da chantagem diante de deslizes de comportamento, tendo em vista a moral sexual estabelecida, muitos rapazes compelem as moças a agirem conforme as próprias vontades, desrespeitando, assim, o desejo delas. Coagidas, elas se viam obrigadas a realizar algumas fantasias sexuais sob pena de enfrentarem consequências sociais muito graves se resistissem às investidas sexuais masculinas.

Eles eram uns bestalhões, os americanos, mas tinham grande serventia, porque o homem baiano metia a mão por baixo de sua blusa e, no dia seguinte, todo mundo sabia, até em Feira de Santana. Isso num tempo em que não se usava telefone como hoje e, por exemplo, uma ligação aqui para o Rio costumava levar o dia todo para se completar.

[...]

Acho que não há um só baiano dessa geração, e das duas ou três posteriores também, ou mais, que nunca tenha chegado a um amigo, ou à turma do bairro ou do colégio, para dizer "não digam a ninguém, mas eu peguei nos peitos de Guiomar por dentro". Peguei nos peitos por dentro, frase mágica, muitas moças mais frágeis quase foram destruídas por essa frase e os "também quero, senão vou espalhar" que se seguiam. É inacreditável, mas havia sujeitos que chegavam para as meninas e diziam isto, e algumas cediam, é inacreditável (RIBEIRO, 1999, p. 42).

A violência a que as mulheres são – como se observa na representação literária – submetidas pode ser considerada como abuso sexual. O relato deste episódio expõe as técnicas de molestação que desde há tempos são reconhecidas como crimes por muitos sistemas legais. Impunes às penalidades competentes, tais atitudes levam à sensação de conformidade, compartilhada entre os membros da sociedade ocidental burguesa, vez que a punição dos infratores é rara e/ou insuficiente. Disso deriva a cultura marcada pela ausência de condenação ou pela displicência na aplicação de penas. Mais grave ainda é a impressão de que o tratamento agressivo dispensado às mulheres é organicamente naturalizado pelo ideário machista. A sutileza com que o pensamento se conforma é inversa à potência com que se arraiga nas malhas dos princípios morais. Localizado nas entranhas do inconsciente coletivo, estes e outros elementos vão construindo o elenco de critérios imprescindíveis à ossatura social, baseada na decência e decoro e cuja nulificação feminina torna-se regra.

O excerto revela como se configura a lógica do processo de instituição dos princípios norteadores do bom comportamento para a sexualidade tanto masculina quanto feminina. Não obstante, é óbvio presumir que tal mecanismo, dada a sagacidade, seria reiterado por longos anos à frente, como antevê a narradora.

O romance também apresenta veemente defesa no tocante à *sexualidade plástica*, formulada por GIDDENS (1993), como aquela que não tem a reprodução como finalidade. Em algumas passagens, nas quais a protagonista a explicita:

Mulher não tinha que ficar virgem apenas porque o babaca do noivo exigia - como até hoje exige, o Brasil não é só Ipanema - pois havia também o medo de engravidar.

(...) eu passei muito tempo sem saber que era estéril, só vim a saber muitos anos depois, de maneira que tinha tanto pavor de engravidar quanto Norma Lúcia e todas as outras, a não ser as chantagistas ou inconsequentes. (RIBEIRO, 1999, p. 51-52).

O temor da gravidez coloca a mulher em posição clara de desvantagem em gozar da liberdade sexual se comparada ao homem. A fragilidade feminina se explica em Bataille (2014), por outro viés.

No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo. (p. 41).

Apesar de considerar a atividade erótica como a busca psicológica independente dos fins reprodutores, típico das relações sexuais rudimentares, não se pode negar o fato de que a experiência erótica se dá como desdobramento da atividade sexual dos homens; é exatamente este o ponto de divergência dos animais: creditar à mulher o primeiro dos assassinatos inerentes à entrega proporcionada pela sexualidade é considerar a necessidade de marco inicial para acomodar o assassinato posterior do homem. Como a cópula se dá no corpo feminino, *locus* adequado à procriação, a destruição dos seres descontínuos apenas se inicia na mulher, fonte geradora de vida. Cabe, portanto, ao homem acompanhá-la no processo de dissolução a que todos os seres humanos estão submetidos por conta da incessante busca da continuidade perdida.

Apostar na neutralidade proposta por Bataille seria desconsiderar a atmosfera de delação a que a narradora em *A casa dos budas ditosos* está imbricada. No romance, é possível perceber que a voz feminina é engendrada a serviço da denúncia e do engajamento no combate ao patriarcalismo e ao machismo estabelecidos.

Através do jogo de representações elaborado com sutileza e propósito por João Ubaldo Ribeiro, é possível compreender melhor as possíveis intencionalidades subjacentes aos refinados artifícios retóricos produzidos. As páginas que seguem adotam a trilha da investigação narrativa construída para abordar a polêmica das sexualidades, em sofisticada manobra ficcional no tratamento das obscenidades. Apesar de parecer paradoxal, a aposta que

aqui se faz é conciliatória. A possibilidade de convergência entre o rasteiro e o complexo estimula e guia a chave de leitura a que se filia o presente estudo.

3 A ANÁLISE DOS MECANISMOS DE ESCRITA EM A CASA DOS BUDAS DITOSOS

Em 1998, a Editora Objetiva lançou a Coleção “Plenos Pecados”, composta de sete obras ficcionais, todas elas abordando os pecados capitais: inveja, ira, avareza, soberba, gula, preguiça, luxúria¹⁴.

Situada na ordem cronológica da terceira publicação, o romance *A casa dos budas ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, revela significativo potencial criativo no que tange ao uso de recursos narratológicos para o desenvolvimento da trama. Trata-se de variado capital retórico, mas, o foco neste trabalho limita-se ao exame do mecanismo de escrita em si, deixando em segundo plano os componentes deste processo. Estes são considerados comprovações materiais da fortuna grandiloquente (prova da engenhosidade do artista) que colaboram para a confirmação da refinada técnica utilizada na produção do texto literário.

O exercício hermenêutico de análise da obra constitui perigoso ofício por conta do lirismo debochado e da provocação às reflexões políticas e sociais que subjazem ao empreendimento figurativo. Ainda assim, é pertinente – e necessário, talvez – arriscar a decifração de algumas encenações literárias no campo das relações humanas, objetivando, sobretudo, especular representações da sexualidade da sociedade brasileira contemporânea.

3.1 Uma casa ainda pouco visitada: a fortuna crítica de *A casa dos budas ditosos*

Dentre os livros de ficção de autores brasileiros mais vendidos na primeira década do século XXI, *A casa dos budas ditosos* ocupou a sétima posição no ranking em 2000, segundo estudo de Reimão (2011), realizado em *Tendências do mercado de livros no Brasil*¹⁵.

¹⁴ Os autores de cada obra são: Inveja, Ventura (1998), em *Mal secreto*; Ira, por Torero (1998), em *Xadrez, truco e outras guerras*; Luxúria, Ribeiro (1999), em *A casa dos budas ditosos*; Preguiça, Noll (1999), em *Canoas e marolas*; Avareza, Dorfman (1999), em *Terapia*; Soberba, Martínez (2002), em *Voo da rainha*; e Gula, Veríssimo (2002), em *Clube dos anjos*.

¹⁵ Sandra Reimão (2011) – *Um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009)*.

Contudo, apesar do sucesso de público (mais acentuado em Portugal do que no Brasil) e dos 16 anos de publicação, o romance ainda não é alvo de vasta abordagem acadêmica. Os poucos trabalhos que o investigam como objeto de pesquisa o fazem recorrentemente com vistas ao debate erótico-pornográfico.

Barreto (2014), em artigo denominado *A fortuna crítica de A casa dos budas ditosos: um olhar liberto de amarras* traça relevante percurso de acervo crítico sobre a obra publicada. A autora alude tanto a julgamentos de desaprovação – como é o caso da professora portuguesa Maria João Seixas, que quando convidada a analisar a adaptação do enredo para o teatro, encenada em Lisboa, declara preferir a atuação da atriz que protagoniza o espetáculo, ao enredo em si – quanto a avaliações elogiosas acerca do enredo do livro. No grupo daqueles que reprovam o texto, Seixas questiona elementos da faculdade pornográfica da história com base no envolvimento emocional da personagem. Para ela, as oscilações de comportamento da libertina ubaldiana, conferem-lhe certa descrença quanto ao pretendido nível de transgressão do padrão de comportamento sexual instituído: ponto medular da narração.

(...) se as memórias de Rodolfo são vividas em tensão de arco e flecha, com a corda esticada até ao limite, até ao âmagô, até às lágrimas, o caso com Paulo Henrique é narrado sotto voce¹⁶ [*sic*], com uma aragem de ternura que faz pensar num resgate, tardio, da esterilidade da narradora, fecundando-a naquele rapaz, de que se orgulha, como qualquer mãe, de ter feito dele “um homem completo”. (SEIXAS *apud* BARRETO, 2014, p.306).

Contrária à opinião de Seixas, Barreto (2014) socializa a voz de Helena Vasconcelos, que no mesmo debate, ocorrido no salão do teatro na ocasião do lançamento da peça em Portugal, tece comentários enaltecendo o conteúdo do espetáculo e por indução ao livro homônimo. Vasconcelos inicia as declarações que geraram a coletânea de textos intitulados *A propósito de A casa dos budas ditosos*, valorizando, dentre outros aspectos intertextuais, as visíveis referências à obra de Sade, que ela identifica no texto.

Dentre estas referências – limitadas ao exame do conteúdo relacionado à sexualidade, irrefutavelmente contempladas na obra, destacam-se ainda as contribuições teórico-críticas de Diogo Mainardi (1999), Ana Cláudia F. Gualberto (2005), Juvenal Batella (2006), João Carlos Teixeira Gomes (2005) e Elias de Souza Santos (2014).

¹⁶ Sottovoce – adjetivo que significa “em voz baixa”, “baixinho”. Dicionário de Italiano-Português. Disponível em: http://www.infopedia.pt/italiano-portugues/sottovoce;jsessionid=A9SX9c3NqHhAIrT5slNd9A._Acesso em: 20/08/2014.

Mainardi (1999), no ano da publicação do romance, em matéria para a revista *Veja*, intitulada “*Nunca aconteceu antes...*” (1999), pronuncia-se negativamente em relação ao romance ubaldiano. A respeito do melindre em abordar o sexo na literatura, assevera “em vez de tentar resolver o problema linguístico, João Ubaldo Ribeiro achou melhor escamoteá-lo, sufocando o palavreado chulo com coloquialismos”. (*apud* BARRETO, 2014, p.302).

As pesquisas de Gualberto (2005), em artigo intitulado *Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: a luxúria transcrita sob um olhar de gênero*, conforme sugere o título, abordam várias questões pertinentes à discussão de gênero, explorando o teor feminista latente na representação literária de Ribeiro. Utilizando-se da metodologia comparatista, a autora analisa “as incoerências de gênero cometidas por uma mulher que se diz estar à frente de seu tempo”, tendo por base a trilogia pornográfica produzida por Hilda Hilst em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Contos d’escárnio/ Textos grotescos* (1992). Por esta chave, a obra de Ribeiro, de acordo com a pesquisadora, ecoa a voz masculina vinculada ao discurso hegemônico de uma sociedade calcada nos valores patriarcais, apesar de anunciar a tentativa de inscrição da identidade feminina e consequente liberdade de vivenciar o sexo apartado das convenções morais instituídas, como o fez Hilst.

Na pesquisa doutoral de Batella (2006), intitulada *Este lado para dentro: ficção, confissão e disfarce em João Ubaldo Ribeiro*, apesar de destacar superficialmente as diferentes posições e consequentes funções do narrador em nove dos romances de João Ubaldo, ela discute o fato mais repercutido na recepção pública ao lançamento do livro *A casa dos budas ditosos* em Portugal: a proibição da venda em alguns hipermercados por conter conteúdo “impróprio” – tal episódio seria o motivo do sucesso de vendas do romance naquele país. Apesar da celeuma, Batella afirma que Portugal recebeu bem o livro porque “uma parte do público leitor português, especialmente do meio literário, conhece João Ubaldo, que tem uma história com Portugal, que é bastante anterior a esse episódio” (BATELLA, 2006, p. 442), lembrando a época em que o escritor baiano residiu naquele país.

Gomes (2005), compondo a *Obra seleta de João Ubaldo Ribeiro*, no capítulo *João Ubaldo e a saga do talento triunfante*, apresenta algumas informações de cunho particular da vida do artista na seção *Reiteração temática*, em que também analisa brevemente algumas obras do escritor baiano, revelando um pouco da opinião crítica a respeito de *A casa dos budas ditosos*. Para além de tecer referência irônica aos relatos pornográficos do livro, o crítico entende como “artificial” a transcrição verbal da fita, cuja gravação revela as

confissões sexuais de uma “sessentona fogosa”, e reforça que o sucesso se deve aos “tempos permissivos, que desmascaram diante das pulsões femininas as limitações sexuais dos homens, que eles sempre quiseram ocultar” (p. 94), arrematando da seguinte forma: “É menos um romance do que um ensaio de psicologia da sexualidade, entre Freud e Sade” (p. 94).

Santos (2014), em artigo intitulado *A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo léxico-semântico do vocabulário da sexualidade*, investiga como se estrutura o vocabulário no campo da sexualidade, à luz dos estudos teóricos léxico-semânticos. O trabalho reúne o arcabouço vocabular, repleto de itens lexicais acerca da sexualidade presente na obra e o relacionamento cultural que há entre o glossário operado por determinado grupo sociolinguístico-cultural e os valores, crenças, hábitos e costumes que ele deixa transparecer.

De todo o levantamento rastreado a respeito d’*A casa dos budas ditosos*, sem dúvida a análise realizada por Olivieri-Godet (2009), no premiado livro *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro* merece especial atenção¹⁷. Seja pela distinta perspectiva de leitura que apresenta do objeto ou pela contribuição aos estudos culturais a partir dele. A publicação da professora, em prefácio assinado por Bernd (2009), propõe singular contribuição à fortuna crítica do romance no que tange à

problemática identitária, colocando em evidência a pertinência da produção desse autor para pensar as relações interculturais na contemporaneidade. Destacando a articulação entre estratégias narrativas e figurações identitárias, atenta à leitura dos discursos sociais incorporados pela obra ubaldiana. (p.13).

Fonseca (2009), em resenha para o *Jornal do Brasil*, acrescenta que Olivieri-Godet analisa em Ribeiro a problemática da identidade nacional, afastando-se da homogeneização dos traços culturais e privilegiando uma representação plural. Conforme Fonseca, a ensaísta coteja os textos ficcionais com o aparato teórico, privilegiando a articulação entre as estratégias narrativas e as figurações identitárias operadas pelo célebre escritor.

No ensaio, Olivieri-Godet (2009) analisa vários títulos publicados por Ribeiro: *Vila Real* (1979), *Viva o povo brasileiro* (1984), *o Feitiço da ilha do pavão* (1997), *A casa dos budas ditosos* (1999), as crônicas do livro *Um brasileiro em Berlim* (1995), além de contos do

¹⁷ A pesquisadora Rita Olivieri-Godet é ex-professora da Universidade Estadual de Feira de Santana (Uefs) e atual diretora do Departamento de Português da Universidade de Rennes, na França. Conquistou o primeiro lugar na categoria ensaio, concedido pela União Brasileira de Escritores (UBE), pelo trabalho *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, com o Prêmio Amélia Sparano de Literatura.

livro *Já podeis da pátria filhos* (1981), “sempre focalizando o olhar analítico da correlação entre memória, história e ficção, com identidade, território e utopia, mostrando marcas da voz autoral, intertextualidades, técnica e estratégias narrativas”. (FONSECA, 2009)¹⁸.

As contribuições de Olivieri-Godet não se limitam à citação do trabalho no rol daqueles que dignificam a fortuna crítica do objeto de estudo analisado. A autora estuda a expertise narrativa ubaldiana para além do exame das sexualidades.

Na sequência, como comprovação da sagacidade do artista, apresenta-se a estratégia retórica inicial: a exploração de espaços pouco convencionais da estrutura textual para a acomodação da produção criativa.

3.2 O uso de paratextos editoriais como suportes à construção retórica

Em *A casa dos budas ditosos* (1999), há cuidadosa eleição do aparato que circunda a ficção. A obra não se apresenta isoladamente: vem cercada de criações que a complementam, protegem e orientam caminhos para a leitura.

Diante da já citada multiplicidade de elementos retóricos, o primeiro deles é a análise pelo paratexto. Segundo Genette (2009), “... paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público”. (p. 9). Acrescenta ainda: “No mais das vezes, portanto, o paratexto é um texto: se ainda não é o texto, pelo menos já é *texto*”. (p. 14, *grifos do autor*).

Por partilhar do pressuposto teórico de que o “paratexto já é texto em si” (p.14), são examinadas a seguir, encenações localizadas em tais suportes, que de forma alguma funcionam como coadjuvantes. Do contrário, os elementos paratextuais, se não lidos com astúcia e criticidade como parte do enredo narrado, podem comprometer o entendimento geral da obra¹⁹.

¹⁸ Resenha do escritor Aleilton Fonseca, publicada no *Jornal do Brasil*. Ideias & Livros, em 5/12/2009, p. 6.

¹⁹ Longe de considerar a leitura proposta neste trabalho como a única possível ao romance, oferece-se apenas uma possibilidade de interpretação ao texto.

Os paratextos do romance *A casa dos budas ditosos* merecem atenção especial por guardarem em si o grande enigma sobre o qual se sustenta o conflito central da narrativa: a identidade autoral. Ribeiro subverte a expectativa do leitor ao deslocar o principal elemento narrativo de toda a obra para fora dela. Tradicionalmente, o que há, são produções literárias narrativas que, nos elementos paratextuais, apenas sugerem o clímax, estimulando a leitura por meio do artifício do segredo. Ou seja, a opção de descumprir o procedimento, que dada continuidade de ocorrências quase se institucionaliza como regra, gera singular efeito de sentido.

A postura transgressora do escritor baiano, em particular o procedimento metalinguístico, prova de forma concreta a capacidade de pensar a padronização de métodos consagrados de escrita. Com isso, Ribeiro (1999) convida o leitor a refletir, tomando-o como exemplo, sobre a capacidade de revisão das regras postas em sociedade, propondo assim que cada leitor, se adaptando ao comportamento questionador dentro de cada realidade específica, revise a leitura de mundo para ensaiar posteriores mudanças de comportamento.

3.2.1 O peritexto editorial

Nesta seção são focalizados os efeitos interpretativos gerados através da composição articulada de um dos tipos de paratexto: o peritexto editorial da obra. Para Genette (2009), peritexto editorial é “toda zona (espacial e material) do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor ou da edição.” (p.21).

Na tentativa de trazer à luz algumas possibilidades de interpretação são analisados: o emblema da coleção, as ilustrações da capa, a orelha e a quarta capa: itens estrategicamente encadeados para indicar determinada compreensão do texto literário.

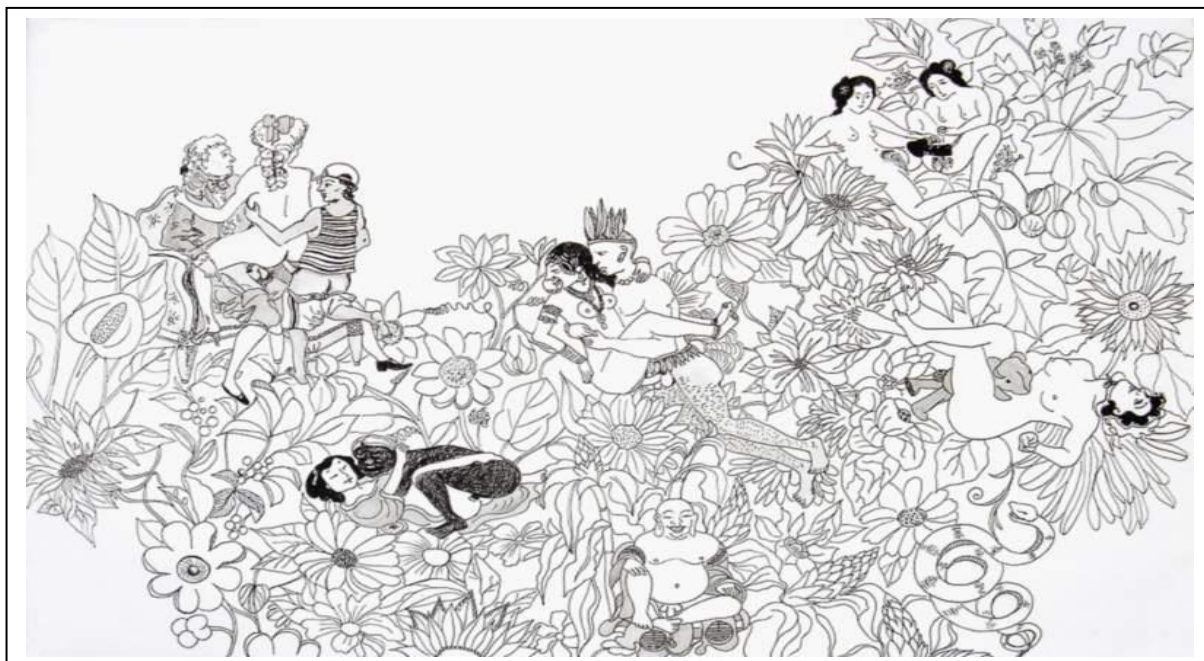
A associação à Coleção “Plenos Pecados”, destinada à exploração das concepções relacionadas aos sete pecados capitais, confere certa filosofia e tom de polêmica à narrativa. Para além da verificação da abordagem teológica católico-cristã, ou de combate ao que é pregado por ela, o enredo centrado na reflexão acerca da luxúria, desperta curiosidade e estímulo à leitura. De acordo com Genette (2009),

...por meio da formulação das edições de bolso, a antiga noção de formato foi substituída pela noção mais moderna de coleção, que não passa da noção de selo editorial, que indica imediatamente ao potencial leitor que tipo ou que gênero de obra tem à sua frente. (p.26).

