

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Cheyenne Fernandes Silva

**IMAGENS DO FEMININO NA OBRA “AS FILHAS DE LILITH” DE CIDA
PEDROSA**

Recife
2018

CHEYENNE FERNANDES SILVA

**IMAGENS DO FEMININO NA OBRA “AS FILHAS DE LILITH” DE CIDA
PEDROSA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Maria do Carmo Nino

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586i Silva, Cheyenne Fernandes
Imagens do feminino na obra "As filhas de Lilith" de Cida Pedrosa /
Cheyenne Fernandes Silva. – Recife, 2018.
124 f.: il., fig.

Orientadora: Maria do Carmo de Siqueira Nino.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências e anexos.

1. Feminino. 2. Erótico. 3. Poesia. 4. Mitologia. I. Nino, Maria do Carmo
de Siqueira (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-82)

CHEYENNE FERNANDES SILVA

**IMAGEM DO FEMININO NA OBRA "AS FILHAS DE LILITH" DE
CIDA PEDROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 14/3/2018.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. José Jacinto dos Santos Filho
LETRAS - UPE/CAMPUS MATA NORTE

Recife
2018

*A Andréa Luz, Joanita, Ivete Fernandes,
Vinicius Gomes e Wagner Pontes.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me dar sabedoria para desenvolver a minha dissertação e concluir minha pesquisa.

À professora Maria do Carmo Nino, por ter me aceito como orientanda e por sua presença em cada passo da minha pesquisa.

Ao professor Anselmo Alós, por me guiar e me mostrar, na sua disciplina “Representações de Gênero”, alguns dos conhecimentos sobre o feminismo por meio de artigos e livros.

A Jacinto Santos, por me apresentar a obra “As filhas de Lilith”, de Cida Pedrosa, bem como os respectivos filmes “Os olhares sobre Lilith”.

A Cristina Botelho, incentivando aos novos conhecimentos literários e por suas leituras críticas.

A Vitória Amaral, pelo apoio e incentivo ao projeto de pesquisa.

A minha mãe, sempre ao meu lado me dando forças.

A meu pai que, mesmo longe, sempre me apoiou na minha carreira acadêmica.

A Wagner Pontes, por acompanhar e incentivar durante todo o processo de pesquisa, também pela paciência na leitura da minha dissertação para algumas correções.

A Vinícius Gomes, pelas palavras de conforto, as dicas ao processo de escrita e o apoio.

A Marília Meirelles, por compartilhar as ansiedades no processo de escrita da dissertação.

A Renato Silva, por compartilhar as ansiedades e inquietudes no processo de escrita da dissertação.

A Adriana Silva, por sua amizade, seu carinho e os compartilhamentos acadêmicos durante o mestrado.

A Gérsica Leite, pelo incentivo ao mestrado e por sempre me tirar dúvidas sobre o programa da pós-graduação.

A Izabela Macedo, pela sua grande amizade e o seu carinho.

A Vilarina, por sempre acreditar no meu sucesso.

Aos meus amigos, que compreenderam minha ausência e enviaram energias positivas.

Aos colegas da pós-graduação, pela troca de experiência e conhecimento ao longo do percurso do curso.

A Jozaías, do Programa da Pós-graduação de Letras, por sempre ser atencioso e prestativo.

Aos professores Marcelo Coutinho, Anco Márcio e Ermelinda Ferreira, pela transferência de conhecimento no mundo literário e artístico.

A Cida Pedrosa, a responsável por todo o meu suporte material de pesquisa, a qual concedeu suas obras, e também sempre me deu força e carinho.

*Eu sou aquela mulher
a quem o tempo
muito ensinou.
Ensinou a amar a vida.
Não desistir da luta.
Recomeçar na derrota.
Renunciar a palavras e pensamentos
negativos.
Acreditar nos valores humanos.
Ser otimista.
Creio numa força imanente
que vai ligando a família humana
numa corrente luminosa
de fraternidade universal.
Creio na solidariedade humana.
Creio na superação dos erros
e angústias do presente.
Acredito nos moços.
Exalto sua confiança,
generosidade e idealismo.
Creio nos milagres da ciência
e na descoberta de uma profilaxia
futura dos erros e violências
do presente.
Aprendi que mais vale lutar
do que recolher dinheiro fácil.
Antes acreditar do que duvidar.*

(Ofertas de Aninha – Cora Coralina)

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo apresentar a obra *As filhas de lilith* (2009), de Cida Pedrosa, com ênfase na imagem do feminino nos seguintes apontamentos: mitológico, sagrado e erótico. À vista disso, analisar a narrativa mitológica e também contrastar a mitologia com o sagrado e a figura feminina, tanto mitológica, quanto as personagens femininas da obra; verificar nos poemas a erotização feminina, de modo a trazer assuntos pertinentes sobre o feminismo, e nisso, associando o erótico à mitologia e ao sagrado. Dividindo-se em três capítulos, o trabalho lança olhares comparativistas ancorado nas discussões teóricas de Ruthven (1997) e Rocha (1985), acerca da narrativa mitológica; Campbell (1997) para uma abordagem de mitologia que leve em consideração as visões do feminino; Otto (2007) como uma referência na discussão do sagrado; Bataille (2014), Umberto Eco (2007), os estudos de Del Priore (2011), Sade (1999), Eliane Robert Moraes (2002), Nízia Villaça (1998) para estabelecer relações concernentes ao estudo do erotismo e do corpo feminino. Além de outros teóricos que contribuíram para o desenvolvimento do trabalho. Portanto, percebe-se o quanto a obra de Cida Pedrosa tem uma forte correlação com o sagrado e a mitologia, posto que se insere cada poema, ou personagem, certa equivalência com uma figura feminina mitológica ou sagrada de modo libertino.

Palavras-chave: Feminino. Erótico. Poesia. Mitologia.

ABSTRACT

The actual work has as purpose to present *As filhas de Lilith* (2009) by Cida Pedrosa, with emphasis on the imagens of feminine with next remarks: mythological, sacred and erotic. Therefore to analyze the mythological narrative and as well contrast the mythology with the sacred and the figure feminine, as much as mythological and female characters of the work; to verify in the poems the feminine erotization, thus to bring pertinent subjects on the feminism, and thereon, associating the erotic to the mythology and to the sacred. Dividing into three chapters, the work throws comparative views anchored in the theoretical discussions of Ruthven (1997) and Rocha (1985), about the mythological narrative; Campbell (1997) for a mythological approach that takes into account female visions; Otto (2007) as a reference in the discussion of the sacred; Bataille (2014), Umberto Eco (2007), the studies of Del Priore (2011), Sade (1999), Eliane Robert Moraes (2002), Nízia Villaça (1998) to establish relations concerning the study of eroticism and of the body feminist. In addition to other theorists who contributed to the development of the work. Therefore, realize itself how much Cida Pedrosa's work has a strong correlation with the sacred and mythology, even though is inserted in each poem, or character, a certain equivalence with a feminine mythological or sacred figure in a libertine way.

Keywords: Female. Erotic. Poetry. Mythology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A MITOLOGIA EM DIVERSAS FACES.....	16
2.1	A COMPREENSÃO DO MITO.....	16
2.2	MITOLOGIA & GÊNERO.....	25
2.3	MITOLOGIA VERSUS SAGRADO: DE LILITH A EVA.....	35
3	O OLHAR POÉTICO SOBRE OS CORPOS.....	45
3.1	O CORPO EM SUAS VÁRIAS REPRESENTAÇÕES DE LINGUAGENS....	45
3.2	O CORPO ERÓTICO FEMININO.....	53
3.3	O CORPO E SUAS METAMORFOSES DO MUNDO ATUAL.....	70
4	A POÉTICA DE CIDA PEDROSA.....	85
4.1	ANÁLISE POÉTICA NA OBRA <i>AS FILHAS DE LILITH</i>	85
4.2	AS PERSONAGENS FEMININAS: RELIGIÃO & MITO.....	111
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
	REFERÊNCIAS.....	119
	ANEXOS.....	122

1 INTRODUÇÃO

*Antes que o mundo acabe, Túlio,
Deita-te e prova
Esse milagre do gosto
Que se fez na minha boca
(Hilda Hilst)*