Ao selecionar a leitura d'*A casa dos budas ditosos*, o sujeito pactua por meio da indicação do *status* de coleção, com o selo editorial voltado à exploração do contexto de pecado, que por sua vez, se reveste da necessidade de desprendimento dos valores morais instituídos, sobretudo pela Igreja Católica, a fim de bem aproveitar bem as 164 páginas do romance, que problematizam, dentre outras questões, desde a arbitrariedade imposta pela religiosidade à liberdade sexual dos indivíduos.

Para consolidar a atmosfera de impudicícia e afrontar as verdades sociais estabelecidas, o livro traz ilustrações na capa e na contracapa que remetem a *sexualidades periféricas*²⁰ posições sexuais, homossexualidade, sexo em grupo, zoofilia. Trata-se de uma tela da premiada artista plástica brasileira Adriana Varejão, nascida no Rio de Janeiro, em 1964. A obra é *Jardim das delícias* (1994), desenho feito em nanquim sobre papel.

Figura 1 – Capa do livro *A casa dos budas ditosos*



Desenho: Adriana Varejão (1994).

A criação artística apresenta figuras em movimento, performance discursiva exclusivamente imagética, ou seja, não há texto escrito no sentido linguístico da palavra.

²⁰ FOUCAULT, 1988, p. 46.

Através da releitura de elementos visuais incorporados à cultura brasileira pela colonização, a representação icônica faz referência à crueza e agressividade. A artista discute relações paradoxais entre sensualidade e dor (fetiches), violência e exuberância. O texto pictórico reproduz elementos históricos e culturais, explorando possibilidades de relações sexuais entre diversos grupos étnicos (fazendo alusão à formação do povo brasileiro), bem como alternativas atemporais de sujeitos envolvidos em encenações conduzidas pela sucessão de diferentes períodos históricos, propondo original percepção da sexualidade brasileira desde a formação da identidade nacional e criando assim, espécie de historiografia crítica.

Por meio da caracterização dos personagens, é possível identificar desde indumentárias de séculos passados – sugerindo artefatos do elemento europeu colonizador e nativos indígenas – até personagens da literatura moderna brasileira, a exemplo do Saci Pererê, de Monteiro Lobato (autor exaustivamente lido por Ribeiro na infância). A variedade da fauna e flora brasileiras alude certo nacionalismo, vez que reproduz a paisagem estritamente natural, portanto, sem intervenções da ação humana com vistas ao progresso. Por fim, o desenho explora ainda, a utilização do corpo humano, da visceralidade e da representação da carne como elemento estético, além da figura de um Buda que representaria outra visão aos assuntos relacionados à tradição da sexualidade no Ocidente.

Em entrevista concedida à revista *Personalité*, em 2008, a artista afirma: “Tento não construir nenhum discurso, dou pistas narrativas para a pessoa introduzir sua própria narrativa”. A declaração da pintora corrobora com a assertiva de Genette (2009) quando declara que: “... o conjunto desses elementos periféricos tem por efeito empurrar a capa propriamente dita, para o interior do livro e transformá-la numa segunda (ou, melhor, primeira) página de rosto”. (p. 33).

A adoção da obra *Jardim das delícias* para ilustrar a capa do romance revela similitude no procedimento utilizado por ambos os artistas nas respectivas obras. Ribeiro (1999), ao selecionar a tela, parece transmitir a mesma mensagem que Varejão (1994) no que concerne ao papel ativo, que se espera do espectador/leitor. Ao utilizarem diferentes manifestações artísticas, sugerem apostar no perfil colaborativo do público que alvejam, no sentido de admitirem a condição de obra aberta que produzem.²¹

²¹ Apesar de reconhecer que há vasta discussão sobre o papel do leitor na contemporaneidade, este não é o debate que se pretende nesta fase do trabalho.

Olivieri-Godet (2009) assinala a dimensão social da escritura de Ribeiro como traço característico de produção. A conciliação perceptiva similar a de Varejão mais uma vez se evidencia.

A dimensão social da obra de João Ubaldo Ribeiro manifesta-se na releitura que faz da formação da sociedade brasileira e do processo, muitas vezes doloroso, de mestiçagem étnica e cultural, sem perder de vista o confronto entre um Brasil rústico e primitivo e um Brasil urbano de modelo ocidental. Naturalmente, emerge do conjunto de sua obra dedicada a temáticas diversificadas, uma preocupação que põe no centro dessa produção literária a problemática identitária e uma visão política disposta a denunciar todos os tipos de procedimentos de colonização (cultural, econômica, política) que um poder hegemônico procura impor. (p. 19).

Assim, é possível perceber que o desenho da artista plástica carioca parece traduzir intersemiótica e performaticamente as pulsões do escritor, vez que ambos partilham da vontade de pensar o “arquétipo degradado do imaginário nacional” (p. 25) a partir de ampla reflexão sobre a formação sócio-histórica do país e sobre a memória cultural.

3.2.1.1 Na(s) orelha(s) da casa

Especialmente no romance em *A casa dos budas ditosos*, a “orelha” oferece substancial informação ao leitor que se aventura a desbravá-lo. É exatamente na apresentação da obra, localizada na orelha, que o editor manifesta – primeiramente – a dubiedade inicial de vozes narrativas, além de breve resumo do livro. Tal elemento funciona como poderoso anúncio publicitário de convite à leitura, ao declarar: “Este livro não é somente o relato da surpreendente vida de uma mulher beirando os setenta anos – é também um mistério porque, na verdade, não se sabe se ela de fato existe”. (RIBEIRO, 1999).

Depois de visualizar o subtítulo *Luxúria* (grafado em recurso *marca d'água*) na capa, o leitor retoma o contato com a informação de que se trata de um dos volumes compositores de coleção sobre os pecados capitais.

O mais relevante atributo da orelha d'*A casa dos budas ditosos* é o registro do caráter motivado da escrita. O cunho de literatura encomendada está inscrito explicitamente.

Os que acompanham a série *Plenos Pecados* sabem que cada um dos chamados pecados capitais foi entregue como tema a nomes famosos em

nossas letras. Coube a João Ubaldo Ribeiro escrever sobre a luxúria e os originais, retirados de seu computador, foram entregues por ele, à Editora que os aceitou como de sua autoria. (RIBEIRO, 1999).

A recomendação de escrita do livro acerca de tema específico a coloca em condição de desconfiança quanto à qualidade estética do conteúdo, tendo em vista a cultura de inventividade a que está subjugada a criação literária brasileira. A informação ainda desdobra rica ambiguidade diante da ciência de que o livro não nasce de mera inspiração poética, ou que esta seria a maior das inspirações possíveis para o tratamento do tema. Escolher um ou outro percurso de interpretação é tarefa do leitor. O que há de certo em tudo isso é a necessidade de manutenção da postura de advertência perante as páginas literárias.

A quarta capa expõe, na outra orelha, a biografia e foto do escritor João Ubaldo Ribeiro, além da sinopse no verso da capa. O resumo – de alto teor literário – é atravessado por intervenções coercitivas típicas da atmosfera publicitária, vez que dúvida e mistério (que perpassam toda a obra) são elementos reiterados mais uma vez. A injunção a respeito da responsabilidade do leitor no processo criativo está marcada por interlocuções diretas endereçadas a quem tem o livro em mãos no momento da leitura deste peritexto.

E é agora, você, inocente leitor, que sequer pode suspeitar o que o aguarda em cada uma das páginas deste livro.

[...]

O escritor aceitou o oferecimento e o resultado final está agora diante de você, que deve preparar-se para um relato pouco comum, às vezes chocante, às vezes irônico, sempre instigante.

[...]

Na verdade, dificilmente a ficção poderia alcançar os limites do que a devassa senhora viveu e narra em detalhes riquíssimos. Se o leitor tem alguma dúvida, ela logo se dissipará, neste fascinante mergulho na vida espantosa de uma mulher sem dúvida excepcional... (RIBEIRO, 1999).

A síntese da quarta capa, além de endossar os dados sumarizados na orelha, alimenta a dúvida acerca da identidade autoral da história e se ela encerra com o registro da representação sociológica suplementada pela narração erográfica, associando – através deste recurso – a abordagem teológica a respeito dos pecados humanos: “... a narrativa alcança as dimensões de um retrato sociológico de toda uma cultura e uma geração, envolvendo um dos pecados mais indomáveis, e capitais”. (RIBEIRO, 1999).

3.2.2 O título da obra: funções, destinatários e conotações possíveis

A casa dos budas ditosos é um título de natureza propositalmente intrigante e instigante. Conforme Genette (1999), ele designa-se de maneira metafórica, isto é, “alardeia uma falta provocativa de pertinência temática” (p. 79). Já o subtítulo *Luxúria* configura-se de modo funcional: indica o “conteúdo” do texto. Este procedimento de articulação entre título e subtítulo, responsável pela associação do não dito à declaração explícita respectivamente, gera por si só indicativo da duplicidade de possibilidades de leitura que permeia toda a narrativa.

O título aponta para uma atmosfera curiosa na própria decifração. Em outras palavras, é possível afirmar que tal empreendimento retórico acarreta a perspectiva de leitura de descoberta tanto da significação do nome da obra, quanto (ainda que por influência) da busca por revelação do assunto sexual sinalizado nos demais peritextos. Contudo, se o receptor for estimulado pelo subtítulo esclarecedor do tema do livro e, portanto, atrativo a determinado público, conforma-se o pacto específico de leitura acerca da aceitação da excentricidade inerente ao já familiar enredo libidinoso.

Para Genette (2009), o conjunto de signos linguísticos que figuram na abertura de um texto articula três funções: designação, indicação de conteúdo e sedução do público. A tríade não é necessariamente simultânea, pois, exceto a primeira, que ele considera obrigatória, as demais têm caráter facultativo e suplementar, exatamente como no romance analisado: a designação é cumprida por um título de significado mudo, ficando a indicação de conteúdo e a sedução à leitura, sob-responsabilidade do subtítulo.

Segundo Olivieri-Godet (2009),

a explicitação do tema da luxúria por elementos que são anexos ao título pode, de certa maneira, sugerir sentidos, como: a ideia de felicidade, de satisfação expressa pelo adjetivo *ditosos* e a evocação de um lugar de prazer *a casa* (...), oferecendo como promessa, intriga erótico-pornográfica e reflexões metadiscursivas ao leitor. (p. 179).

O título figura como uma das diversas ironias ao longo da narração, e a não pertinência temática constitui refinado estratagema criativo que revela intenção metafórica, segundo mecanismo figural muito bem descrito no primeiro capítulo da obra, quando se referindo à viagem para a Tailândia, a instância narrativa assumida por CLB, relata ter adquirido – no comércio informal de Banguécoque – um *souvenir*: uma estatueta de um casal heterossexual

de budinhas fazendo sexo. Em seguida, narra o costume de noivos turistas de alisarem os budas presentes nos templos da cidade, como alternativa à fertilidade e busca de eficiência futura na vida sexual matrimonial. “Os noivos, antes do casamento, iam lá para venerar estátuas e passar as mãos nos órgãos genitais delas. Era uma espécie de aprendizado ou familiarização, uma introdução a um casamento bom na cama”. (RIBEIRO, p. 14).

A discussão entre sexo e família está, portanto, contemplada na medida em que se percebe a provocação à reflexão entre autorização sexual instituída aos casais para fins exclusivos de procriação e o respectivo descumprimento como alternativa à liberdade sexual que será a tônica acintosamente defendida ao longo das páginas posteriores.

Além disso, há no excerto, uma rica sugestão à discussão teórica sobre o ato de nomear obras do cânone literário brasileiro.

Esses dois Budas... Depois eu falo sobre esses dois Budas, agora não é o caso. Me lembre, é uma história muito interessante. Mas no momento eles me interessam por causa do título. Eu acho bonitinho, com um som meio aliterante -- a ca-sa-dos-Budas-ditosos --, acho simpático. Este depoimento hereby se chama "A casa dos Budas ditosos". É bom, até porque não quer dizer nada, como todo bom título de qualidade literária. O sujeito vai ler e pergunta por que esses Budas, é capaz das explicações mais desvairadas. (RIBEIRO, 1999, p. 17).

Para além dos peritextos discutidos, Ribeiro ainda lança mão de outros recursos narrativos simulados em paratextos subsequentes como a dedicação e a epígrafe.

3.2.3 Outros paratextos significativos: dedicatória e epígrafe

Dedicado às mulheres, o romance *A casa dos budas ditodos* passa longe de compor um discurso feminista. A oferta é, na verdade, mais uma das várias armadilhas apresentadas ao leitor, porque deixa supor que poderia se tratar de relato militante. Contudo, desde as primeiras páginas do texto literário, a narração frustra a expectativa de inscrevê-lo em projeto de tal natureza. O que se constata por meio da leitura, entretanto, são as severas críticas ao movimento. Dessa forma, cabe investigar o que está por trás da inscrição da dedicatória.

Os temas do mistério, da máscara, do segredo, expostos na epígrafe, são férteis ao gênero autobiográfico, simulado durante a narrativa central. Assim sendo, há de se notar a

sutil articulação presente em ambos os elementos paratextuais analisados aqui, a qual, por sua vez, colabora para a dissimulação da identidade feminina, literariamente construída.

3.2.3.1 A dedicatória

Considerada como um dos peritextos mais produtores para a análise de obra literária, a dedicatória do romance ubaldiano oferece fértil reflexão.

Para Genette (2009),

qualquer que seja a dedicatória oficial, sempre existe uma ambiguidade na destinação de uma dedicatória de obra, que sempre tem em vista pelo menos dois destinatários: o dedicatário, é claro, mas também o leitor, já que se trata de um ato público no qual o leitor é de algum modo chamado a testemunhar. Tipicamente performativa, pois constitui por si só o ato que se supõe descrever. (...) A dedicatória de obra sempre depende da ostentação, da exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra. Como agrupamento de valorização ou tema de comentário. (p.123)

Ainda que pareça simplista a atitude de dedicar o romance para as mulheres, Ribeiro (1999, p.7) *no romance A casa dos budas ditosos*, compõe rica destreza, ao impulsionar, por si mesma, ampla interpretação. O peritexto soa, em primeira leitura, como homenagem ao gênero, compondo gesto de cavalheirismo e cortesia. Porém, reside em segunda perspectiva, a possibilidade de tratar-se de ato político, na medida em que a generalização conforma-se também em espécie de convocatória em prol da reparação dos direitos da mulher, matéria subjacente à obra.

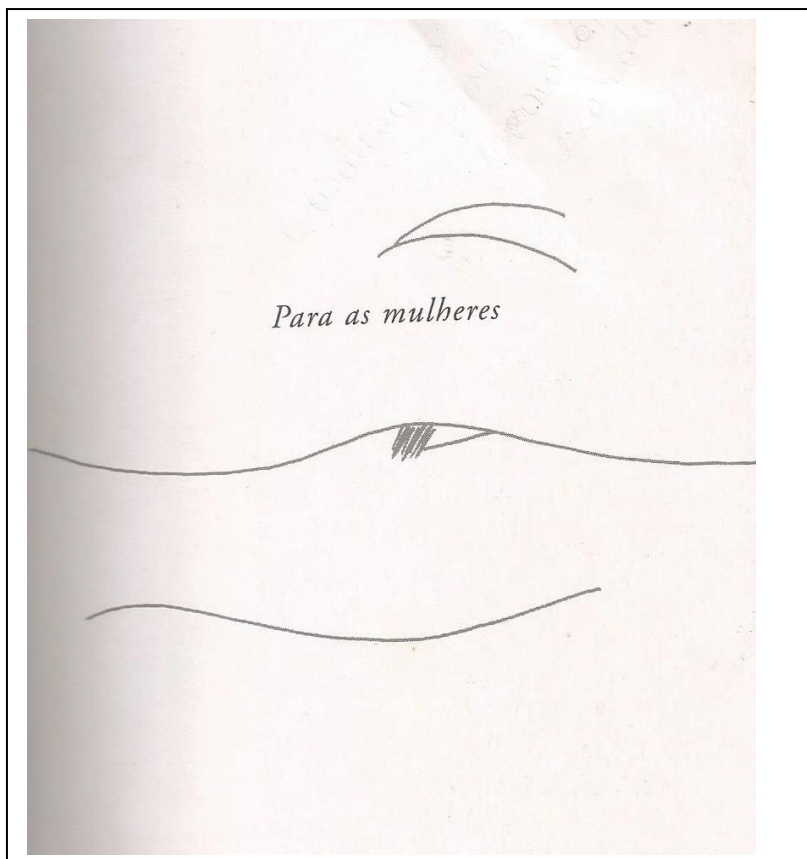
Portanto, mesmo que as dedicatárias sejam as mulheres em “relação simbólica” (p.124), o peritexto não se pretende excludente aos homens. Ao contrário: oportuniza a inclusão de todo tipo de leitor, tendo em vista tratar-se da assinatura autoral masculina. Para além de sugerir patriarcal gesto de galhardia por parte de escritor homem, a dedicatória conforma-se em latente convite à sociedade para a revisão de postura frente à sexualidade feminina. No momento em que o livro é dedicado a tal público, está implícita a ideia de que este grupo social é merecedor de atenção extrema por parte de todos.

O texto de dedicação combina-se ao desenho gráfico de quadril feminino em posição lateral, que deixa à mostra vulva e as nádegas. Assinado por Victor Burton (1956), capista que

se dedica ao *design* gráfico na área editorial e na produção cultural no Brasil desde 1979. A ilustração avaliza a potência de liberdade sexual que se pretende transmitir através da dedicatória, mas não se restringe somente ao citado paratexto. A obra de Burton – que também orna os outros livros da coleção “Plenos Pecados” – conclui quase todos os 11 capítulos que o romance *A casa dos budas ditosos* comporta. Exceto o quarto, sétimo e oitavo (para os quais não se localiza razão aparente para as ausências gráficas), todas as demais divisões são estampadas pelos trabalhos do *designer* de livros, duplamente premiado na categoria capa pelo Prêmio Jabuti em 2001 e em 2006.

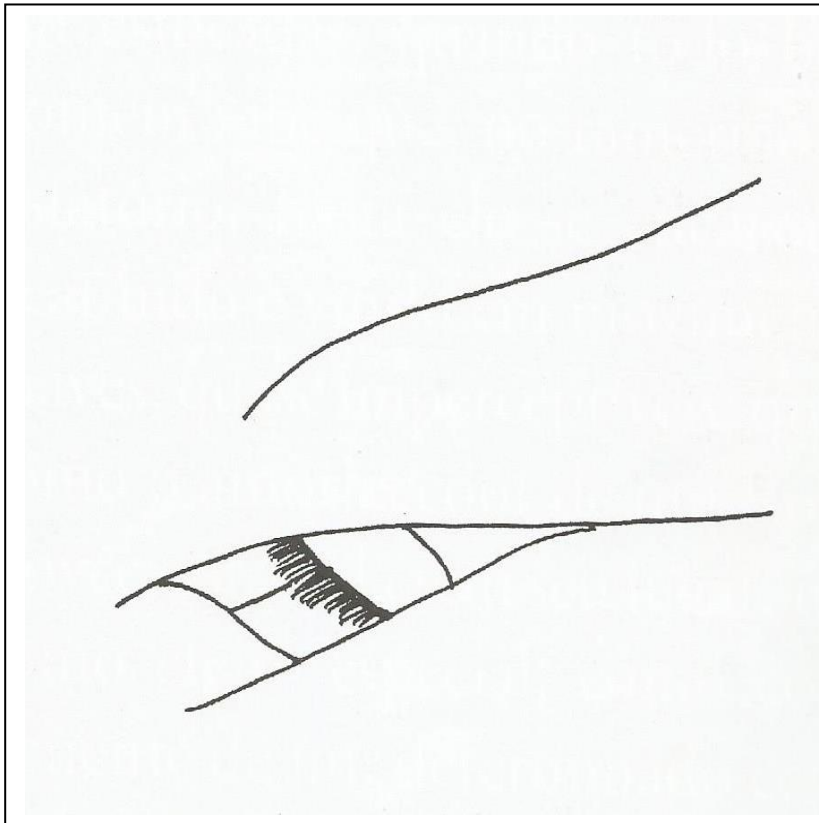
Há, portanto, nove ilustrações no romance. A da folha de rosto (p. 5) e a da dedicatória (p. 7), além das que encerram os capítulos 1 (p.26); 2 (p.40); 3, (p.54); 5 (p.80); 6 (p. 95); 9 (p.138); 10 (p. 153); e 11 (p. 163).

Figura 2 - Ilustração da dedicatória



Capista: Victor Burton (1999).

Figura 3 - Ilustração que encerra o capítulo 10.



Capista: Victor Burton (1999).

Através do discurso formulado pelas ilustrações analisadas, introduz-se um debate sobre o limite na exposição do corpo feminino (configurando espécie de prenúncio da discussão ainda muito fértil no início do século XXI), tendo em vista o impacto causado pela exibição da imagem que compõe a dedicatória e as rígidas intenções de controle social, operacionalizados pela censura sexual na sociedade capitalista da atualidade.

De acordo com a lógica genettiana, a função econômica, explicitada no papel de patrocínio das dedicatórias, desapareceu com o tempo, restando-lhe a função de caução moral, intelectual ou estético. O dedicatário é sempre, de alguma maneira, responsável pela obra que lhe é dedicada, e com a qual tem participação direta. Há, portanto, expressa nas entrelinhas da dedicatória analisada, a convocação ao público-leitor, especialmente o feminino, para o questionamento à força esmagadora dos efeitos provocados pelos dogmas socioculturais, cabendo, sobretudo, às mulheres – dedicatárias simbólicas da narração – a função política de combatê-los, atualizando com isso valores morais, intelectuais e estéticos acerca da sexualidade.

3.2.3.2 A epígrafe

Na sequência da construção de elementos retóricos inusitados, o livro traz a inscrição que assinala “*tudo no mundo é secreto*” (RIBEIRO, 1999, p.9). Segundo Genette (2009), grosso modo “a epígrafe é uma citação colocada em enxergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra: “Em destaque” significa literalmente fora da obra, (...) uma borda da obra, mais perto do texto, portanto depois da dedicatória, se houver dedicatória”. (p.131). Com base na descrição do teórico, há de se considerar que o registro supracitado assume a função de epígrafe da obra analisada, mesmo que tal designação não se configure em citação.

O conceito de epígrafe convencional, cuja assinatura é essencial, se desmantela perante o escritor que prefere mais uma vez surpreender, ao eleger redação anônima neste paratexto, contrariando as expectativas, que conduzem o leitor para a sentença alógrafa: (de acordo com as convenções), atribuída a um autor que não é o da obra. Uma das possibilidades de leitura para tal escolha é o fato de o epigrafador (autor real ou putativo que escolhe a dita citação) ser a suposta autora das experiências sexuais narradas. Neste caso, há forja da chancela da citação para atribuí-la, com verossimilhança, a autora imaginária. A citação da epígrafe pode ainda ser autêntica, mas inexata, se o epigrafador for o próprio João Ubaldo Ribeiro, que, por ventura, tenha citado erroneamente de memória um excerto de outra autoria, ou porque deseja adaptar melhor a citação ao respectivo contexto, ou como um intermediário infiel, que tenciona desde já assinalar desfaçatez ao leitor que, não ajudado por nenhuma nota editorial, permanece em estado de proposital incerteza. Sendo assim, a insegurança do receptor inaugura-se na orelha, confirma-se na quarta capa e ratifica-se, então, na epígrafe.

Discutidas as possibilidades que permeiam o epigrafador, é momento de concentrar o olhar sobre a declaração que constitui a epígrafe. Além de assegurar o clima de mistério, que marca desde a autoria da narração principal até o âmago da questão sexual, em recurso de notável metadiscussividade, o epigrafador ainda remete à aura filosófica inerente ao enigma refletido no texto. Impossível não identificar o eco de Hamlet: a peça de Shakespeare mais representada e estudada até hoje. Tal qual o enredo do reino dinamarquês, o romance *A casa dos budas ditosos* pode ser considerado como a tragédia da dúvida, do desespero da solitária narradora, da violência do mundo. É, portanto, uma intriga que acomoda elementos similares

à obra inglesa, vez que no livro, ao invés da loucura real ou fingida do príncipe vingador, localiza-se uma narrativa figurada de vida que guarda semelhante ambivalência no estatuto da verdade ou da ficção, assim como oscila entre o sofrimento opressivo e à raiva fervorosa, além de explorar temas como: traição, incesto, corrupção e moralidade. Portanto, há na epígrafe ubaldiana clara alusão ao famoso fragmento shakespeariano que assegura no Ato I - Cena V: “*Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha a nossa vã filosofia*”.

Olivieri-Godet (2009) reconhece a ressonância da temática do segredo como elemento comum às epígrafes de outros romances do autor baiano.

em *O feitiço da ilha do pavão*, a epígrafe “Sabe-se muito pouco” tem relação com determinados aspectos fantásticos desse romance, ao passo que a de *Viva o povo brasileiro*, “O segredo da verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias”, destaca o processo de ficcionalização da história. (p. 172).

Olivieri-Godet destaca ainda que para além das relações destes paratextos com a obra que inauguram, há o “status revelador” por trás desta proposta retórica, na medida em que se pode ler na repetida alusão ao mistério a tentativa de inaugurar “uma realidade diferente da que os dados imediatos do real nos apresentam” (p. 172), em clara proposta de fabricação de realidade paralela capaz de propor revisão do que está posto.

O jogo de ficcionalização não se encerra na análise dos paratextos examinados até aqui. Do contrário, depois de disponibilizar algumas pistas para a decifração do enigma, Ribeiro progride na elaboração dos recursos que se estendem para a consolidação de duplos planos narrativos distintos, superpostos e interdependentes, consolidando engenharia criativa entusiasmante.

3.3 A nota preliminar: muito além de paratexto

Diferente do convencional registro de prelúdios em obras literárias, o prólogo d’ *A casa das budas ditos* não tem qualquer indicação que assegure natureza prefacial. O referido paratexto definido pelo editor como “intrigante nota preliminar” na orelha do livro apresenta – figurativamente – conteúdo esclarecedor das condições de produção do romance, o que o caracteriza como parte relevante da trama literária. João Ubaldo Ribeiro – que assume em

assinatura prefacial ser responsável apenas pela transcrição do relato oral para o texto escrito – informa ter recebido os originais do livro, o recorte da nota do jornal que noticiou a publicação da editora sobre o pecado da luxúria e um bilhete assinado com as iniciais CLB.

De acordo com o texto da prefação, o depoimento anônimo foi entregue por um desconhecido na portaria do prédio do escritor, junto com um bilhete que atestava tratar-se de relato verídico, cuja autoria é atribuída a uma mulher baiana de quase 70 anos, que morava no Rio de Janeiro. A autorização da publicação do testemunho dela, registrado em áudio e emendas manuscritas, estava condicionada à revelação da verdadeira origem. “Não por vaidade, pois até as iniciais podem ser falsas, mas por considerar irresistível deixar as pessoas sem saber no que acreditar” (RIBEIRO, 1999, p.10). O preâmbulo ainda reserva agradecimentos a prováveis revisores cujos nomes indicam pessoas da intimidade de João Ubaldo Ribeiro, a exemplo do amigo poeta, letrista e roteirista Geraldo Carneiro que adaptou *O sorriso do lagarto* para a televisão em 1991. Pela decifração dos manuscritos, agradece a Andréia Drummond e Maria de Lourdes Protásio Benjamin, que teriam colaborado na transposição de fitas gravadas para o papel, mesmo que ao final admita-se a decisão de manter “os erros de português com o fito de preservar, tanto quanto possível, a oralidade dos originais” (RIBEIRO, 1999, p.11).

Na diversidade de recursos retóricos o que motiva a escrita – o informativo de texto sob encomenda – é, sem dúvidas, o mais requintado, exatamente pela condição em desdobrar, a partir de si, outras firulas dialéticas para a composição da obra. O primeiro desdobramento da literatura encomendada é a sugestão da atmosfera de farsa que a permeia. A fim de atender ao pedido da Editora Objetiva para escrever sob o tema da luxúria, admite-se a liberdade descontrolada na utilização de estratégias discursivas. A segunda consequência do texto consignado é a multiplicidade de vozes que o mesmo consente.

O sofisticado estratégia retórico elaborado no proêmio traz como efeito a possibilidade de leitura por dois planos narrativos coexistentes, calcados em dupla possibilidade interpretativa de vozes: a primeira engendrada por Ribeiro e a segunda elaborada pela senil heroína debochada²². Outro espectro resultante de tal articulação aponta para a tentativa de desautomatizar a segurança do leitor, inscrevendo a condição de que as

²² As discussões sobre tais autorias serão melhor dissecadas no terceiro capítulo.

vozes narrativas devam ser encaradas constantemente com insegurança e mobilidade, vez que se apoiam na ficção.

Sobre o empreendimento retórico calcado na insegurança para a atribuição da composição textual, Esteves (2003), no artigo *A tradução do romance-folhetim no século XIX brasileiro*, apresenta três diferentes leituras críticas a respeito. A primeira aponta para um autor despreocupado em relação à própria autoria, “que acolhe francamente influências externas em sua criação, a ponto de não considerá-la genuinamente “sua””. (p.141). A segunda interpretação deste prefácio, indica um tradutor insubmisso “que assume ter alterado o original de várias formas” (p.141) ou ainda em terceiro efeito, lê-se um adaptador que se alça à posição de autor, “já que se coloca também como um criador”. (p.141).

De toda sorte, trata-se, sumariamente, de técnica narrativa, truque de estilo muito bem tramado, que denota atenção para a indecisão do prefaciador/narrador, que não assume totalmente a criação, mas também não descarta intervenção na obra. No que tange ao prefácio da fabulação ubaldiana, a configuração híbrida não é caso isolado, mas sugere recurso criativo que alude e, talvez, homenageie a formação de nossa literatura nacional.

Ainda com base em Esteves (2003), o narrador que assina o prefácio não “se comporta” como deveria, tendo em vista o padrão de funcionamento da voz prefacial, geralmente ocupada em apresentar, definir e elogiar o livro que inaugura. A pesquisadora investiga a origem do romance brasileiro bem como as técnicas de escrita herdadas do folhetim francês desde o século XIX. De fato, o recurso de afirmar em prefácio que a obra é de outro autor, apócrifa, ou antiga tradução, certamente não é novo. Já era empregado à época do aparecimento do folhetim francês e ainda perdura. Justiniano José da Rocha, com base nos estudos da autora, escreveu em 1839 um romance-folhetim intitulado “*Os assassinos misteriosos ou a paixão dos diamantes*”, o pioneiro no uso do recurso de falseamento da voz autoral em prefácio no Brasil.

(...) um autor nacional criava para sua obra uma “fantasia de tradução” ou adaptação, o que dava um certo ar de mistério (tão apreciado na época) quanto à fonte da obra que se apresentava. Em contrapartida, os limites entre as categorias de autor, tradutor e adaptador ficavam bastante imprecisos. (Esteves, 2003, p. 141).

Além disso, como justificativa à recusa criativa, o expediente “manuscrito encontrado” foi comumente utilizado nos primórdios do romance, pois o autor daquele tempo temia que

seu romance fosse mal interpretado (o que poderia lhe gerar desastrosas punições) e por isso, delegava a um autor anônimo tal paternidade. No caso de Ribeiro, não há intenção de se eximir da responsabilidade da autoria, tendo em vista os polêmicos registros de recepção crítica da obra no tempo de lançamento. O escritor baiano se utiliza do artifício retórico para tripudiar do decoro ultrapassado das boas condutas e da censura a certos temas por autores laureados. Além disso, recorrer à tradicional técnica de escrita possibilita uma aproximação com leitores experientes e especializados, que, por este canal, também são convidados à reflexão de cunho socialmente reivindicatório.

Olivieri-Godet (2009) apresenta valiosa reflexão a respeito da denegação do prefácio operada por Ribeiro e recorre a Genette (1987) para citar a atmosfera de descrença na lavra do autor real, acrescentando:

Essa denegação é ainda mais ambivalente na medida em que é precedida por um lado, pelo epíteto público – as declarações do autor na imprensa nas quais assume a paternidade do romance –, por outro, pelos elementos do paratexto como a página do título em que o nome do autor aparece. (p. 173).

A autora conclui reflexão a este respeito, afirmando que “o prefácio denegativo de *A casa dos budas ditosos* ilustra bem o procedimento de autorrepresentação que o texto desenvolve”. (GENETTE, 1987, p. 174).

Dessa forma, em único recurso o escritor alcança mais de um efeito, a partir do momento que se considera também a função instrucional da postura leitora necessária ante ao relato que tal prefácio inaugura. Considerar que todo o texto “desenvolve procedimento de auto-representação” é metafuncional à recepção narrativa, além de conformar espectro pedagógico de formação do leitor.

Ideologicamente filiado às discussões polêmicas, politicamente emancipatórias do comportamento e da moralidade brasileira, João Ubaldo Ribeiro confessa a Juvenal Batella, durante entrevista em que discutiam a já mencionada recepção crítica do livro em Portugal, que

(...) tudo em meu livro (...) foi atribuído a mim quando, na verdade, o personagem era inteiramente fictício. Fiz uma brincadeira (...), dizendo que uma senhora tinha deixado os originais aqui em casa (...). Até hoje encontro pessoas que acham que não fui eu que escrevi o livro²³.

²³ “João Ubaldo Ribeiro, o mal com sotaque baiano”, Continente, Portugal, jun. 2002. (*apud* Batella).

A partir da declaração do autor, é sabido que tudo não passa de primorosa ficção. Portanto, a atitude de eleger uma personagem/narradora feminina para depor em primeira pessoa as próprias experiências sexuais implica em gesto de extremo atrevimento, oportuno ao assunto que se pretende questionar. Nada mais adequado que ceder a voz para quem não tem direito a ela na vida real. Ainda que por via da ficção, Ribeiro oportuniza o debate na medida em que escamoteia a conhecida identidade de sujeito polêmico. O efeito gerado a partir da dicção de uma mulher de 68 anos, sem dúvida, evidencia e distingue maior audácia do que se tivesse sido proferido por um acadêmico letrado e reconhecido pela ousada abordagem de questões controversas ao contexto sociopolítico brasileiro.

Outra grande ironia reside no fato de Ribeiro debochadamente transformar experiências sexuais da vida cotidiana da ilustre e anônima desconhecida em enredo literário, como conteúdo integrante da notável coleção literária de conceituada editora sobre assunto tão sério e polêmico. Sem dúvida, tal atitude consolida a irreverência e espírito aguerrido do artista, elementos que escapam do controle e se confirmam ao longo das páginas do romance a que negou ficcionalmente a elaboração.

Em suma, as palavras de Olivieri-Godet (2009) concluem bem as intrigas propostas a partir do paratexto prefacial. “Em resumo, o texto todo se constrói em torno dessa tensão entre o real e o fictício, que se manifesta tanto no plano da realidade do personagem quanto no do narrador, uma maneira, para o autor, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro.” (p. 174).

3.3.1 Nas dependências d’ *A casa*: dois planos narrativos

Com base na hipótese de se considerar os paratextos citados como parte relevante e constitutiva da narrativa a que o romance propõe desenvolver, distingue-se que a escrita analisada edifica-se, em princípio, a partir da articulação de dois planos narrativos distintos, superpostos e interdependentes. Somando-se às informações pulverizadas ao longo da capa, do selo de coleção, do título, das ilustrações, da orelha, da quarta capa, da epígrafe, dedicatória e nota preliminar, formula-se o enredo inicial, ou seja, o primeiro plano narrativo. A atitude de pulverizar a narração em espaços inusitados do livro, como paratextos editoriais, conforma engenhosa tática discursiva a tal plano inaugural. Tal medida assegura deferida elevação ao texto por conta das consequências que aciona: o já citado alerta para a condição

de desconfiança a que se deve colocar a leitura, tendo em vista a confissão declarada sobre a natureza duvidosa do testemunho, bem como o efeito verossímil, que a trama articula em torno do binômio: universo ficcional / caráter de realidade a que se filia o primeiro enredo.

Assim, o conflito da primeira diegese²⁴ reside exatamente na fabulação da autoria do segundo plano fictício – articulado pela voz da senhora libertina que teria mandado entregar manuscritos testemunhais da sua trajetória de vida ao escritor. O esforço comprobatório no que tange à autenticação da verdade da vida desta mulher desenvolve complexidade na medida em que é estruturado em meio aos paratextos, os quais disponibilizam, daqui e dali, valiosas informações para a consolidação da referida certeza. Como a ficha catalográfica (paratexto igualmente fundamental à interpretação) assegura tratar-se de romance (gênero de tipologia ficcional) há de se considerar certa vigilância necessária ao exercício interpretativo no que concerne à dimensão de realidade presente em fragmentada enunciação. Assim, o primeiro plano narrativo além de exigir do leitor o esforço de cotejar informações dispersas no paratexto, conforma-se como precedente narrativa em si mesma.

O enredo preambular está situado em tempo narrativo posterior²⁵ ao que se desenvolve na história posterior, narrada pela senhora CLB. Por este expediente, o sujeito da enunciação do primeiro plano narrativo, engendrado pelos paratextos, obedece ao modelo clássico de narração. Ou seja, a proposta narratológica da primeira instância do romance *A casa dos budas ditosos*, converge com a perspectiva de voz narrativa contemplada nas narrativas épicas clássicas, em que o narrador, apesar de estar em temporalidade presentificada, profere o relato de fatos ocorridos no passado. Vale ressaltar que o enredo dá conta de um homem que recebera na portaria do rédio, um pacote contendo toda a substância narrativa, e que só depois de conhecê-la na íntegra, traz a público em romance de ficção.

²⁴ Diegese é um conceito de narratologia, estudos literários, dramaturgicos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa ("mundo ficcional", "vida fictícia"), à parte da realidade externa de quem lê (o chamado "mundo real" ou "vida real"). O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor. O termo "diegese" é de origem grega, mas foi divulgado pelos estruturalistas franceses para designar o conjunto de ações que formam uma história narrada segundo certos princípios cronológicos. O termo já aparece em Platão (*República*, Livro III) como simples relato de uma história pelas palavras do próprio relator (que não incluía o diálogo), por oposição a mimesis ou imitação dessa história recorrendo ao relato de personagens. (Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Diegese>).

²⁵ Em *O discurso da narrativa* (1992), Genette defende o pressuposto de análise do tempo em relação ao que tange à voz narrativa.

Segundo Genette (1992), um dos efeitos diretos deste tipo de seleção referente ao tempo de enunciação da voz narrativa é o domínio do sujeito enunciador sobre a diegese, fato que confere certo empoderamento da voz que domina todo o conteúdo narrado, capaz de escolher de que forma irá disponibilizar informações ao enunciatário que o lê. A onisciência, além disso, o autoriza a valorizar episódios, a relatar ou não determinados eventos, modalizando níveis de importância em latente manipulação do repertório daquilo que já conhece.

Para justificar distanciamento máximo dos fatos narrados, a primeira dimensão narrativa apresenta a opção pela focalização da voz idosa feminina, que será exclusivamente fabulada no segundo relato. O olhar apartado do primeiro narrador oferece-lhe maior grau de informatividade, pois, a visão panorâmica favorece a captação do todo, livre de detalhes. Assim, há menor grau de dramaticidade e maior presença narrativa. A redução da dramaticidade deste relato impacta maior subjetividade na narração. Essa tônica ganha uma força tão grande que chega a causar dúvidas acerca da existência real da heroína CLB. A participação do autor é tão veemente nos paratextos que a senhora libertina é apenas apresentada por ele, ficando o desenvolvimento da participação na história, para o segundo plano narrativo. O sujeito enunciador imprime grande esforço para dar conta da narração da historietta que pretende apresentar pela voz da mulher idosa, fazendo apenas supor para o leitor, aquilo que sumariza em evidente preparo da cena central.

Organizado em torno de um escritor provocado pela editora a produzir ficção abordando o pecado capital da luxúria, a primeira trama cria um contexto narrativo em que a voz masculina cede o turno de fala para uma senhora de 68 anos. A transição de voz do masculino ao feminino guarda diversas possibilidades hermenêuticas. Uma delas está diretamente relacionada ao alicerce de escrita manejado em toda obra ubaldiana: o desejo de representar de forma realista os problemas das sociedades urbanas modernas, debruçando-se em intriga baseada na ficcionalização da história, sem, portanto, deixar de produzir-lhe certa visão. Ou seja, ainda que formule encenações da vida real, Ribeiro – nesta referida disposição retórica – não se distancia do compromisso pedagógico de refletir a realidade e as nuances discriminatórias. No caso do romance em estudo, o comprometimento é com a emancipação do discurso livre sobre a sexualidade, exibidos através de procedimentos discursivos da marginalização social, refletido de sombras e amarras que historicamente discriminam os sujeitos que arriscam enunciá-lo.

Outra concepção possível ao jogo de transferência narrativa é a viabilidade de estruturar diversos discursos sociais, objetos de desconstrução por meio da transgressão, caracterizado pelo uso irônico ou paródico dos elementos culturalmente marcados. Assim, falando por meio de voz figurativa, o “autor” ganha espaço para um exercício de liberdade de linguagem capaz de remeter-se à imagem de um corpo social conflitante, experimentando vivências que jamais pudera executar na vida real, por conta da diferença etária e de gênero que os distancia, pela voz em nível narrativo extradiegético.