Lançada em 2009, a obra *As filhas de lilith*, de Maria Aparecida Pedrosa Bezerra, mais conhecida como Cida Pedrosa: uma pernambucana do Sertão Araripe, formada em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco, que, além de uma notável poeta, é uma feminista e representante da Secretaria do Meio Ambiente, pelo Estado de Pernambuco. Em suas composições poéticas, Cida Pedrosa apresenta a ousadia e o erotismo feminino por meio de sua força e de sua luta contra os preceitos empunhados na sociedade patriarcal. De modo que a poeta inclui na sua poesia, de forma indiscreta, a sua inquietação à desigualdade social e ao gênero feminino de maneira geral, ora ao tratar de questões ligadas à mulher, ora ao tratar de questões ligadas ao homossexual ou ao transexual, relacionando-os aos vários assuntos cotidianos, como a intolerância religiosa, social e cultural.

Assim, marcando fortemente o feminino em *As filhas de lilith*, Cida Pedrosa escolhe por estruturar a obra em forma de um abecedário, representado por nomes femininos. Ou seja, são vinte e seis poemas, cada um deles apresentando um nome feminino, de *angélica* a *zenaide*, abordando situações cotidianas enfrentadas por mulheres comuns. Com o objetivo de lançar uma marca estética que se tornasse característica de sua poesia, os nomes são grafados com letras iniciais minúsculas, de modo a evidenciar, por meio desse estilo, ainda, o desejo de igualar todas as palavras, envolvendo a questão do social no gênero. Logo, não só nessa obra, como entre outras da escritora, é-se percebido essa ocorrência em caixa baixa para as palavras, mesmo naquelas que marcam nomes próprios, ou estão pospostas aos raros pontos finais.

A ideia de lançar a obra *As filhas de lilith* surge com a publicação do poema *milena*, lançado em 2000 e só publicado em 2005, na obra *gume*, de Cida Pedrosa. Trata-se de um poema que exhibe um discurso pautado no empoderamento sexual feminino, em que a mulher é taxada por não seguir uma conduta formalizada, ou por não se guiar pelas normas do patriarcado, de modo a tornar-se a personagem (poema) *milena* a primeira filha de Lilith, na obra de Cida Pedrosa. Trazemos, então, esse poema marco, com a apresentação dessa filha inaugural:

gosto quando milena fala
dos homens
que comeu durante a noite

é a única voz soante
esta cantina de repartição

onde todos contam:
do filho drogado do preço do pão
do sapato carmim, exposto na vitrine
da rua sicrano de tal do bairro
de casa amarela
onde você pode comprar
e começar a pagar apenas em abril

sem a voz de milena
o café desce amargo
(PEDROSA, 2005, p.54).

O poema, responsável por causar forte impacto à sua recepção, haja vista não ser comum ouvir, ou ler, a história de uma mulher que conte suas experiências sexuais, abre na poética de Cida Pedrosa esse campo de entrega e de denúncia do ser feminino. Foi assim, então, que nasceu o “desejo” de criar uma obra, a título de diferentes mulheres, das mais diversas formas, rompendo com a definição patriarcal, ao lado do feminino opaco. Dito de outra forma, opaco nos seus desejos sexuais, pois a visão machista que prevaleceu – e prevalece – ao longo da história da sociedade, que oprime a erotização feminina, de modo que, a mulher que não se enquadrasse nos preceitos sociais, era considerada como “vadia”, “puta”, dentre outros adjetivos que objetivam inferiorizá-la por ser quem se é (ou oprimir quem se deseja ser). Em suma, o poema *milena* carrega na escrita uma significativa importância por ser o pontapé nessa obra que traz à tona um conteúdo potente acerca do erótico, posto que a obra *As filhas de lilith*, que será analisada ao longo deste texto, tem como principal contribuição à poética contemporânea, em nossa leitura, essa oportunidade de levar o leitor à reflexão acerca das questões de gênero, desvelando clichês, realizando denúncias em linguagem poética que oportuniza a fruição e a descoberta de si.