Olivieri-Godet (2009), ao referir-se ao papel do autor na manipulação do mistério, assevera que

o leitor não é mais convidado a escolher entre um mundo real, que tem valor de verdade, e um mundo fictício mentiroso, mas simplesmente a aceitar o “mistério” como uma qualidade do literário. O fato de qualificar o relato de sincero, assim como o emprego do presente do indicativo para se referir à voz autoral, renunciando a qualquer suspeita a seu respeito, sugere ao leitor um outro contrato de leitura, que se situa para além da oposição entre referência e irrealidade e que se abre à verdade nova que é a do sentido da obra. O espaço literário surge em toda a sua dimensão de espaço imaginário da escrita que torna possível o entrelaçamento das experiências empíricas e imaginárias. (p. 170).

Embora se reconheça que o procedimento n’ *A casa dos budas ditosos* seja mais trabalhado e contundente vez que está a serviço da fértil e deliberada confusão de vozes, vale ressaltar que a prática ubaldiana que viabiliza o princípio do mistério também está representada na obra em análise.

A segunda perspectiva narratária se dá a partir do depoimento sexualmente libidinoso de anônima dama, conformando a narrativa central da obra, abordada da página 13 até a 163. O enredo desenvolvido ao longo das 150 laudas desvela o testemunho de vida de CLB. Através da leitura é possível perceber o potencial crítico da mulher, que não hesita sobremaneira ao tecer comentários acerca da igreja, dos padrões de comportamento social, das regras de civilidade traçadas pela sociedade, da autoridade do estado e das normas estabelecidas pelos padrões da família dita tradicional.

Para articular o sistema discursivo dialógico entre a sociabilidade e especificidade verbal, a instância narrativa do secundário plano narrativo lança mão de diversos recursos retóricos, diferentes daqueles utilizados em primeira instância. Riquíssimas marcas intertextuais, interdiscursivas, polifônicas, paródicas e parafrásicas, além da autoanálise

crítica do procedimento de escrita criativa são alguns dos procedimentos articulados pela senhora.

De acordo com os estudos de Olivieri-Godet (2009),

a mulher perversa, demoníaca, debochada de *A casa dos budas ditos* é um pastiche da literatura libertina francesa do séc. XVIII – a Marquesa de Merteuil de *As relações perigosas* de Chardel de Laclos, abrindo-se de maneira lúdica, a um campo literário no qual se inscreve e que contribui para transformar. (p. 167).

Declaradas as características de concupiscência, escárnio, ironia e agressividade que formam o caráter desta narradora-protagonista, fica evidente a exclusiva viabilidade de construção da identidade de fachada, evidentemente formulada por meio da representação de propósitos blasfematórios que são encontrados numa determinada tradição libertina e atea.

Ao longo do segundo ciclo enunciativo há confirmação dos dados apresentados na primeira etapa. Por exemplo, na orelha (um dos já citados paratexto que hospeda o primeiro núcleo narrativo) há indicação de que haverá interlocução entre a narradora libertina que protagoniza o relato e o um episódico personagem que só se materializa na fala desta mulher.

mas pode permanecer tranquilo (*sic*), que eu não vou fazer conferência para você, afinal você está sendo pago, temos que trabalhar vamos trabalhar. (p.16).

[...]

tire isso da gravação. Aliás, não, depois você tira tudo da gravação, a gravação inicial só começa quando eu disser. Não tire nada agora. Deixa que eu tiro, quando você passar tudo para o papel. É melhor, vamos deixar fluir, depois eu faço a triagem, boto ordem etc. Calma, calma. (p.17)

Na nota preliminar existe a citação da intenção de manter a oralidade na gravação do áudio que estrutura o depoimento. De fato, ocorrem vários episódios em que é notória a dicção oral nas páginas do texto escrito.

decidi fazer este depoimento inicialmente de forma oral, em vez de escrita, pela razão principal de que é impossível escrever sobre sexo, pelo menos em português, sem parecer recém-saído de uma sinuca no baixo meretrício ou então escrever "vulva", "vagina", "gruta do prazer", "sexo túmido" e "penetrou-a bruscamente". Falando, fica mais natural, não sei bem por quê. Que mais? Gostaria de ter jeito para falar inanidades labirínticas como certos psicanalistas ou sociólogos, ou um desses pensadores franceses, desses que costumam aparecer nos cadernos de cultura dos jornais, para, na maior parte

dos casos, sumir imediatamente após, e que não dizem nada, mas intimidam as pessoas com seus relambórios. (p.19).

A estratégia do recurso da oralidade garante espontaneidade da linguagem, oportuna ao tratamento do tema da luxúria, além de multiplicar as incoerências, incertezas, repetições e digressões. Desde a introdução do primeiro capítulo, esta narradora ironiza o universo criativo, ao zombar da tradição onírica como símbolo da inspiração literária.

Essa noite eu tive um sonho. Grande bobagem, nada disso. Não era assim que eu queria começar, não é assim. Essa noite eu tive um sonho – parece diário de colégio de freiras, não é nada disso. Mas, de fato, eu tive um sonho. (RIBEIRO, 1999, p.3).

Como menciona Olivieri-Godet (2009): “A narrativa do itinerário da escrita é marcada pelo desejo de transgressão dos interditos que o caráter pornográfico do tema tratado só faz acentuar”. (p. 165). Ela ainda contribui para a reflexão com um dado bastante pertinente à argumentação discorrida neste trabalho, ao ponderar ser o capítulo 1 do livro o prefácio da narração de CLB. A aposta analítica da pesquisadora, alicerçada nos estudos de Genette, é produtora, ao estudo realizado aqui, tendo em vista que se concorda com a aceção de que o primeiro objetivo do segundo plano narrativo é inquirir e, teorizar sobre a prática da escrita criativa, para pôr em cena o papel do escritor. Tal recurso retoma a reflexão leitora acerca das relações interdependentes entre o primeiro e o segundo plano narrativo elaborados no romance examinado.

Nesse prefácio fictício, encontram-se vários ingredientes que tradicionalmente fazem parte do prefácio autêntico, tais como reflexões sobre as motivações que estão na origem do relato, bem como sobre seu estilo e seu gênero, comentários sobre o título da obra, referências e eventuais influências literárias, projeções sobre a recepção da obra e etc. No entanto, se o discurso do herói-narrador integra esses elementos temáticos dos prefácios tradicionais, ele não imita sua estrutura. (OLIVIERI-GODET, 2009, p. 175).

Não há linearidade na narração dos acontecimentos, seguindo o fluxo da memória – que a própria narradora explicitamente considera desordenado – ela confunde lembranças e desorganiza dados. A consciência do desalinho, no entanto, é o recurso retórico em estrutura paratática²⁶, que reforça a ideia de oralidade e desabafo ao testemunho, fato que se justificará

26 Em Gramática, parataxe (do grego Παράταξις - parataxis, arranjar lado a lado), em oposição a hipotaxe, significa uma sequência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa. Em Literatura, corresponde ao uso preferencial, em linguagem falada ou escrita, de frases curtas e simples, normalmente sem conjunções coordenativas ou subordinativas, gerando texto sequencial.

pela descoberta do estado de enfermidade e inconformismo que se encontra a personagem, como desdobramento da dispersão provocada pela patologia. A mulher cita a doença como estímulo à intolerância aos padrões de comportamento que impedem os indivíduos de realizarem desejos e concretizarem vontades ao longo da história. Contudo, a afecção a que está submetida permanece omitida até a última página, quando revela ser vítima de um aneurisma cerebral, que lhe destina a conceder poucos dias de vida. Tal evento retórico traz como efeito a justificativa para o estado de espírito confuso e rebelde a que se filia a personagem. Contudo, há outras razões que explicariam as interrupções no fluxo narrativo. Durante alguns episódios, CLB: interpela anônimo colaborador na transcrição do relato oral. Além disso, justifica escolhas, explica metáforas, compara atitudes, cita exemplos, indaga o leitor e questiona paradigmas.

As cenas em que descreve minúcias das relações sexuais são muitas e com diferentes parceiros. Do negrinho escravo da fazenda do avô, passando por Norma Lúcia – grande fonte de inspiração – pelo irmão Rodolfo, pelo professor de Direito Penal José Luís que a desvirginou, pelo padre Misael, o namorado Eusébio, o noivo Maurício, o tio Afonso, por vários estrangeiros americanos e portugueses a exemplo de padre Pat, Sister Grace, José Nuno, Chuck, Gordom, Clif, Andy, Bob, Ken, Melvin, pelos casais Mike e Alice, pelo marido Fernando: cúmplice de aventuras, Dr. Clóvis, Marina e Paulo Henrique. Isso para não citar individualmente as cenas de esquecimento de nomes, provenientes do uso abusivo de cocaína – que a impede de lembrá-los – fazendo-a substituir por pseudônimos.

Outra marca peculiar na narração central é a erudição com que a protagonista assume a instância narrativa. Através do depoimento nota-se a origem aristocrática, fato que sugere possibilitar vasto repertório cultural apresentado ao longo da trama. Por meio de clássicas e variadas citações que passeiam por todo o universo sócioartístico e científico, variando das artes plásticas à literatura, tal estratégia confere certo polimento ao conteúdo lascivo do texto, além de flertar com leitores bastante especializados, capazes de alcançarem as intertextualidades propostas.

Há ainda vastas referências a espaços geográficos, que embora sejam narrados pela senhora impudica, estão registrados no percurso biográfico de Ribeiro. Portugal, EUA, Ilha de Itaparica, bairros de Salvador (Brotas e Barra), a cidade do Rio de Janeiro e Lauro de Freitas, assim como a discussão superficial, mas marcadamente presente do uso abusivo de álcool e

drogas ilícitas bem como as referências históricas e artísticas, também deixam escapar a sombra ubaldiana.

Essa(s) voz(es) que se localiza(m) no sulco entre realidade e ficção utiliza(m)-se de acervo retórico elaborado para controlar as nossas simpatias: a consciência sofredora de CLB, grandemente dramatizada, veicula contundente mensagem, capaz de inquietar até o leitor menos pudico.

O nível narrativo intradieético, que a heroína pervertida ocupa a dispõe em tempo narrativo simultâneo, segundo os estudos de Genette, que asseguram semelhança entre o tempo do discurso e o tempo da história. Embora seja nítida a incapacidade de capturar o enredo no mesmo tempo em que ele acontece, há uma aproximação teórica que avaliza tal pertinência. O efeito de sentido gerado por esta seleção retórica é a liberdade que a narradora tem de enfatizar o que lhe aprouver, em diferentes episódios narrados: seja o discurso sobre a sexualidade, ou o enunciado narrativo que o sustenta. Como conhece as duas diretrizes de elocução, ela seleciona com maestria que consciência pretende focalizar em momentos específicos da trama, modalizando a presença ou a ausência narrativa. Escolher uma narradora madura favorece a marcação do passado e oportuniza a abordagem do presente, expressando maior mobilidade anacrônica aos fatos narrados. Não se pode perder de vista que tais deslocamentos estão a serviço do discurso que pretende problematizar a realidade social no que tange às sexualidades.

Genette (1995) estabelece o conceito de narrativa metadieética para situações em que um personagem toma a palavra e passa a narrar para um auditório intradieético. De modo geral, o livro se configura em metalepse, porque materializa a congruência entre níveis narrativos distintos, em rede de estratégias retóricas que favorecem a fabulação de enredo surpreendente e libertador. Na sequência, apresentam-se os efeitos gerados pela figuração autoral, recurso retórico estratégico na abordagem do discurso erográfico.

4 MANOBRAS CRIATIVAS EM TORNO DA FIGURA AUTORAL EM A CASA DOS BUDAS DITOSOS

Conforme esclarecido, de acordo com a doutrina católica, o traço distintivo entre os pecados mortais, veniais e capitais, está respectivamente relacionado com a possibilidade de os primeiros serem imperdoáveis – de os segundos serem absolvidos mediante sacramento confessional – e de os terceiros assim se nomearem pela predisposição de derivarem outros tantos pecados humanos, que igualmente agrediriam a Deus.

Semelhante à lógica descendente do pecado capital da luxúria, Ribeiro alude a tal procedimento denominativo, na medida em que elabora desdobramentos retóricos como a duplicação dos planos narrativos para a enunciação da diegese. Assim, em outras palavras, do mesmo modo com que a Igreja nomeou como “capital” (indicando cabeça, encabeçar, no sentido de liderança) o pecado responsável por multiplicar outros delitos, Ribeiro também duplicou o enredo em semelhante esquema operacional, a fim de abarcar a diversidade de faltas humanas cometidas no que concerne à sexualidade, tendo por base o padrão do comportamento exigido socialmente.

Como extração produtiva da duplicação do enredo, o jogo de autoria presente no romance de João Ubaldo Ribeiro, constitui-se como recurso retórico bastante rentável para análise, sobretudo, pela relevante assiduidade com que o tema vem sendo resgatado nos estudos literários da atualidade. Por isso, nesta seção discutem-se as possíveis versões atribuídas à figura autorial, tendo por base a apropriação de conceitos alocados na teoria literária.

Mesmo que não haja dúvidas sobre a paternidade do autor baiano como produtor exclusivo da narrativa, vale destacar que, a razão que justifica a reflexão autorial é o fato de Ribeiro – através de esquema retórico – decompor por meio de produtiva tríade a noção de invenção da história narrada. Assim sendo, em primeiro lugar é pertinente investigar o próprio autor, o sétimo ocupante da cadeira número 34, eleito em 7 de outubro de 1993, para a Academia brasileira de letras.²⁷ A segunda aposta analítica recai sobre a autoficção de João

²⁷ Embora, não se pretenda investir no método biográfico para a leitura interpretativa da obra literária, há de se registrar a importância do registro da história de vida do escritor para o desenvolvimento do argumento que se baseia no engajamento político do artista refletido em sua produção ficcional.

Ubaldo Ribeiro, criada por ele mesmo e alocada no prefácio do romance. A terceira responsável em (co) produzir a trama, seria a suposta autora do depoimento que configura o romance em si, a personagem narradora CLB.

A fim de bem acomodar as diferentes interpretações para os três sujeitos enunciativos presentes na obra em estudo, as análises proferidas estão dispostas de acordo com os planos narrativos a que se referem. Deste modo, em primeira instância são examinadas as categorias autorais apresentadas pela teoria, para em seguida, ser possível articular cada nível de análise ao elemento correspondente à retórica ubaldiana elaborada nos dois ciclos enunciativos do romance.

4.1 O autor e várias faces - análise preliminar

Os diversos debates travados sobre autoria são muito profícuos porque revelam diferenças significativas na abordagem do assunto. Muitos nomes são balizadores da questão, vez que cada um abrange uma modalidade peculiar ao “autor”. Conforme indicado, as páginas a seguir detêm-se nas considerações de ordem conceitual sobre o tema.

Nos trilhos de Figueiredo (2013) que historiciza a temática, quem inaugura tais discussões é Maurice Blanchot, que no artigo “*Onde agora? Quem agora?*”²⁸, analisa a crise da representação iniciada no fim do século XIX –materializadas na poética de Rimbaud e Mallarmé – como consequência dos traumas advindos das duas guerras pelas quais passou a Europa. “É nesse contexto de desesperança, de distopia, que surge o esfacelamento do sujeito e da linguagem”. (FIGUEIREDO, 2013, p. 183).

Os dois artigos emblemáticos dessa postura, “A morte do autor”, de Roland Barthes, de 1968, e “O que é um autor?”, de Michel Foucault, de 1969, emergem então, como contraposição à crítica que enfatizava o peso da biografia para a compreensão da obra do escritor, visão crítica predominante na França na primeira metade do século XX.

²⁸ Artigo publicado no livro “*O livro por vir*”, cuja edição original data de 1959.

Galiardi (2008), em revisão crítica do artigo “*A morte do autor*”, realiza pequena digressão para levantar o que representa o surgimento do autor do ponto de vista da escritura.

Lembremos que a figura do autor se fortalece à medida que a ideia clássica de gênero se enfraquece na tradição literária. As noções antes vigentes, de unidade de tom e pureza estética, revogavam a separação absoluta entre os diferentes tipos de texto, tal como realizado no Livro III de *A República*, de Platão, mais empiricamente na *Poética*, de Aristóteles, e na *Epistola ad Pisones*, de Horácio, que é o texto que talvez mais tenha influenciado a poética e a retórica dos séculos XVI ao XVIII. Ali, o poeta formula a divisa que sintetiza a concepção de gênero: “*singula quaeque locum teneant sortita decentem*” (que cada assunto ocupe o seu devido lugar).

O enfraquecimento dessa mentalidade não é, em sua origem, um produto do romantismo. Já no barroco espanhol, o surgimento de autores como Lope de Vega e Calderón de la Barca é simultâneo ao de um novo gênero, misto e, portanto, “impuro” – a tragicomédia. A substituição da estética do gênero pela estética do gênio ocorre com mais nitidez no século XVIII. É quando afloram os lugares-comuns românticos em torno da concepção de literatura, que passa a ser progressivamente encarada menos como trabalho ou aplicação de uma técnica, e mais como irrupção da interioridade do poeta (com o Sturm und Drang, na Alemanha).

(...) atentemos para o fato de que: se a “verdade do texto” passa a ser identificada no indivíduo que o escreve, a concepção de gênero é historicizada, o que significa dizer que ele se torna passível de evolução, e com isso nega-se seu caráter estático e normativo.

É nesse sentido que, no prefácio à *Estética* de Hegel, Lukács lê os gêneros como determinados pelas necessidades das sociedades. Já na correspondência entre Goethe e Schiller se acompanha a transição da ideia de pureza para a de hibridismo. De resto, esse conceito é a pedra de toque do famoso prefácio de Victor Hugo, “*Do grotesco e do sublime*”, que anuncia outra forma híbrida, o drama, como amálgama entre opostos. (p. 37).

Ao recorrer ao terreno da historiografia literária, o estudioso afere que a ênfase depositada na figura do autor – na tradição literária ocidental – não tem a mesma conotação que lhe é atribuída por Barthes, vez que,

(...) o crítico trata o autor como uma “personagem moderna”, o que significa que ele é um produto da cultura recente: “Ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, a nossa sociedade descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se costuma dizer mais nobremente, da ‘pessoa humana’”.²⁹ Essa formulação revela um posicionamento ideológico. Por um lado, historicizar o autor significa relativizar seu papel na história da cultura, enfraquecer seu teor de verdade e submetê-lo ao regime de oscilação das circunstâncias. Por outro, lembremos que o termo “moderno” é tomado como sinônimo de “positivista”, e este, por sua vez, compreendido como sendo “resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista”. Eis os pomos da discórdia que se alojam nessa tese.

²⁹ BARTHES, Roland. *A morte do autor*. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 66.

Prestar atenção a eles ajuda a esclarecer algo importante: ao rejeitar o autor, Barthes ataca, numa expressão, o homem burguês e a mentalidade moderna. (GAGLIARDI, 2008, p.36).

Ao defender que “o texto é um tecido de citações” (BARTHES, 1988, p.67), as quais, por sua vez, emanam de outros textos, Barthes dessacraliza a figura do autor como criador único e autoconsciente do texto, refutando a aura humanista que subjaz à autoridade daquele que escreve o texto literário. Ao tirar o foco do autor, Barthes privilegia o leitor (em atitude visivelmente democrática), o indivíduo igualmente responsável em dar sentido ao texto no processo de leitura: “O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em na origem, mas no seu destino” (BARTHES, 1988, p. 70). O autor, ao se colocar no romance, por exemplo, torna-se um “autor de papel”, “o *eu* que escreve o texto, também, nunca é mais do que um *eu* de papel” (*idem*, p. 74-76). Por essa premissa, compreende-se que o teórico francês desestabiliza o estatuto da obra literária, como espaço erudito de proteção da autoridade criativa.

Portanto, o autor a que Barthes imputa a morte é a representação do *autor Deus*: figura que detinha magno poder sobre a obra que redige, tornando-se exclusivo controlador dos rumos por que trilhavam a história narrada. O arbítrio de tal criatura é tão autoritário que o único receptor possível a esta leitura é aquele que aceita passivamente as determinações outorgadas pelo soberano escritor. Segundo Figueiredo (2013),

Barthes, em artigo de 1971, também critica o uso do termo “obra”, preferindo sempre falar de texto. “O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido; um plural *irreduzível*”. Enquanto a obra estaria presa a um processo de filiação, em que o autor é o seu pai e proprietário, o texto é lido sem a inscrição do Pai, numa relação com outros textos (intertextualidade). (p. 184).

O debate acerca da crise de representação ganha outros adeptos como Foucault - um dos maiores responsáveis pela repercussão do pensamento centrado na morte do autor. Em publicação subsequente à de Barthes, ele assevera que “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 1992, p. 35). Ele assinala o parentesco da escrita com a morte, que se manifesta “no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve (...); a

marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (*idem*, 1992, p. 36). Para Foucault, trata-se, pois, de “localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto”. (p. 41).

Ou seja, Foucault traz à discussão outra perspectiva de autor, diferente daquela sugerida por Barthes. Para ele, a elevação do discurso acarreta diretamente a morte ou desaparecimento desta figura, tornando mais produtivo pensar a *função autor*. Ele problematiza “o nome de autor” como rótulo perigoso, na medida em que ele pode provocar ou o rebaixamento do sujeito, que através do texto revela-se negativamente, ou a sublevação do escritor, que adquire certa celebridade no momento em que sua produção é exaltada pela crítica. A esta discussão, Foucault (1992) ainda acrescenta a arriscada diferenciação da recepção de textos científicos, que nestes termos, perdem a *função autor* em detrimento da produção literária que o exacerbaria. A proposta de Foucault em relação ao autor é ‘retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário’ e de analisar como uma função variável e complexa do discurso. (p. 70).

Ao colocar supremacia na linguagem, o filósofo faz erigir a compreensão em processo coletivo e histórico ao passo que Barthes relativiza a posição do leitor, promovendo-o à condição de interlocutor de categoria (co)participativa do exercício criativo. Vale destacar que, mais adiante, tanto Barthes como Foucault, repensam o radicalismo com que extinguem o sujeito das suas discussões a respeito da autoria. Em posteriores publicações, ambos fazem importantes reflexões na direção do retorno do autor, ainda que tal resgate se faça em novos e diferentes moldes de sujeição.³⁰

As noções teóricas que concernem à discussão sobre o estatuto do autor brevemente apresentadas até aqui – como a morte do *autor Deus*, defendida por Barthes, e a *função autor*, proposta por Foucault – são pertinentes à proporção que derivam a discussão sobre o tema, a ponto de fazer emergir a abordagem daquela que se consolida como mais adequada categoria de análise pretendida neste trabalho.

Cunhada por Booth (1980), em *A retórica da ficção*, a noção de *autor implícito* apesar de se assentar em moldes narratológicos, inevitavelmente conforma um conceito resultante

³⁰ Cabe esclarecer que a apresentação breve das noções teóricas acerca do autor faz-se suficientes, conforme indicado na introdução do capítulo. Por ora, não interessa aprofundar as leituras a esse respeito, em vantagem da vaga autoral que norteia a análise retórica pretendida.

das discussões iniciadas por Barthes e Foucault. Devido à natureza adequada aos estudos interpretativos, a respectiva designação apresenta-se bastante pertinente à investigação da utilização retórica ubaldiana em *A casa dos budas ditosos*.

Antes, porém, de aprofundar o pressuposto basilar no que tange à leitura hermenêutica das autorias no romance, é oportuno esclarecer e explorar a noção de *autor empírico*, empregada em contraposição ao conceito boothiano, esgrimido ao longo desta seção.

Entende-se por *autor empírico* a identificação da pessoa real, extratextual e criadora do texto literário. Entidade profissional, jurídica, sempre física e inegável: alguém extrínseco a qualquer ficção. O *autor empírico* também é reconhecido pelas funções artísticas que exerce, através de termos que o identificam, como romancista, escritor, dramaturgo, ensaísta, literato, dentre outros.

Como indivíduo gregário que é o *autor empírico*, nunca está apartado do contexto sócio-histórico e político em que se insere. Ainda que não se considere mais a biografia como elemento decisivo para a leitura de um texto literário, é preciso relativizar o radicalismo inicial proposto, no que tange ao apagamento radical do sujeito autor, em detrimento dos rastros que tal entidade deixa escapar nas tramas ficcionais. Não se pode perder de vista que a autoria concreta de qualquer obra se amálgama por meio das convicções estéticas e morais norteadoras, que implicam no estado de ânimo de quem a escreve. Sobre tal assertiva, Booth (1980), discorre:

O juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume, vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstratas. (...) É preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer. (p. 38).

Ainda como reflexão à influência da história de vida do *escritor criador* que atravessa o texto literário, Olivieri- Godet (2009) esclarece que,

toda narrativa contém nela mesma, em diferentes níveis, as marcas textuais da presença do sujeito-autor. Quer a narrativa as exponha ou as oculte, ou ainda as simule ou as dissimule, a relação entre o *eu* do discurso e o *eu* empírico está sempre presente na aventura da escrita. A natureza desta relação não pode ser delimitada a partir de um determinismo simplista, mas ela pode ser percebida na rede de relações que estabelecem no interior do percurso labiríntico do texto. (p. 136).

Os rizomas ideológicos do *autor empírico*, além de refletir sua presença, naturalmente cuidam de selecionar seu leitor. Segundo Booth, como a ficção moderna busca a aproximação com a vida, ela cria recursos que extrapolam a retórica, a exemplo da *performance* do autor nos meios de circulação da obra. Há de se salientar que o autor tem controle constante sobre a narrativa. Não é esta a questão que inquieta. Por seu turno, o que se investiga são os procedimentos que ele opera para garantir esse controle: o seu apagamento é apenas um deles.

O autor finge seu desaparecimento, transferindo o diálogo para que se situe entre personagens e receptores de modo a produzir um efeito da narrativa capaz de o leitor tomar consciência. Contudo, a visão fidedigna exposta pela voz figurativa do personagem nada mais é que um método artificial de transmissão das verdades do autor.

Em outras palavras, é possível afirmar que as narrativas verossímeis, como é o caso do romance *A casa dos budas ditosos*, mimetizam episódios da vida ordinária para que através deles o leitor tenha condição de deslocar os eventos para sua experiência real. Portanto, como consequência da conciliação entre os dados da realidade e os da ficção, está a imposição à reflexão leitora, que imputa para a recepção o pensamento dos próprios dilemas morais, como, por exemplo, a liberdade sexual. Logo, conclui-se que por este viés, nas malhas da representação, a literatura cumpre seu papel didático.

Deixe-se a escolha ao leitor, obrigue-se este a enfrentar a tomada de todas as decisões tal como o herói a enfrenta – e o leitor sentirá muito mais o valor da verdade, quando a atinge, ou da perda, se o herói falha (BOOTH, 1980, p. 308).

Como não projeta no texto a marca da sua presença, o autor pode ser responsabilizado, quando muito, por uma atitude de harmonização global da narrativa, exercendo sobre o leitor um efeito que é o de permitir “a percepção intuitiva de um todo artístico completo” (BOOTH, 1980, p.153).

Conciliatória, porém distinta à noção de *autor empírico*, a proposta de Booth teoriza a respeito do conceito de *autor implícito*. Este é categoria intermediária, uma imagem do *autor real* criada pela escrita. Envolve narração e total ausência de imparcialidade. Não se mostra implicado diretamente no enunciado, responde pelas apreciações que dão unidade ideológica ao conjunto da obra e pela organização da intriga. Materializa-se pelo discurso introjetado na enunciação. Ele ainda delega a agentes internos – dada a necessidade inarredável de relatar –

a função narrativa. Nesta discussão, o resgate da figura autoral se dá em outra medida, bastante diversa da concepção do *autor Deus*.

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens (...) Quer adotemos para este *autor implícito* a referência “escriba oficial”, ou o termo recentemente redescoberto por Kathleen Tillotson – o “alter ego” do autor – é claro que aquilo de que o leitor se apercebe nesta presença são os efeitos mais importantes do autor. Por mais impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores. A nossa reação a seus vários compromissos, secretos ou a descoberto, ajudará a determinar a nossa resposta à obra (BOOTH, 1980, p. 88).

Booth não só estabelece o *autor implícito* na ficção como uma versão do autor real, mas enfatiza a natureza comprometida desse *autor implícito*. Como ser intermediário, embora ficcional, ele não deixa de refletir as concepções ideológicas e os compromissos do *autor real*, mesmo que essas concepções e esses compromissos se limitem à obra em questão. A presença do *autor implícito* ganha pujança exatamente por demarcar a ausência narrativa do *autor empírico*.

Pelo tipo de silêncio que mantém, pelo modo como deixa aos personagens a tarefa de resolverem os seus destinos, ou contarem as suas histórias, o autor pode conseguir efeitos que seriam difíceis ou impossíveis se se apresentasse a si próprio, ou a um porta-voz fidedigno, falando-nos direta e autoritariamente (*idem*, p. 288).

O conceito de *autor implícito* também é explorado por diversos estudiosos da teoria narrativa, como o rastro que o *autor real* deixa de si mesmo nos escritos criativos de modo intratextual. Para o autor desta alcunha categórica, trata-se de

uma versão criada, literária, ideal dum homem real. (...) Até o romance que não tem um narrador dramatizado cria a imagem implícita de um autor nos bastidores, seja ele diretor de cena, operador de marionetas ou Deus indiferente que lima, silenciosamente, as unhas. Este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra (BOOTH, 1980, p. 167).

Segundo Valles Calatrava (2008): “O autor implícito alude à presença tácita do autor, no seu texto narrativo, enquanto imagem segregada de si mesmo” (p. 233). A concepção do *autor implícito* como entidade personalizada tem estatuto muito semelhante ao do narrador. A diferença do *autor implícito* para com o narrador é que ele não participa diretamente da narração: será, antes, um “segundo eu” da/na diegese. Para S. Chatman (1981), o *autor implícito* (ou implicado) “não é o narrador, mas antes o princípio que inventou o narrador, bem como todo o resto da narração” (p.132).

O *autor implícito* corresponde, assim, a uma espécie de solução de compromisso, tentativa mitigada de recuperar para a cena da análise da narrativa a responsabilidade que não se confunde com a do autor propriamente dito: empírico. Assim, conclui-se que o “autor real, através do recurso retórico, cria o autor implícito e o narrador, mascarando-se por trás deles, ou de uma voz narrativa que o represente, não desaparecendo totalmente, mas, antes, fabulando sua presença” (SOUZA, 2010, p. 34).

Esta síntese, necessariamente esquemática, apesar de reconhecidamente insuficiente, é satisfatória para atender a um propósito específico: o de afirmar que a ênfase depositada na figura do autor na tradição literária ocidental não tem a mesma conotação que lhe é atribuída por Barthes. Se este prefere entender o autor como limitador do sentido do texto, a recapitulação do contexto de origem de tal figura põe em evidência justamente o contrário dessa concepção: a presença de um novo personagem, o escritor criativo, como parte integrante do universo textual. Em outra medida, a *função autor*, de Foucault, aponta para a libertação da literatura de amarras prescritivas, atuando como um dos vetores da individualidade e autonomia da obra literária, vez que a partir dela se consolidam os discursos sobre variados assuntos da ordem social.

Focalizar o autor implícito, como autoficção do escritor empírico, é a estratégia retórica utilizada para adentrar o terreno nebuloso e polêmico das sexualidades. Qualquer afirmação ou denegação realizada ao longo da narrativa não poderá ser imputada ao homem real, de modo que transferir as tomadas de posição para o estatuto da ficcionalidade, promove maior efeito de leitura e interpretação das posturas revisoras que se pretende abordar.

4.2 As implicações do jogo de vozes autorais e narrativas na produção narratológica d'*A casa dos budas ditosos*

Depois de apresentado, ainda que parcialmente, o arcabouço teórico necessário à análise proposta, é possível localizar as categorias de *autor empírico*, *autor implícito* e *autor/narrador* no romance de Ribeiro (1999), focalizado ao longo desta pesquisa.

É sabido que, conforme apresentado no capítulo anterior, João Ubaldo Ribeiro adentra o universo da luxúria, pela formulação de duplos planos narrativos – que se sobrepõem e se complementam – tornando pertinente discutir o jogo e a função das autorias e narrações na composição da obra. Assim sendo, ainda que se tenha consciência da impossibilidade de apartamento radical das respectivas vozes autorais, a dobra analítica será desmembrada, por meio do procedimento de dissociação dos sujeitos enunciadore³¹.

Nesse sentido, diz Barthes (1988): “Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”. (p.4). Exatamente no contra-exemplo sugerido pelo crítico literário, encontram argumentos para entender a lógica criativa de Ribeiro, no que concerne à abordagem do discurso erográfico.

A multiplicidade das vozes autorais e narrativas gera insegurança na respectiva identificação delas, possibilitando, o alargamento necessário à postura leitora de interpretação ao texto. A confusão localizada na dificuldade de discernir “quem fala” em diversos momentos do texto é proposital e produtiva ao propósito inventivo da criação do romance.

Do ponto de vista do método de manipulação das vozes, nota-se, como efeito, a promoção do espaço de abertura para discussão de percepções sobre a sexualidade humana. Por meio de diferentes vozes, há como se abordar distintas posições sobre assunto: discordâncias, concordâncias variáveis em grau de intensidade, dentre outras possibilidades de abordagem que são apenas algumas das viabilidades de discussão.

A imprecisão opera, neste caso, como força essencial ao sucesso literário. As páginas que seguem abordam o quiasma presente no jogo da autoria e da narração e a consequente

³¹ Ressalte-se que o método analítico utilizado nesta seção objetiva exclusivamente a organização de raciocínio para melhor aproveitamento da análise.

confusão entre o *autor empírico* e o *autor implícito*, homônimos e propositalmente representados pelo designativo João Ubaldo Ribeiro.

4.2.1 João Ubaldo Osório Pimentel Ribeiro (Itaparica BA 1941 - Rio de Janeiro RJ 2014): autor empírico d'A casa dos budas ditosos

Romancista, contista, cronista, roteirista e jornalista. Passa a infância em Aracaju, para onde a família se muda dois meses após o nascimento. Inicia os estudos com professor particular, aos sete anos, dedicando-se com afinco, por imposição do pai, cujas exigências lhe são marcantes por toda a vida. Ingressa no colégio três anos depois, em 1951, em Salvador, para onde se transfere com a família. No curso clássico, conhece o cineasta Glauber Rocha (1939 - 1981), de quem se torna grande amigo e parceiro em trabalhos diversos. Inicia a carreira jornalística, em 1957, como repórter no Jornal da Bahia. Após tornar-se bacharel em Direito pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), que cursa de 1959 a 1962, recebe bolsa da Embaixada norte-americana para realizar o Mestrado em Administração Pública e Ciência Política na Universidade da Califórnia. De volta ao Brasil, em 1965, leciona Ciência Política na UFBA, atividade que desempenha até 1971.

A estreia em literatura ocorre em 1968, com o romance *Setembro Não Tem Sentido*. Porém, só experimenta o reconhecimento de crítica e público quatro anos depois, em 1971, com o lançamento de *Sargento Getúlio*, obra que o próprio autor traduz para o inglês sete anos depois, lançando-a nos Estados Unidos. Retorna a este país, em 1979, como convidado do *International Writing Program da Universidade de Iowa*; dois anos depois, vai a Lisboa como bolsista da Fundação *Calouste-Gulbenkian*. Ao voltar, ainda em 1981, fixa-se no Rio de Janeiro, e lança *Política, para o público não especializado*, e *Livro de histórias*, coletânea de contos. No mesmo ano, inicia a publicação de crônicas semanais no jornal O Globo e, a partir de 1991, também em O Estado de S. Paulo. A convite do *Deutscher Akademischer Austauschdienst* [(Daad) Instituto Alemão de Intercâmbio] passa 15 meses na Alemanha. Instala-se no Rio de Janeiro em 1991.

Dois anos depois, é eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL). Adapta seu conto *O Santo que não acreditava em Deus* para uma minissérie televisiva, em 1993; dez anos

depois, o texto dá origem ao longa-metragem *Deus é brasileiro*, dirigido por Cacá Diegues (2003).

A vasta produção de Ribeiro perpassa diversos gêneros. Na categoria dos romances, ele publicou *Setembro não tem sentido* (1968), *Sargento Getúlio* (1971), *Vila Real* (1979), *Viva o povo brasileiro* (1984), *O sorriso do lagarto* (1989), *O feitiço da ilha do pavão* (1997), *A casa dos budas ditosos* (1999), *Miséria e grandeza do amor de Benedita* (2000) e *Diário do farol* (2002). No filão dos contos, notabilizou-se através de *Vence cavalo e o outro povo* (1974) e *Livro de histórias* (1981). Nas trilhas da crônica, escreveu *Sempre aos domingos* (1988), *Um brasileiro em Berlim* (1998), *Arte e ciência de roubar galinhas* (1998), *O Conselheiro come* (2000). Na série dos ensaios produziu *Política: quem manda, por que manda, como manda* (1981). Para o público infanto-juvenil, publicou: *Vida e paixão de Pandonar, o cruel* (1983), *A vingança de Charles Tibourne* (1990).

O célebre escritor também é referendado pelas diversas traduções e edições estrangeiras que sua obra ganhou pelo mundo afora. Em alemão: *Der Heilige, der Nicht na Gott Glaubte* [O santo que não acreditava em Deus]. Tradução Ray-Güde Mertin. Frankfurt: Suhrkamp, 1981; *Sargento Getúlio*. Tradução de Curt Meyer-Clason. Frankfurt: Suhrkamp, 1988; *Brasilien, Brasilien* [Viva o povo brasileiro]. Tradução de Curt Meyer-Clason e Jacob Deutsch. Frankfurt: Suhrkamp, 1988; *Das Lächeln der Eidechse* [O sorriso do lagarto]. Tradução Karin von Schweder-Schreiner. Frankfurt: Suhrkamp, 1994; *Ein Brasilien in Berlim* [Um brasileiro em Berlim]. Tradução de Ray-Güde Mertin. Frankfurt: Suhrkamp, 1994; *Leben und Leidenschaft von Pandonar dem Grausemen* [Vida e paixão de Pandonar, o Cruel]. Tradução de Ray-Güde Mertin. Munchen: Hanster, 1994. Em dinamarquês: *Sergenten* [Sargento Getúlio]. Tradução de Peer Sibast. Århus: Husets Forlag, 1991; *Firbenets Smil* [O sorriso do lagarto]. Tradução de Gregers Steendhal. København: Samlerens Forlag, 1991. Em espanhol: *Viva el pueblo brasileño* [Viva o povo brasileiro]. Tradução de Mario Merlino. Madrid: Alfaguara, 1989; *Vila Real*. Tradução de Mario Merlino. Madrid: Altera Taurus / Alfaguara, 1991; *La sonrisa del lagarto* [O sorriso do lagarto]. Tradução de Mario Merlino. Madrid: Alfaguara, 1993; *La casa de los budas dichosos* [A casa dos budas ditosos]. Barcelona: Tusquest, 2000. Em francês: *Sergent Getúlio* [Sargento Getúlio]. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1978; *Vila Real*. Tradução de Alice Raillard. Paris: Gallimard, 1986; *Vive le Peuple Brésilien* [Viva o povo brasileiro]. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Pierre Belfond, 1989; *Ô Luxure ou La Maison des Bouddhas Bienheureux* [A

casa dos budas ditosos]. Paris: Le Serpent à Plume, 1999. Em hebraico: *Samal Getúlio* [Sargento Getúlio]. Tradução de Miriam Tivon. Tel-Aviv: Zmora-Bitan, 1984. Em inglês: *Sergeant Getúlio* [Sargento Getúlio]. Tradução João Ubaldo Ribeiro. Boston: Houghton Mifflin, 1978; *An Invincible Memory* [Viva o povo brasileiro]. Tradução de João Ubaldo Ribeiro. London: Faber and Faber, 1989; *An Invincible Memory* [Viva o povo brasileiro]. Tradução de João Ubaldo Ribeiro. New York: Harper & Row, 1989; *The Lizard's Smile* [O sorriso do lagarto]. Tradução de Clifford E. Landers. New York: Atheneum, 1994. Em italiano: *Sergente Getúlio* [Sargento Getúlio]. Tradução de Stefano Moretti. Torino: Einaudi, 1986; *Libro delle Storie Naturali* [Livro de histórias]. Tradução de Daniela Feroli. Torino: Einaudi, 1991. Em esloveno: *Serzant Getulio* [Sargento Getúlio]. Tradução de Janko Moder. Muraska Sobota: Pomuta Zalozba, 1984. Em holandês: *Het Huis van de Gelukkige Boeddha's* [A casa dos budas ditosos]. Amsterdam: De Bezige Bij, 2001; *Bericht Uit de Vuurtoren* [O diário do farol]. Amsterdam: De Bezige Bij, s.d. E em sueco: *Sergeant Getúlio* [Sargento Getúlio]. Tradução de Sven Erik Täckmarg e Lars Krumlinde. Stockholm: Wiken, 1991.

De acordo com a avaliação da crítica literária, a obra de João Ubaldo Ribeiro é identificada como mescla da "preocupação social do primeiro Jorge Amado com a invenção linguística de um Guimarães Rosa", como escreve Stegagno-Picchio (1997), vez que tais obras, segundo ela, são calcadas no interesse em investigar a existência de uma identidade nacional e as relações entre vida individual e destinos coletivos da nação. O traço contínuo, porém, ainda que igualmente aplicável às narrativas breves do autor, não implica homogeneidade, sendo possível identificar dois momentos distintos da produção, cujos marcos são os livros mais bem recebidos pela crítica: *Sargento Getúlio* (1971) e *Viva o povo brasileiro* (1984).

O primeiro núcleo, que inclui ainda *Setembro Não Tem Sentido* (1968) - o livro de estreia - e *Vila Real* (1979), tem como principais marcas a experimentação na estrutura do romance, a forma diluída como se tematiza o problema da brasilidade e o patente engajamento político. Embora o momento corresponda ao regime militar brasileiro, a denúncia do autoritarismo não necessariamente se manifesta em vínculo imediato com a atualidade. O romance de 1971, por exemplo, se passa na década de 1950, quando se digladiam a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSB).

No que é considerado o segundo núcleo da produção de Ribeiro, a inventividade linguística se mantém, mas os romances se estruturam tradicionalmente. *Viva o Povo*

Brasileiro, que alcança grande sucesso de público, abarca mais de 300 anos da história do país, da colonização à contemporaneidade, em busca declarada de algo que consume a identidade nacional. Pela similitude de engenho empregada nesta obra com a que se focaliza nesta dissertação, entende-se como necessária a breve apresentação dos estratagemas retóricos presentes na publicação de 1984.

Ao plano que se quer histórico une-se o fantástico, iniciado no *Poleiro das almas*, onde aguardam por encarnar. Todo o livro se desenvolve a partir do jogo de bifurcações, com uma destas almas reencarnando sucessivamente e conduzindo a trama de 1647 - quando os holandeses chegam à Ilha de Itaparica - até 1977, ao recrudescer o regime militar. Dicotomia é o que ocorre também no âmbito da linguagem. Fontes eruditas se alternam com cotidianas, e a estrutura considerada comercial convive com sofisticada intertextualidade. Cada período histórico é narrado em uma paródia do estilo literário que a ele se refere: os capítulos relativos à colonização mimetizam os textos de cronistas e viajantes; os trechos dedicados à Independência parodiam o primeiro romantismo brasileiro; momentos mais recentes são retratados em tom que recupera o regionalismo e o romance de 1930. O trânsito do autor por registros diversos, entretanto, talvez encontre maior evidência no capítulo dedicado à Guerra do Paraguai (1864-1870). O embate entre os soldados brasileiros e os paraguaios parodia *Ilíada*, de Homero, substituindo os deuses gregos por divindades iorubás.

A estrutura ambivalente tem consequências também para o conteúdo propriamente político do livro, pois a trama é desenvolvida até o encontro da "canastra", objeto em que estaria armazenada a verdade sobre a experiência coletiva brasileira. A identidade nacional é oferecida, assim, ao mesmo tempo como "imaginária e real", nas palavras do crítico José Antonio Pasta Júnior (2002). Para o crítico, a solução suspenderia as contradições inerentes às condições objetivas brasileiras, e, tendo caráter mágico, impediria a reflexão mais crítica e consistente sobre os problemas do país.

Nos livros que seguem a *Viva o Povo Brasileiro*, o movimento reflexivo é ainda amplificado. Em *A Casa dos Budas Ditosos*, que alcança amplo sucesso de público, (também adaptado para o teatro) ou em *O Sorriso do lagarto* (suspense que conta com um triângulo amoroso e foi adaptado para a televisão em formato de minissérie), o autor se aproxima cada vez mais do que Haroldo de Campos denomina de "fabulista do significado" - isto é, se mostra cada vez mais interessado nas intrigas narrativas, em detrimento das reflexões sobre a linguagem.

Apresentada, sumariamente, a biografia de João Ubaldo Ribeiro, há de se refletir sobre a constituição da obra em estudo, a partir das teses de Booth e Olivieri-Godet no que tange à infiltração de caracteres da vida real do autor empírico no interior do conteúdo literário produzido pelo artista.

4.2.2 João Ubaldo Ribeiro: autor implícito d’*A casa dos budas ditosos*

O resgate da ideia que alicerça o pensamento erótico é de fundamental importância para a compreensão da leitura que se desenvolve da segunda categoria de autor presente em *A casa dos budas ditosos*. Utilizando-se da enunciação literária, João Ubaldo Ribeiro, o autor empírico, cria o *autor implícito*, denominado, homonimamente, de João Ubaldo Ribeiro na assinatura da nota preliminar.

No final do ano passado, depois que alguns jornais noticiaram que a editora responsável por esta publicação me havia encomendado um texto sobre o pecado da luxúria, os originais deste livro e o recorte da nota de um dos jornais em questão foram entregues por um desconhecido ao porteiro do edifício onde trabalho, acompanhados de um bilhete assinado pelas iniciais CLB.(RIBEIRO, 1999, p. 10).

Ao elaborar e dirigir a estratégia de narrar o enredo, que justifica a escritura da obra, inspirando-se no pressuposto do “erotismo”, como meio de contemplar os parâmetros disseminados por tal discurso, o *autor implícito* deflagra a atmosfera de total permissão para adentrar o universo das sexualidades, tal assertiva é fundamental para a construção do discurso sobre liberdade sexual que é amplamente desenvolvido ao longo do romance.

Ao personificar Eros, a metáfora do desejo, de natureza paradoxal e incapturável, o *autor implícito* também se mantém na mesma condição fluída, escorregadia e volátil. Assim como não há como conter, dominar e controlar a natureza fugidia do erotismo, não se consegue desmascarar integral e seguramente o *autor implícito* da primeira trama produzida em *A casa dos budas ditosos*, porque se trata de entidade ficcional. O envolvimento disfarçadamente testemunhal do *autor implícito* nos coloca em posição favorável para refletir acerca de temas controversos, e assim obedecemos à linha de interesse desenhada retoricamente pelo desaparecimento do *escritor empírico*: o premiado João Ubaldo Ribeiro, acadêmico da vida real, em detrimento da presença da autoficção autoral: o autor, agora implícito, João Ubaldo Ribeiro - prefaciador do testemunho de CLB.

A excelência da capacidade de composição do artista está na elaboração falsificada da vida, construída por complexa retórica de dissimulação. Para Booth (1980),

não pode haver intensidade de ilusão se o autor estiver presente, recordando-nos constantemente da sua sapiência não natural. (...) O processo mais semelhante ao processo da vida é o da observação dos acontecimentos através de uma mente humana convincente e não duma mente divina desligada da condição humana. (p. 63).

A “mente humana divina” seria uma referência ao *autor Deus*, aquele que manipula com autoridade todos os fatos narrados e que na opinião de Booth, artificializa o discurso de modo “não natural”. Diferente disso, o expediente eleito por Ribeiro é a seleção de “uma mente humana convincente”, capaz de dialogar com o leitor, devido à aproximação que profere, dada a gênese criativa a que está alocado.

A estratégia retórica, apresentada no preâmbulo, em que o transcritor declara afastamento da autoria insinua o propósito de construir literatura ficcionalmente persuasiva. Para que os leitores se deixem dirigir pelos princípios libertários da autora/narradora, no que tange à matéria da liberdade sexual, a mulher idosa precisa realmente substituir a presença de um tradutor para que se faça convincente. O romance busca refletir fielmente a vida desta senhora, que através da intensidade da ilusão a que submete o leitor, com particularismo e autonomia, configura-se natural, real e intensamente viva.

Basta observar atentamente o conteúdo abordado ao longo da trajetória artística de João Ubaldo Ribeiro, o *autor empírico*, real, para que se percebam as similitudes de referências entre as experiências de vida do acadêmico, com o percurso empreendido pela autora/narradora CLB. Não seria absurdo, portanto, investir na ideia da transsexualização proposital da figura do autor, realizada a fim de conceder voz à quem não a possui nos espaços reais de discussão política.

A principal consequência gerada a partir da autoficção de Ribeiro é a capacidade de construir o ‘entre lugar’ para as duas instâncias autorais. A hibridização do sujeito consolida a dificuldade em determinar as posições que ele representa. Ora, se Ribeiro, autor real, pessoa de carne e osso, for pensado pelo leitor analítico também como autor implícito, entidade ficcionalizada representativa do autor, certamente haverá constante insegurança para caracterizar a presença de um ou outro. É, exatamente, no hiato entre os dois sujeitos que se localiza a similitude de conceito com o elemento erótico. Ribeiro encarna o erotismo na forma

mais fluida, vez que, segundo atesta a discussão apresentada no primeiro capítulo deste trabalho (e que longe de apresentar repetição, se considera importante resgatar), o caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em conceituações precisas e cristalinas.

O olhar atento e crítico para a estratégia retórica de dissimular a própria existência favorece a elaboração da aposta analítica de ser o próprio nome de João Ubaldo Ribeiro a materialização do elemento erótico. Ambos masculinos e aparentemente indecifráveis, guardam um impulso em comum: a necessidade de verbalizar o desejo, de escrever a linguagem da libido, de traduzir a fantasia sexual presente nos domínios da luxúria.

Certamente as diferenças de manifestação do erotismo feminino e masculino são o sedimento de milênios de história e de opressão. Por meio da fragmentação da estabilidade autora: tradicionalmente considerada elemento de reforço do domínio masculino, Ribeiro elege anarquicamente desestabilizar a figuração empoderada do ente autoral, prioritariamente representado por homens, sobretudo no tratamento da discursividade sexual para outra posição marcadamente vacilante.

A bifurcação entre autor empírico e implícito, realizada nos meandros da identificação autoral em *A casa dos budas ditosos*, funciona, portanto, como demonstração da ruptura da totalidade andrógina. Se a figura de Ribeiro é mutilada em duas representações, a potência masculinizante reservada à unidade representativa, enfraquece-se à medida que se dissolve, apontando para a necessidade de equilíbrio na focalização interpretativa de uma e outra entidade literária.

Em outras palavras, pode-se verificar que, através da divisão das concentrações de leitura – outrora totalmente centralizadas na figura do autor Deus: autoridade máxima e única responsável pelo desenvolvimento da trama narrativa –, transmite-se o relativo desdobramento da ideia do enfraquecimento da moral sexual repressiva, estilhaçada por elementos contraditórios de novo discurso, que mesmo veiculado pela literatura, luta para demarcar comportamentos tocantes à liberdade sexual, insistentemente explorada no campo ficcional.

Dessa forma, avança-se na tentativa de comprovar que, a personagem feminina a quem o autor masculino concede o direito de fala é, por seu turno, a personificação da pornografia.

A correspondência entre as histórias da vida real com as enunciações narrativas é analisada a seguir, ao longo do exame da voz da autora/narradora CLB.

4.2.3 CLB: a suposta autora/narradora do testemunho que compõe o enredo central d'A casa dos budas ditosos

A representação autoral do romance, em seu segundo plano narrativo, conta com uma narradora feminina, cujo anonimato sugere autorizar relatos eróticos e por vezes pornográficos, masculinizantes da fala, parecendo garantir com isso alguma legalidade para esse conteúdo, majoritariamente tratado na história e na sociedade como objeto de posse exclusiva do homem. Seria igualmente produtivo, pensar ainda acerca da isenção do escritor, cuja ausência de dicção masculina parece possibilitar a eclosão de um discurso outrora excluído, inscrevendo através da voz feminina, a reparação do lugar de fala de sujeitos marginalizados, reivindicada pela contemporaneidade, com qual partilha o autor empírico.

A ressonância da voz prefacial se mantém latente no enredo central e secundário, desenvolvido ao longo do livro, na mesma medida em que a voz feminina, que profere tal relato, ecoa nos paratextos editoriais que armazenam em si o primeiro plano narrativo. A interdependência da dupla autoral criada pelo autor empírico é vital para a existência delas. Com efeito, cada uma dessas duas noções se legitima exatamente por meio da confirmação da outra: não há como considerar a voz masculina, (citada na quarta capa, ratificada na orelha e exposta na nota preliminar) insubordinada da feminina (articulada na narrativa central), vez que sua razão de ser está diretamente relacionada com o fato de promover a publicação daquele testemunho de vida. Por outro lado, caso não houvesse a colaboração do sujeito escritor para a divulgação da história de vida de CLB, a mesma não seria disseminada publicamente, conforme apregoa desejo, relatado ao longo da segunda narrativa.

vai ter muita gente que vai ler isso e vai discordar e de novo estou com preguiça de argumentar. Largue este texto, então, não perca tempo. Não largou? Não largou, claro, chegou até aqui. Não é para largar. A intenção do buraco da fechadura é a primeira. A segunda é provocar tesão, quero que quem me ler fique com vontade de fazer sacanagem, pelo menos se masturbando. Se alguém lesse isto no avião e, por causa disso, entrasse numa sessão de sacanagem com o companheiro ao lado, seria uma realização, um *accomplishment*. Penso principalmente nas mulheres, gostaria que as mulheres, ao tempo em que se tornassem mais ousadas, se tornassem também mais abertas, mais compreensivas, deixassem de ser tão mulheres, por assim dizer. E gostaria de um mundo de sacanagem sem problemas, é

difícilimo, mas não é impossível em certos casos. Quero que as mulheres fiquem excitadas, se identifiquem comigo, queiram me comer e comer todo mundo que nunca se permitiram saber que queriam comer, quero criar um clima de luxúria e sofreguidão. (RIBEIRO, 1999, p. 130-131).

A autora/narradora de *A casa dos budas ditosos* assume três intenções ao contar suas histórias sexuais: provocar as mulheres, tornando-as mais ousadas e libertinas, na hora do sexo; assistir à proibição da leitura do livro, por parte de pais e maridos; presenciar os comentários do livro em rodas de conversas femininas. (Ribeiro, 1999, p. 131-132). Porém, de todas as pretensões, merece destaque o fato de revelar consciência a respeito da impossibilidade da naturalização “do mundo de sacanagens”. Dessa maneira, a autora/narradora empresta a voz para a transmissão de importante constatação do plano da realidade: a certeza da força controladora do sistema social em relação à interdição da liberdade plena do comportamento sexual dos indivíduos. Por este recurso, reafirma-se a tensão, sempre presente ao longo do texto, operada em torno do binômio: realidade e fantasia.

Durante alguns trechos, o jogo retórico utilizado por CLB em *A casa dos budas ditosos* (1999), arrasta o leitor para dentro da história de modo irreversível, desde que se pactue conforme solicitado no jogo ficcional proposto.

Logo no primeiro capítulo, a narradora põe o leitor em contato com o dilema pessoal. Declara estar acometida de doença grave, a que faz referência ao longo de toda a narração (construindo certa atmosfera secreta) que apenas se revelará como aneurisma cerebral inoperável, na última página do livro.

A condição patológica da autora/narradora é a mola propulsora que justifica o estado de ânimo durante a narração. Certa de que lhe faltam poucos dias de vida, cabe-lhe o dever de deixar como legado para a sociedade em geral – e particularmente às outras mulheres que a leem – a lição de vida calcada na liberdade sexual. O aneurisma, portanto, é muito bem descrito como bomba-relógio prestes a estourar, ceifando a vida livre de CLB. Em contagem regressiva, torna-se oportuno aconselhar à posteridade para a resistência aos dogmas e tabus, introjetados pela cultura, agentes responsáveis pelo cerceamento da liberdade e consequente realização sexual.

... e, ainda além de tudo, já estou cansada de não dizer o que me vem à cabeça e olhe que nunca fui muito de agir assim, mas o pequeno grau em que fui já é demais para mim. Ainda me restam alguns penduricalhos desse legado imbecilóide, de que tenho de me livrar antes de morrer. A doença,

esta doença que vai me matar, também contribui para meu atual estado de espírito. Não sei quem foi que disse que a perspectiva de ser enforcado amanhã de manhã opera maravilhas para a concentração. Excelente constatação. Nada de pessoal com ninguém, não falo para ofender ninguém em particular, é como se fosse uma atitude filosófica genérica. (RIBEIRO, 1999, p. 15).

Para concretizar a citada “atitude filosófica genérica” a que faz referência no trecho supracitado, a autora/narradora profere longos pronunciamentos acerca dos mais variados assuntos. Distinto desta variedade, é - lhe peculiar agenciar o discurso combativo acerca do comportamento humano moldado pelas normas de moralidade, sempre marcado pelo tom transgressivo e depravado. Por exemplo, quando critica o padrão monogâmico,

todo mundo é corno, mesmo que não seja, por uma mera questão conjuntural técnica. Sei de muita gente a quem esse reconhecimento incomoda tremendamente, traz mudanças de assunto, crises de melancolia, irritabilidade e surtos de suores frios em bibliotecas, livrarias e cinemas. Alguns homens, até liberais, não suportam a idéia de suas mulheres verem fotos pornográficas, não querem que isso exista para elas, coitados. Açam que, por não deixarem que a mulher veja certos atos e observe o pau de outros homens, elas não vão fazer isso por conta própria se resolverem, ou passarão a vida na crença de que só o marido tem pau, o maior do mundo, e ninguém faz safadagem. E mulheres que criam caso porque seus homens veem fotos de mulheres peladas, também coitadas. Luta mais besta não pode haver, melhor seria que todo mundo fosse foder numa boa e deixasse de aporrinhar o juízo alheio. Mas parece que a humanidade acabará e isso não acontecerá. Não existe ninguém razoavelmente normal que não pense, ou tenha pensado, em prevaricar. Nesse ponto, como em muita coisa mais, eu fui pioneira, numa geração obscuramente pioneira. (RIBEIRO, 1999, p. 102).

Pode-se constatar, por meio do excerto, que a conferência empreendida acerca da liberdade de vivências sexuais – possível exclusivamente no mundo da fabulação – rechaça implicitamente o envolvimento amoroso. Por esta trilha, a autora/narradora consolida o pensamento teórico que apregoa a “sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução, que pode ser caracterizada como um traço da personalidade, intrinsecamente vinculada ao eu” (GIDDENS, 1993, p.10); analisado no primeiro capítulo deste trabalho.

A oportunidade de abordagem de episódios pornográficos, presentes ao longo da narração do segundo e principal plano narrativo do romance, funciona como demarcação de espaço político de abordagem para o conteúdo licencioso, fadado à exclusão dos grandes espaços de abordagem literária. Através, de tal publicação, João Ubaldo Ribeiro inscreve nas páginas da literatura oficial, o lugar de fala para reivindicação de vozes que outrora, por motivos diversos, foram silenciadas. Trazer à luz, as discussões sobre a liberdade sexual e as

coerções que lhe são historicamente tão comuns, assinala, no mínimo, o interesse em discutir o assunto, bem como possibilita a revisão de posturas totalitárias que durante algum tempo soavam como única opção de comportamento possível. Assim, nada mais oportuno que selecionar uma mulher de idade avançada para proferir o relato de libertação das amarras sociais a que está subalternizado o gênero que ela representa.

Ao passo que se atribui a João Ubaldo Ribeiro a personificação do erotismo, em igual procedimento, confere-se a materialização da pornografia à CLB, para que ambos conformem a construção do discurso erográfico, de dupla função: ocupado em subverter as normas literárias oficiais, agente responsável por questionar e denunciar a hipocrisia e tirania da miséria sexual socialmente imposta.

A fantasia pornográfica é pessoalizada pela suposta autora do segundo ciclo narrativo, articulando assim: o princípio da realidade capitalista (baseada na comercialização com vistas ao lucro), o gozo pleno, a duplicidade possível na iniciativa sexual, o recondicionamento de papéis sexuais, a alegria do prazer sem culpas. Tal encarnação abrange, sobretudo, práticas sexuais consideradas perversões, pela moral sexual burguesa, como prova da marca transgressiva que a pornografia inscreve.

Assim, nesta chave de revisão e discussão de posturas impostas, CLB, discute práticas sexuais periféricas, nos moldes foucaultianos, vez que se reporta ao sexo oral e interdições.

Uma conhecida minha era noiva, de aliança no dedo, de um rapaz muito conhecido, com quem todo mundo simpatizava, um rechonchudinho corado, gentil, educado, aberto, simpático mesmo. Eles eram um casal de pombinhos, todo mundo se referia a eles como pombinhos, um chamego e um carinho que chamavam a atenção, só apareciam juntos, aos beijinhos e alisadinhas. Namoro padrão, na Bahia. Pois bem, pois um belo dia acabaram. Foi um susto geral, dezenas de hipóteses e especulações e ninguém conhecia a versão correta. Muitas e muitas voltas do mundo depois, nós duas estávamos tendo uma espécie de caso passageiro, e ela me contou, na cama, o que de fato havia acontecido. Inimaginável, mas acho que até hoje continua acontecendo. Ela me contou que mantinha a virgindade com ele, mas, de resto, faziam uma porção de coisas, na verdade, agora ela sabia, uma porção de meras perfumarias. E ele foi o primeiro na vida dela, a única experiência que ela tinha. E aí estão os dois namorando numa balastrada deserta na Barra, já escurecendo, ele sentado, ela em pé, recostada entre as pernas dele, quando sentiu o pau dele duro lhe roçar na bochecha. Ela então ficou esfregando a cara para lá e para cá, por cima do pano da calça. E então, me contou ela, que não tinha razão nenhuma para mentir e parecia até estar precisando daquele desabafo, ela foi seguindo um curso natural, sem nem pensar no que estava fazendo. Abriu a braguilha dele e deixou que o pau

pulasse fora. Era a primeira vez que o via assim, cara a cara, e ficou quase hipnotizada, se sentindo como nunca se sentira antes, uma falta de fôlego, uma ânsia, uma vontade de agarrar tudo de uma vez, as costas fibrilando de alto a baixo. Daí para pôr o pau dele na boca foi um instante e aí acabou o namoro. Ele de repente empurrou a cabeça para trás e deu um murro nela. Não um tapa, disse ela, mas um murro que lhe deixou o queixo roxo. Que era que ela estava pensando? Em que puteiro aprendera aquilo? Achava que mulher dele era para fazer aquela coisa nojenta, própria das mais baixas prostitutas? Se ele quisesse aquilo, ia procurar uma vagabunda na rua, não sua própria mulher. E que desenvoltura era aquela, onde ela havia aprendido aquilo, com quem já fizera aquilo? Nunca mais a beijaria na boca, não queria chupar homem nenhum por tabela. Casaria com ela, sim, porque já estavam comprometidos, mas nunca mais a beijaria na boca. Ela, que tinha caráter, decidiu que acabaria tudo naquela mesma hora. Na ocasião, não conseguiu dar a descompostura nele que pretendia, mas nunca mais quis saber dele, mesmo quando ele tomou corno de uma outra namorada e veio atrás dela no proverbial rastejar, mordido de arrependimento. Então você vê. Não só os homens tinham medo de deflorar as moças, mesmo quando elas imploravam, como ainda existia esse tipo de selvageria. Era crucial ser uma navegadora hábil, nesse mar de babaquice, cheio de armadilhas inesperadas. Mas eu sempre tive um faro superior, uma capacidade de percepção mais aguçada que o comum, talvez. (RIBEIRO, 1999, p. 59 e 60).

Para além da denúncia explícita da violência física resultante do comportamento transgressor às regras exigidas socialmente, o trecho revela a revolta contra as convenções hipócritas que oprimem e marginalizam as manifestações da sexualidade, sobretudo feminina. Como se a condenação explícita às heresias, as potencializassem, a encarnação pornográfica – operada pela personagem/ suposta autora – exalta a minúcia na descrição, de modo quase caricatural. Em outras palavras, ela deliberadamente exagera ao provocar o debate acerca do sexo anal, inscrevendo, por este recurso, a tomada de posição preocupada em romper com a normatização do comportamento sexual.

(...) ficava ralado de tanto botar nas minhas coxas e eu fazia tudo com ele, exceto deixar que ele metesse, fosse na frente, fosse atrás. Atrás, bem que eu tentei, a primeira vez em pé, encostada no muro do farol da Barra, que, aliás, é meio inclinadinho, e a gente fica mais ou menos reclinada de bruços, grande farol da Barra.(...) eu me preparei toda ansiosa e, quando ele enfiou, não consigo imaginar dor pior do que aquela, uma dor como se tivessem me dado dezenas de punhaladas, uma dor funda e lacerante, que não passava nunca, me arrepio até hoje. E as tentativas posteriores foram todas desastrosíssimas, experiências humilhantes e acabrunhantes, passei anos traumatizada e decidida a tornar aquilo território perpetuamente proibido e mesmo execrado. Até que Norma Lúcia me ensinou uma coisa. Não. Duas coisas. Não. Três coisas. Primeira coisa: no começo, na iniciação, por assim dizer, tem que ser de quatro, requisito absoluto para a grande maioria. Segunda coisa: tem que dizer a ele que venha devagar. Ou, melhor ainda, dizer a ele que espere a gente ir chegando de ré devagar, sempre devagar. Terceira e mais importante de todas: relaxar, relaxar, mas relaxar de verdade,

soltar os músculos, esperar de braços abertos, digamos. É um milagre. Foi um milagre, na primeira vez em que eu segui essa orientação simples. Daí para gozar analmente – não sei nem se é gozo propriamente anal, só sei que é um gozo intensíssimo – foi só mais um pouco de vivência, *with a little help from my friends*, ha-ha. Quem não sabe fazer isso nunca fez uma verdadeira suruba, nem pode fazer, (...), enfim, vai ser uma mulher incompleta, acho que qualquer um concorda com isso. Não sei se você sabe, mas as hetairas, as cortesãs da Grécia antiga, davam a bunda, preferencialmente. Apesar de já haver métodos anticoncepcionais, o mais seguro era mesmo uma enrabação, é uma arte milenar que não pode ser perdida, e toda mulher que, sob desculpas inaceitáveis e ditadas pela ignorância, preconceito ou incapacidade, não conta com isso em seu repertório permanente é uma limitada, não importa o que ela argumente. Acho até que todas as refratárias na verdade sabem que são limitadas e procuram negar essa condição através de mecanismos para mim pouco convincentes. Depois que aprendi, naturalmente que tive de procurar esse namorado meu – esqueci o nome dele agora, Eusébio, qualquer coisa por aí – e dar a bunda a ele, não podia morrer sem fazer isso. Dei numa festa de aniversário da então namorada dele, num sítio onde é hoje Lauro de Freitas, eu também era levadinha. (RIBEIRO, 1999, p. 56 e 57).

Observada no tom com que profere a narração, é evidente registrar, a percepção da tentativa de persuasão dos leitores para pactuar com preferências de atitudes sexuais comumente rebaixadas pelo discurso dominante. Ao citar a naturalidade com que tal comportamento fora vivenciado pela humanidade em épocas bastante anteriores ao tempo criticamente presente da narração, a suposta autora além de referenciar a anacronia da interdição, demonstra mais uma vez, rico repertório de leitura e conhecimento. Há ainda de se pontuar, outra valiosa interpretação do trecho em análise: a seleção da forma agressiva de posicionar opiniões, a qual se materializa na desqualificação simultânea daqueles sujeitos que obedecem às proibições em nome da retidão do caráter e da própria dignidade: condições diretamente relacionadas ao desempenho sexual imposto.

Na mesma esteira, a senhora libertina (através da digressão) faz referências à reflexão de outros temas demolidores da norma católica, machista, e heterossexual vigente: agenciadora do aparelho responsável pela plasticidade dos impulsos biológicos do ser humano, além de formadora e diretiva de âmbito social adequado ao interesse concreto integrado à dada estrutura social aniquiladora da potência pornográfica. Como no trecho que alude à homossexualidade:

excetuando casos graves de doença mental, todas as mulheres gostam de mulher também, em graus variados ou até especializados, do mesmo jeito que todo homem gosta de homem, faz parte da constituição de nós todos, ninguém nasceu com papel sexual rígido, todo mundo é tudo em maior ou menor grau, o resto é medo de fantasmas ridículos e absurdos, que nunca se

sustentaram nas suas pernocas de névoa. Já assisti a episódios e já ouvi confidências de homens que odiariam dar o rabo, mas curtiem fantasias endemoninhadas de enrubar jovens rapazes e muitas vezes faziam isso escondidos deles mesmos. Os travestis comem habitualmente homens sérios, os travestis têm histórias muito boas, eu simpatizo com os travestis em geral. Eles comem basicamente homens sérios. Os homens os pegam em seus carros e ficam de quatro para eles, é esse o grande negócio deles, não é dar aos homens sérios, como se pensa. E todos esses homens sérios são indistinguíveis dos que não fazem o que eles fazem, eles estão em toda parte, são nossos conhecidos, pais, maridos, chefes, comandantes etc., que se abramam ocultamente, depois se aposentam e morrem de câncer. Precisava disso, precisava? Não, se certas verdades óbvias fossem admitidas de uma vez por todas. Atraso, atraso, vivemos segundo regras e padrões para os quais nenhum ser humano foi feito e, claro, ficamos malucos por isso. Não sei se já falei que encaro com piedade a mulher que diz sincera e proibitivamente "meu negócio é homem, minha filha" e, freqüentemente, é irrecuperável para uma visão do mundo e uma vida sadias, até porque fortificada por trás de sua muralha de neuroses e crendices. Fico com pena. A bem dizer, fico com pena não só dessas mulheres como dos homens em condição análoga, fico com pena de todos esses exclusivos de araque. Preferências, sim; exclusividade, jamais. As mulheres gostam, sim, de mulheres e as que menos gostam pelo menos adoram ser vistas em ação pelas outras que as acompanham, preferivelmente mostrando que são mais gostosas. (RIBEIRO,1999, p. 117 -118).

O questionamento do “papel sexual rígido” presente no trecho narrado faz pensar acerca da atuação social imputada aos indivíduos e às possíveis denegações de atitudes relacionadas à pornografia. Ainda na esfera do debate das atitudes consideradas pelo padrão estabelecido como blasfematórias, a autora/narradora apresenta cenas explícitas de incesto, com vistas ao debate de conteúdo, outrora inquestionavelmente emudecido.

Eu era louca por meu irmão, ensandecida, fanática, quem falava qualquer coisa dele virava meu inimigo. Ele era lindo, parecia comigo, só que mais bonito ainda, era grande como eu, tinha os mesmos lábios, os mesmos olhos verdes, um bigode indizível, desses que descem pelas comissuras quase como o dos mongóis do cinema, só que mais cheio e menos comprido, era a pessoa mais carinhosa que se possa conceber, tinha um canto de olho enrugadinho como eu nunca vi em ninguém, a voz só um tantinho rouca, mas forte, os pés enérgicos, suaves, doces, violentos, tinha as mãos mais sexy que alguém pode ter, tinha uma bunda esplendorosa, não há palavra para descrever aquela mistura realmente inefável de masculinidade e feminilidade, aquele jeito de deitar de bruços com as pernas dobradas, aquele sorriso entre maroto e tímido e no fundo resoluto, uns dentes como nunca houve dentes, (...), tinha um pau lindíssimo, delicado e ao mesmo tempo afirmativo e mais duro do que a consciência da Alemanha, tinha uma inteligência acachapante, umas virilhas de cheiro inebriante, os cabelos mais macios do planeta, uns grunhidozinhos impossíveis de imitar, umas caras tão lindas na hora de trepar – e olhe que já vi as mudanças de cara na hora de trepar mais espetaculares, como é bela a mudança de cara na hora de trepar, é o conhecimento absoluto – , tinha orgasmos pelos peitos igual a mim, orgasmos completos, tinha um ofegar inimitável na hora de gozar, tinha a

melhor trilha sonora de que já participei, tinha um umbigo irrepreensível, entre pêlos mais macios que barriga de ovelha, tinha o melhor nariz que já entrou pelas minhas pernas acima, um cangote irresistível...

[...]

... ele me comeu de todas as formas que ele quis, e eu também comi ele, eu adoro meu irmão, nunca mais a vida foi a mesma coisa, ele estava sempre, ele era sempre, eu nunca podia ficar só porque ele existia, ele era minha referência e meu parceiro básico, meu macho e minha fêmea, ele me deixava molhada todas as vezes em que me tocava, ele anunciava que ia gozar em mim como um César em triunfo, me elogiava antes, durante e depois...

[...]

...puro-sangue meu irmão, o único que sonhe ser tudo, macho, puto, fêmea, descarado, sádico, masoquista, mentiroso, verdadeiro, lindo, feio, disposto, preguiçoso, lindo, lindo, lindo, lindo, meu irmão Rodolfo. (RIBEIRO, 1999, p.93-94).

A rica descrição física do irmão homem, reveladora das semelhanças com traços fisionômicos da personagem, permite arriscar a leitura da androgenia perdida, articulada pela bifurcação de irmãos pares, separados pela morte de Rodolfo, evento que deriva a delação da fragilidade, situada na incompletude, e, gerada pela dor: “Dei um beijo na boca dele e fui ao enterro de óculos escuros, (...) passei o resto do dia enfurnada no quarto e o resto do mês odiando o mundo e uns bons anos desatinada e a vida desamparada”. (RIBEIRO, 1999, p.92-93).

Ao encarnar a pornografia incestuosa, a representação da suposta autora, não deixa de revelar, por trás da enunciação literária, o discurso libertário de desejo da dissolução das relações patriarcais, pois ao admitir o incesto, mesmo que no plano da fantasia, os laços familiares tradicionais fragmentam-se, na medida em que são destruídas as relações de possessão machista no interior da família nuclear burguesa. A opção pelo incesto, além disto, deflagra impetuosa opção pela desobediência comportamental, ainda que incorra no risco da difamação blasfematória.

Através da exagerada narração da contravenção de regras, o texto estabelece total promiscuidade sexual, em que a narradora/autora – materializando a forma mais pura da pornografia – assume os riscos do mal-estar que desperta, pois, mostra a possibilidade de

implosão das relações sociais, ao suprimir a regra da exogamia³², que funda a sociabilidade burguesa.

Do ponto de vista procedimental e como padrão de construção discursiva, sempre após a apresentação das cenas narrativas, localizam-se respectivas ponderações acerca do assunto abordado na enunciação.

eu não vou fazer conferência, prometo que não vou fazer conferência, sei que é um hábito intolerável, mas não posso deixar de fazer um adendo em relação ao incesto. Sou como Bernard Shaw, não basta mostrar, tem que explicar, senão as pessoas não entendem. Claro que as mulheres de Rodolfo estavam cansadas de saber que muita coisa mais do que beijinhos havia entre nós, eu nunca escondi que tinha loucura por ele, embora sem precisar até que ponto e assim por diante, mas sempre me indignou ter que esconder o que para mim é a coisa mais natural do mundo. Tenho absoluta certeza de que o número de irmãos que transa com irmãs, tios e tias com sobrinhos e sobrinhas, pais com filhas e mães com filhos, *ad infinitum*, é muitíssimo maior do que a nossa hipocrisia admite, e não há razão por que deva ser de outra forma. E primos criados juntos? É universal – *cousinage, dangereux voisinage*. Antes de se poder evitar filhos com segurança, vá lá, havia uma razão genética. Mas não hoje em dia, mesmo antes da pílula, quando se podia fazer um aborto nas melhores clínicas, bastando ao médico usar o nome artístico de curetagem. Incesto era normal no Egito antigo, Juno era irmã e mulher de Júpiter, todo mundo comia todo mundo, é natural, artificial é a noção de incesto como um mal em si, não tem nada de intrinsecamente mau no incesto, antes muito pelo contrário, é uma força da Natureza, é natural! Não é obrigatório, mas é natural. Acho burro ou mentiroso quem se escandaliza com eu ter comido meu irmão e meu tio, para não falar em primos, cunhados e quejandos³³. Eu me arrependo de não ter comido meu pai, hoje me arrependo, tenho certeza de que, armando um bom esquema, eu conseguiria, ele também era normal, e eu adorava ele e bem que eu podia ter contracorneado minha mãe, ia fazer bem a todos os envolvidos, até a tio Afonso, quem sabe? E nisso eu sinto lá a cara feia do preconceito, fico puta com essas contradições, mas neurose é neurose. (RIBERIO, 1999, p.100-101).

Conclui-se, portanto, a abordagem da série de perversões discursivas, com a enunciação acerca do sexo em grupo, reiterando a percepção da exposição exagerada de eventos sexuais como episódios passíveis à reflexão revisionista e possível atualização de posturas frente à sexualidade, pensando, talvez, a inclusão da pornografia como substância plausível à maturação da desenvoltura e satisfação sexual.

³² Que ou quem tem a mesma natureza ou qualidade de outro ou de outros; que tal. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/quejandos>. Acesso em 13 maio 2015].

³³ Que ou quem tem a mesma natureza ou qualidade de outro ou de outros; que tal. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/quejandos> [consultado em 13-05-2015].

Apesar de reconhecer que existem muitos outros trechos ricos na abordagem de conteúdos polêmicos, considera-se o cotejamento realizado até aqui satisfatório à demonstração de estratégias retóricas na construção do discurso pornográfico. Vale ratificar que tal operação faz parte do procedimento maior em fundir o discurso erótico duplicado pelas duas figurações autorais em torno de João Ubaldo Ribeiro, com a enunciação discursiva fabulada pela voz de CLB. Ambos os elementos coadunam-se para composição do elemento erográfico central proposto no romance em análise.

já participei desse tipo de coisa, e muitos homens, como o próprio Fernando, me contaram que transaram com mulheres que, sozinhas com ele, ficavam lá, paradas como uma almofada com buracos, mas, quando eu ou qualquer outra estava por perto, viravam demônios do leito, gritavam, gemiam, berravam o nome dele em altos brados e assim por diante. É o famoso ser humano. Mas não faz mal a ninguém, é talvez dos grandes atrativos de sexo a três, é legítimo, uma concorrência construtiva. Mas a verdade é que a grande maioria das fantasias como o sexo grupal, quando vivida, é um saco, com raras e episódicas exceções. Quando imaginada e até vista em fotos, a impressão é outra. Ser penetrada enquanto se chupa alguém de valor, todos amigos e amantes, tudo bem. Aliás, o melhor para tudo isso, volto a bater na tecla, são os amigos e parentes. Ou então o outro extremo, desconhecidos que não vão mais ser vistos. Quando se é amigo, acabam se tornando mais prováveis as combinações, geralmente espontâneas, que podem dar certo. Até sincronismo de orgasmo a três muitas vezes dá certo, mas gente de primeira qualidade para isso é difícil de ser encontrada, e a situação propícia é também difícil de armar. Atraso, atraso! E eu dei sorte, ainda dei muita sorte. (RIBEIRO, 1999, p. 118-119).

Nesta linha, há de se concluir que quaisquer declarações fidedignas de um personagem dramatizado que revelem a exposição de interioridades não passam de intrusões do autor. Mesmo que não considerado autoridade, João Ubaldo Ribeiro (autor empírico) e respectiva ideologia imiscuem-se de maneira latente. A intromissão do autor real se dá tanto no plano da enunciação, através das quais são narradas cenas muito próximas da experiência de vida do escritor itaparicano, quanto no plano discursivo, nas quais se flagram manifestações políticas e ideológicas de posicionamentos declaradamente rompedores da verdade estabelecida para a interpretação do comportamento sexual brasileiro.

Eu não concebo outro lugar para morar que não o Rio, apesar de tudo o que fazem para acabar com ele, notadamente os cariocas mesmos. Mas só é possível morar, morar mesmo, no Rio. Você veja, eu adoro São Paulo, acham até estranho, mas é verdade, adoro. As paulistas são fogosas, os paulistas são bons amigos e, quando fodem bem, fodem muito bem, basta você desenvolver o paladar. E o interior de São Paulo também tem muita coisa ótima, é surpreendente. Mas eu só quero morar no Rio, nem pensar em sair daqui. E olhe que eu sou baiana e, como todo baiano, criada com preconceito contra carioca. Baiano tem preconceito contra todo mundo,

aliás, quem quiser que pense que entra mesmo em casa de baiano, porque não entra. Tem aquele oba-oba todo, meu irmãozinho, meu amor, meu idolatrado, meu rei, tudo o que é meu é seu, minha mulher é sua, meu marido é seu, minha bunda é sua, mas quem quiser que pense que entra, porque não entra, só um ou outro, salvando-se uma alma no purgatório. Baiano acha não-baianos seres incompreensíveis, perigosos e conspiratoriais. Observe: fora do território deles, eles podem se detestar, mas vivem se elogiando. Pergunte a qualquer baiano o que ele acha de outro baiano, que na verdade ele considera a caca das cacacas, e ele dirá que é o maior do mundo. Eles ficam malocados, mas, se outro baiano precisar, eles saem das tocas, são uma espécie muito peculiar, quem quer que tenha medo deles tem razão. Até eu, que tenho esta postura crítica, sou vítima disso. (RIBEIRO, 1999, p. 126).

No âmbito narrativo, é irrefutável confirmar que as passagens relatadas ao longo de todo segundo domínio narrativo são igualmente localizadas na biografia do artista. As viagens ao exterior por motivo de pesquisa acadêmica, a profissão da personagem central, os espaços geográficos mencionados, as referências intertextuais... Enfim, uma série de elementos aponta para a representação da vida real de Ribeiro.

minha bolsa de estudos, todo esse tempo, foi de longe a melhor que eu poderia esperar. Saí formadíssima, pós-graduadíssima. Não nas matérias do currículo, evidente, porque eu ia ao campus somente quando havia necessidade, embora tenha pegado o maior diploma de mestrado. Lá é igual a aqui, basicamente, só que bastante mais elaborado e com uma hipocrisia intrincadamente coreografada, que chega a ser bonita de tão horripilante e bem estruturada. Lá a gente compra os papers, os trabalhos de casa que tem de apresentar, existem firmas que fazem isso, é a maior moleza, é só ter dinheiro para comprar, como quase tudo mais(...) procurem em outro lugar as diferenças de desenvolvimento entre o Brasil e os Estados Unidos. (RIBEIRO, 1999, p. 119).

Já no campo discursivo, o texto se vale de alguns pontos de referência analítica que indubitavelmente transmitem o observador crítico da realidade e dos dados da cultura brasileira, que por projeções diversas do país, dialoga a respeito da força esmagadora dos sistemas de poder e de controle social.

nunca me deixei engabelar por essas baboseiras que nos impingem como fazendo parte da natureza humana. Não se pode estar apaixonado por duas pessoas ao mesmo tempo, meu Deus, quanta gente morreu e morre todos os dias por causa desse dogma babaca, que é tão arraigado que a pessoa, homem e, principalmente, mulher, que está ou é apaixonada por dois ou três entra em conflitos cavernosíssimos, se remói de culpa, se acha um degenerado, não confessa o que sente nem às paredes, impõe-se falsíssimos dilemas, se tortura, é uma situação infernal e cancerígena, todo mundo lutando estupidamente para ser quixotes e dulcinéas. É o atraso, o atraso! (RIBEIRO, 1999, p. 151).

Do ponto de vista estrutural, a narrativa se apresenta em períodos longos, mantendo, intencionalmente, inadequações à norma de referência da língua portuguesa, para aludir à imitação dos signos da oralidade e da linguagem corrente, que retoricamente se articula na trama. O efeito direto alcançado pela respectiva construção é a aproximação aos gêneros conto e crônica. Há, por consequência, diferentes tons entrecruzando o relato de CLB: reportagem, depoimento, confissão, panfleto, farsa. Enfim, uma profusão de estratégias narrativas que produzem outra gama de efeitos, em parataxe.

Trata-se de destacar a maneira como Ribeiro, o *autor empírico* interposto na enunciação da suposta autora, encara as relações entre o texto literário e o leitor, revelando concepção de literatura baseada na dialética. Ao dissimular um duplo narratário para CLB – representado pelo transcritor e gravador do depoimento – na verdade, o autor, encontra meios de interpelar o personagem episódico e o leitor, através do discurso direto.

Com o propósito de desestabilizar modelos, sejam eles de comportamento, ou de escrita, no segundo plano narrativo do romance, não há numeração de capítulos. Estes são identificados no ato da leitura, pela mudança da cor da página. Todas as primeiras laudas que inauguram os 11 capítulos são pretas com letras brancas, em formatação de tamanho maior de letra do que as demais páginas brancas com letras pretas, em tamanho menor. A imitação exagerada, quase caricatural das cenas cotidianas, é outro traço retórico que favorece o excesso nas descrições explicitadas, configurando recurso que corrobora para a desestabilidade pretendida.

Quanto ao procedimento de linguagem executado nas páginas que representam a narração de CLB, há o emprego da ação corrosiva do humor, engendrado pela refinada ironia ubaldiana, assim como são facilmente identificadas as marcas da formação vasta e erudita presentes no grande repertório de leitura de Ribeiro. Porém, as referências de eclético letramento científico, cultural e acadêmico longe de soarem com arrogância, antes, são mescladas com triviais informações, de forma bastante original. A leitura das intertextualidades exige pesquisa e minúcia ao desejo de elucidar as alegorias e metáforas construídas de modo bastante particular. Ao fim, o romance – de modo geral – inscreve o discurso erográfico com consequente e criativa consciência retórica.

o Cristo não soube dizer o que era a verdade diante do Império Romano porque Ele próprio teve que mentir desde que aprendeu a falar. Não há como Ele não haver mentido, a não ser que vivesse isolado e sem falar desde o

berço. Do contrário, nem teria chegado à idade da razão, quanto mais aos 33 que dizem que Ele viveu, querendo nos ensinar uma maneira de ser impossível de assumir. A quem tem, será dado; de quem não tem, será tirado! Expulsai os vendilhões do templo a chibatadas, ofereci a outra face para a bofetada! Crescei e multiplai-vos, disse Javé, porém não fodais. Todo mundo sabe de gente que se castrou e muitos outros que passaram as vidas como se seus órgãos sexuais houvessem sido criados apenas para levá-los à tentação e ao inferno. Então é tudo uma permanente contradição, e todos são obrigados a mentir, tanto assim que, no diálogo geral, todo mundo sabe o que é mentira, mas definir com precisão é difícil, senão impossível. Portanto, era mentira que os tempos de Porto Seguro não tenham rival. (RIBEIRO, 1999, p.114)

Em específica passagem, durante a narração do esperado desvirginamento da protagonista, o discurso de personificação da luxúria alcança ponto máximo de explicitude, deixando transparecer a primorosa homenagem em relação ao tema central da diegese, que se consolida na personificação da própria CLB.

... e aí, com uma lua descomunal iluminando a barra da baía de Todos os Santos, eu encarnei todas as deusas do amor, todas as diabas desabridas que povoam o universo, a Luxúria com suas traiçoeiras sombras coleantes e seus estandartesimorais, seu chamado à devassidão, à dissipação e à entrega a todos os gozos de todos os matizes até chegar à morte lasciva, eu era a Luxúria integral, baixada ali para reinar como um espírito imisericordioso e invencível, naquele morro assombrado e suas redondezas petrificadas. (RIBEIRO, 1999, p. 80).

Por mais que se invista na personificação do erotismo, na figuração de João Ubaldo Ribeiro e na pornografia, por meio da representação de CLB, a única encarnação deliberadamente assumida que se tem na trama é a da luxúria, que, não coincidentemente ocorre no momento da defloração da heroína ubaldiana.

Através da cuidadosa análise desta última transcrição do objeto de pesquisa, há de se registrar o endosso ubaldiano acerca do naufrágio da tentativa ousada e atrevida da administração feminina da própria sexualidade. A suposta narradora representa a regressão humana na capacidade de rebelar-se contra o sistema social imposto. A liberalização da moral, confirmada na obra, é um fato com conseqüente afrouxamento dos costumes, mas que nem de longe indica o fim da repressão.

Assim, conclui-se que, mesmo tendo avançado na abordagem da libido feminina, o romance *A casa dos budas ditosos* (1999) cria em CLB uma firme representante das potências discursivas que subescrivem o elemento erógrafico. Contudo, a obra demarca propositalmente, através da protagonista, uma mulher ainda presa aos consistentes valores

impostos pela narrativa burguesa tradicional, responsável pelo dispositivo político de dominação patriarcal do comportamento sexual humano. Por meio da limitação da personagem, o texto deixa clara a dificuldade de irrupção dos padrões estabelecidos e, como era de se esperar, transmite ao crítico leitor a responsabilidade de dar continuidade ao processo iniciado pela obra: admitindo, assim, a possibilidade de relativização da equiparação de forças institucionais e opositoras, mas assegurando, sobretudo, a impossibilidade de demolição das austeras soberanias sexuais burguesas, ao menos provisoriamente.

Com este excerto, finalizam-se também as reflexões do trabalho empreendido na busca da contemplação do discurso erográfico e da conseqüente valorização, vez que o desloca dos espaços de desprestígio social para dentro da academia, admitindo situada emersão e reconhecimento da complexidade de migração ascendente da respectiva matéria.

5 CONCLUSÃO

Diante do que foi apresentado nesta dissertação, é possível depreender que o estudo sobre elementos retóricos – que funcionam a serviço da representação de posturas ideológicas veiculadas pelos mais variados discursos – constitui técnica prolífera à reflexão no espaço acadêmico, vez que propicia que diversas modalidades de análises científicas sejam desenvolvidas, a ponto de manter-se constante, pertinente e atualizada no campo da Literatura.

O romance *A casa dos budas ditosos* (1999), elaborado por João Ubaldo Ribeiro, é representativo da provocação, riqueza e complexidade da escrita ficcional engajada, devido ao movimento duplo que executa. Voltado simultaneamente para o interior – através do jogo criativo desenvolvido pela própria linguagem – e para o exterior, por meio do debate travado com base na inscrição contextual, confirmou-se a pertinência do texto para tratar temas controversos e problemáticos à coletividade humana. A lide da sexualidade conforma, portanto, apenas um dos vários assuntos abordados na literatura do escritor baiano, marcadamente registrada pelo caráter politicamente reflexivo da realidade brasileira.

Da leitura da fortuna crítica ubaldiana, constatou-se que a crítica literária é unânime em reconhecer a diversidade de procedimentos no tratamento da linguagem subjacente à obra do artista. Em outras palavras, é impossível não encontrar, em qualquer dos estudos que se concentraram na produção do escritor, relação entre a obra literária de João Ubaldo Ribeiro – com a história e com a memória cultural brasileira. Nesse sentido, o texto ficcional contribui sobremaneira para enriquecer o repertório crítico de análise do funcionamento da sociabilidade nacional, vez que se ocupa aguçadamente em discutir politicamente as regras que sedimentam relações humanas no país – como a relação entre a moral sexual burguesa e o discurso erográfico, articulados em meticulosa prática de escrita, que singularizam o romance *A casa dos budas ditosos*.

Para focalizar a luxúria, a convite da Editora Objetiva, Ribeiro cria múltiplas figurações e estratégias retóricas, dignos da investigação realizada ao longo da presente pesquisa. Como o escopo do presente estudo, priorizou a leitura hermenêutica da obra literária, considerando como resultado alcançado a confirmação das hipóteses interpretativas que apontam na direção da construção de específico discurso de combate às opressões sexuais

manipuladas pelo código católico, burguês, patriarcal, heterossexual e machista de convivência, o qual orienta as relações e comportamentos de homens e mulheres na sociedade contemporânea brasileira.

Ao procurar dar continuidade aos estudos a respeito do romance investigado, verificou-se, logo nas pesquisas iniciais, que a despeito da abordagem crítica da enunciação literária presente no livro, não foram localizadas pesquisas que se ocupassem em fazer um exame imanente do texto – isto é, não foram identificados estudos preocupados em focalizar o código utilizado para adentrar o discurso que o livro articula. A recepção especializada da trama concentra a maioria dos estudos sobre a clave erótica e pornográfica existente na fabulação das respectivas letras. Contudo, exceto o trabalho pautado na investigação das construções identitárias engendradas por Ribeiro³⁴ (que reserva análise de apenas alguns dos elementos retóricos utilizados), de que se tem notícia, havia certa insuficiência de leitura interpretativa da articulação do enunciado literário com o discurso político que *A casa dos budas ditosos* produz.

Como contribuição à fortuna crítica interpretativa da obra analisada, o estudo revela, portanto, cuidadosa formulação retórica que empreende esforços no sentido de personificar o erotismo e a pornografia, para a conseqüente encarnação fabulada do elemento erográfico: responsável maior pelo discurso de questionamento e revisão dos paradigmas balizadores do comportamento humano, no que concerne à repressão da libido, no início do século XXI. Além da citada aposta analítica, existem outros investimentos de percepção realizados a partir da pesquisa como: o empreendimento na observação de duplos planos narrativos para articular a importância do discurso transgressivo; a utilização de paratextos como espaços inusitados de hospedagem da trama literária (procedimento que contraria o tratamento tradicional dedicado a estes espaços); a adequação da teoria literária que se debruça sobre o a questão autoral e suas implicações; a concessão do turno de fala às vozes subalternizadas.

Contudo, apesar de reconhecer certo avanço, é imprescindível demarcar as limitações de alcance localizadas nesta pesquisa. O leitor depara-se com o problema das análises preliminares, as quais se justificam pela emergência do tempo de pesquisa e conclusão do curso de mestrado, cuja natureza da investigação ainda não alcança máxima profundidade, reconhecendo-se, portanto, sua restrita circunscrição. Outra lacuna identificada no presente

³⁴ In: OLIVIERI-GODET, Rita. *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*. 2009.

estudo reside na falta de exame das múltiplas citações proferidas ao longo do romance. Apesar de perceber a importância de cada uma das intertextualidades, utilizadas intencionalmente no campo da sugestão ubaldiana, não foi possível perscrutar cada uma delas no intuito de deslindar minuciosamente a potente construção discursiva que alicerça a escrita criativa. Não se pode ignorar, ainda a pertinência da exploração das questões de gênero, explicitamente provocadas pela narrativa. Assim, mesmo que se identifique riqueza nos elementos pertinentes a tal discussão, o referido estudo não foi executado por não fazer parte do interesse prioritário. Nesta mesma chave, também não foram explorados: o potencial psicanalítico da discussão sexual, nem tampouco a abordagem sobre a sexualidade pensando outras mitologias que não as ocidentais. Talvez um contraponto à ideologia da sexualidade no ocidente, a partir de outras culturas, de outras visões de sexualidade fossem procedentes, com base na exploração da figura de Buda, provocativamente evocada no texto. Tais elementos não foram por especulados por se tratarem de assuntos colaterais à zona de diligência do presente trabalho.

Por último, por compreendemos que alguns pontos tangenciados nessa pesquisa necessitam de um maior desenvolvimento, esperamos que as lacunas, indicadas acima, possam ser preenchidas numa pesquisa futura, na qual poderemos ainda estender as nossas análises para a teorização de escrita literária, que se apresenta no romance. Ciente das nuances enfrentadas por um escritor, João Ubaldo Ribeiro dramatiza o labor atinente ao empreendimento criativo com maestria e olhar crítico, apontando as delícias e agruras pelas quais passa um autor literário. Através da reflexão acerca do exercício criativo, ele transgride as costumeiras “fórmulas” presentes nas estruturas romanescas circulantes, obedecendo à premissa da paralisia intrínseca ao elemento artístico. A singularidade com que trata as questões do fazer literário é, indubitavelmente, um dos pontos fortes no alcance do sucesso d’*A casa dos budas ditosos*.

Dessa maneira, o presente trabalho, teve como regra o desvio das formas de abordagens correntes por focar a atenção na interpretação da obra. Tal exercício esteve pautado na tentativa de desvendar as relações diretas entre a enunciação e o discurso que a mesma pretende acionar.

Atualmente, a obra de Ribeiro continua sendo investigada pelos ciclos acadêmicos brasileiros, sobretudo devido à morte prematura, ocorrida em 2014, quando teria completado

73 anos. Esse crescente interesse é evidenciado nas publicações que se debruçam no jogo de linguagem, característico da inventividade do artista.

REFERÊNCIAS

Sobre o autor e sobre a obra

BARRETO, Juliana Antunes. **A fortuna crítica de A casa dos budas ditosos: um olhar liberto de amarras**. In: *Revista Memento*, v.5, n.2. Três Corações: Mestrado em Letras Linguagem, Cultura e Discurso, jul.-dez. 2014. Anais do IV Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura. Universidade Vale do Rio Verde: Unincor, p. 174-182.

BATELLA, Juvenal. **Este lado para dentro: ficção, confissão e disfarce em João Ubaldo Ribeiro**. 2006. 533f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro.

BATELLA, Juvenal. **João Ubaldo Ribeiro, o mal com sotaque baiano**. *Revista Continente*, Portugal, jun. 2002.

BERND, Zilá. **A escritura mestiça de João Ubaldo Ribeiro**. In: BERND, Zilá (Org.). *João Ubaldo Ribeiro*. Obra seleta. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009, p. 13-27.

_____. **Figurações da transgressividade, a fala dos excluídos**. In: BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2003 (1992).

BERND, Zilá; & UTÉZA, Francis. **O caminho do meio**. Uma leitura de João Ubaldo Ribeiro. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2001.

BORGES, Telma. **A escrita bastarda de Salman Rushdie**. 2006, 247 f. Tese. (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Ubaldo Ribeiro**, n. 7. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

COUTINHO, Wilson. **João Ubaldo Ribeiro: um estilo de sedução**. Rio de Janeiro: Relume, 2005.

FONSECA, Aleilton. **Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro**. *Jornal do Brasil*. Ideias & Livros, 5 dez. 2009, p. 6. GIACON, Elaine Maria de Oliveira. *Acervo capioba: um estudo (da) e (sobre) a obra ubaldiana (1968-2008)*. São Paulo: Editora da USP, 2008.

GOMES, João Carlos Teixeira. **João Ubaldo e a saga do talento triunfante**. In: BERND, Zilá (Org.). *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

GUALBERTO, Ana Cláudia F. **Hilda Hilst e João Ubaldo Ribeiro: a luxúria transcrita sob um olhar de gênero**. *Revista Ártemis*, vol. 3, dez 2005.

MAINARDI, Diogo. **Nunca aconteceu antes...** *Veja*, São Paulo, n. 1596, p. 161, 5 maio 1999.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro**. Trad. Rita Olivieiri-Godet e Regina Salgado Campos. São Paulo: HUCITEC; Feira de Santana/ Rio de Janeiro: UEFS Editora/Academia Brasileira de Letras: Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

RIBEIRO, João Ubaldo. **A casa dos budas ditosos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

SANTOS, Elias de Souza. **A casa dos budas ditosos, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo léxico-semântico do vocabulário da sexualidade**. *Revista Philologus*, ano 20, n. 60, Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2014.

SEIXAS, Maria João. **A propósito de A casa dos budas ditosos**. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 28 maio 2004. Arquivo Storm Magazine. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=272&sec=&secn=>. Acesso em: 20/08/2014.

SILVERMAN, Malcom. **As distintas facetas de João Ubaldo Ribeiro**. *Revista Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1981, p. 89-109.

VASCONCELOS, Helena. Introdução a: **A propósito de A casa dos budas ditosos**. Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa, 28 maio 2004. Arquivo Storm Magazine. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=272&sec=&secn=>. Acesso em: 20/08/2014.

Bibliografia geral

ABREU, Maria Fernanda de. **Garrett: de fingimentos e conclusões (Formas que teve o escritor de fazer o seu próprio elogio)**. *Revista Via Atlântica*, n. 3, p. 248-261, dez.1999.

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Resumo e tradução: Ir. Paulo Dullius. Milão: Garzanti Editrice, 2006.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Trad. Ana Maria Scherer e José L. de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

AQUINO, São Tomás de. **Sobre o ensino (De Magisto)**: In: _____ *Os sete pecados capitais*. Trad. Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 63-133.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. BARTHES, Roland. **A morte do autor**. O rumor da língua. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASCHE, Jérôme. **A lógica da salvação**. In: _____ *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2000, p. 374-385.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2014.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Em busca de um eu presente**. Considerações semióticas sobre um texto de Hilda Hilst. Vitória: *Revista (Con) Textos*, 1(1), nov.1988.

CHATMAN, S. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (Pratiche Editrice), 1981.

DICIONÁRIO HOUAISS VIRTUAL. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca/jhtm>>. Acesso em 20 nov. 2014. DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha], 2008-2013. Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/parafilia>. Acesso em 06/05/2015].

DRUMMOND, Albert. **As constituintes da moral medieval católica: como os vícios humanos se tornaram os sete pecados capitais**. *Revista Mundo Antigo*, ano III, v. 3, n. 5, jul. 2014. Disponível em <http://www.nehmaat.uff.br> <http://www.pucg.uff.br>

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

ECCLESIA. **Evágrio Pôntico**. 2009. Disponível em: <<http://migre.me/d4yJn>>. Acesso em: out.2014.

ESTEVES, Lenita. **A tradução do romance-folhetim no século XIX brasileiro**. *Trabalhos em Linguística Aplicada*. Campinas, v. 42, p. 135-143, jul./dez. 2003.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, v. 1,1988.

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997. GAGLIARDI, Caio. *Autor, autoria e autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes*. *Revista Magma*, n. 10, 2012, p. 32-49. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/48465/52325>. Acesso em 20 abr. 2015.

GENETTE, Gérard, **Discurso da narrativa**, 3 ed. Belo Horizonte: Vega, 1995.

_____. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, 376 p.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Trad. Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIDDENS, Anthony. **Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.** Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

HILST, H. **O caderno rosa de Lori Lamby.** São Paulo: Globo, 1990.

_____. **Cartas de um sedutor.** São Paulo: Paulicéia, 1991.

_____. **Contos de escárnio.** Textos grotescos. São Paulo: Siciliano, 1992.

HIRATA, Filomena Yoshie. **A amartía aristotélica e a tragédia grega.** Anais de Filosofia Clássica. UFRJ: Rio de Janeiro, v.2, n.3, 2008. Disponível em: <http://migre.me/d4yQx>. Acesso em: 25 out. 2014.

HUNT, L. (Org.) **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800.** São Paulo: Hedra, 1999.

KÄMPF, Rachel. **Para uma estética na pornografia.** 2008,77 f. Dissertação (Mestrado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2008. Disponível em http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/93879_Raquel.pdf. Acesso em 30 out. 2013.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório.** Lisboa: Estampa, 1987.

LE GOFF, J.; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval**, vol. II. Trad. Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2002, p. 337-351.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso, da poesia e da narrativa.** Trad. José Carlos de Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VIDAL, Marciano. **O pecado: categorial moral negativa: moral de atitudes**, v.1. Moral fundamental. São Paulo: Santuário, 1983. 2v. 618 p.

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

MILAN, Betty. **O que é o amor.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

MILAN, Betty; CASTELLO BRANCO, Lúcia; MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra. **O que é amor, erotismo e pornografia.** São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. **Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego.** São Paulo: Unesp, 1996.

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. **Prodígios de ambivalência: notas sobre Viva o povo brasileiro**. In: *Revista Novos Estudos*. Cebrap: São Paulo, n. 64, nov. 2002, p. 61- 71.

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

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

PLATÃO. **O banquete**. Trad. J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

PÔNTICO, Evágrio. **Sobre os oito vícios capitais**. Espiritualidade dos padres do deserto. Trad. Carlos Martins Nabeto. Fonte: VE Multimeios. 2012. Disponível em: <<http://migre.me/d4zSb>> Acesso em: out. 2014.

PRUDÊNCIO, Aurélio. **Psychomachia**. 405. Disponível em: <<http://migre.me/d4AEZ>>

REIMÃO, Sandra. **Tendências do mercado de livros no Brasil: um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009)**. *Revista Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 1, p. 194-210, jul./dez. 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. 5 ed. Coimbra: Livraria Almedina. 1994.

SANTOS, Denise Salim. **Língua literária: questão de peso e de medida**. Disponível em <http://www.researchgate.net/publication>, Acesso em 14 jan. 2015.

SILVA, Pedro Rodolfo F. **Virtude, vício e pecado nas obras éticas de Pedro Abelardo (1079 - 1142)**. *Revista Dissertatio*. UFPel, n. 29, p. 135–160, 2009. Disponível em: <<http://migre.me/d4DGN>> Acesso em: 26 out. 2014.

SOUSA, Elri Bandeira de. **Autor implícito e narratividade no drama de Ésquilo**. Graphos: João Pessoa, vol. 12, n. 1, jun. 2010. STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates, 1979.

VALLES CALATRAVA, J. **Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática**, Madrid: Iberoamericana, 2008.

VIDAL, Marciano. **O pecado: categoria moral negativa: moral de atitudes**, vol.1. Moral fundamental. São Paulo: Santuário, 1983.

WINCKLER, Carlos Roberto. **Pornografia e sexualidade no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://adriavarejao.net/pt-br/category/categoria/desenhos>. Acesso em 10/04/2015

<http://www.escriitoriodearte.com/artista/adriana-varejao/> acesso em 10/04/2015

<http://www.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr11.7.RuizSimon.pdf>. Acesso em 07/05/2015.