É nesse sentido, então, que adentra a relação da obra ao que diz respeito às novas transparências do mundo contemporâneo: cada personagem, ou cada poema – inscrito em lirismo ausente e denunciador –, revela várias problemáticas que circula o mundo feminino, bem como os questionamentos acerca do próprio corpo, a omissão dos desejos carnis, o ser mãe e dona de casa ao mesmo tempo, os fatos eróticos do cotidiano feminino, aflições, dentre outros temas. Portanto, além de cada personagem

ser um reflexo do feminino no mundo real, é também uma projeção para a ampliação e a superação desse real que, em suas linhas mais superficiais, parece ter naturalizado essas opressões (nem tão) sutis (assim).

Ditas, então, como filhas de Lilith, as personagens da obra de Cida Pedrosa vêm como que a representar a sensualidade e a liberdade feminina, de modo que lança às leitoras a igualmente libertadora sensação de sermos todas filhas de Lilith, no convite ao experimento da libertação do corpo (mesmo que apenas em linhas de fruição estética). A respeito da figura de Lilith – a origem do discurso de autonomia feminina pelas feministas, e imagem central na obra de Cida Pedrosa, uma feminista que teve a ideia do nome a partir do movimento feminista chamado Lilith¹ –, remonta-se a imagem do mito da primeira mulher “mencionada” na bíblia. Desse modo, é a partir do discurso feminista e do conhecimento do mito, bem como da compreensão do sagrado, que a autora traz à obra o título *As filhas de lilith*, instigando a reflexão sobre questões da mitologia no contexto da figura feminina; ou melhor, os poemas de Cida Pedrosa retratam o íntimo mitológico com os fundamentos direcionados à questão de gênero e seu erotismo.

Por isso que a história mitológica, destacada no presente trabalho, é a análise da figura de Lilith: considerada como um monstro na mitologia, uma vez que é percebida como maldita/perversa. Essa concepção, então, correlaciona a obra *As filhas de lilith* para pesquisa na busca de referências de outras entidades mitológicas femininas como forma de se criar liames de equiparação, comparação ou para acrescentar argumentos que possam contribuir para a construção de uma reflexão que, baseada no conceito de Lilith, possam se lançar como elucidativa no sentido de evidenciar as marcas patriarcais na constituição mitológica. Adianto, sobre esse assunto, que a mitologia abre o discurso para o contexto do sagrado, de modo que a figura de Lilith, sinônimo de mulher que é patenteada na bíblia, retrata a primeira mulher criada do barro, assim como Adão, e não da costela desse ser mítico, como foi o caso de Eva. Essa considerada a mulher de Adão, de acordo com a cultura cristã, é a pecadora, que também não escapou dos ditames patriarcais. Nisso, o mito de Lilith interage com a figura bíblica de Eva, de modo a evidenciar a relação do sagrado com o mito.

¹ A autora Cida Pedrosa participou de vários movimentos militantes, principalmente de um grupo feminista chamado Lilith, da década de 70 (chamado de forma mais íntima de Lili), durante o período de discente do curso de Direito na Universidade Federal de Pernambuco.

Todas essas questões da mitologia e da religião abrem conteúdos problematizadores sobre gênero, inclusive sobre o erotismo feminino (o assunto, no campo religioso, é fortemente marcado por abordar grandes restrições ao corpo da mulher). Assim, o corpo feminino não é uma discussão que se restringe apenas ao sagrado, mas também ao social, de um modo geral. É nesse sentido que a obra de Cida Pedrosa, ao dar grande ênfase ao corpo feminino – não de uma maneira reprimida, quando, antes disso, a obra é uma forma de protesto às repressões causadas ao elemento feminino, ao longo da história –, vem como que a mostrar ao sexo masculino, ou à sociedade, o conhecimento da força da sexualidade feminina, no intento generoso e instigante de quebrar alguns tabus. Tabus esses que, infelizmente, ainda existem como preconceitos comparados com a liberdade sexual masculina. À vista disso, mesmo que a obra conduza a questão da mulher por uma memória ligada ao sagrado mitológico, ela aborda algumas discussões de grande relevância social, reafirmando a percepção de que o social torna-se o pano de fundo da arte: numa atuação de trazer à tona aquilo que as esferas que organizam o poder querem silenciar.

Alguns poemas de Cida Pedrosa apresentam mulheres independentes de modo social que gozam da liberdade sexual; mulheres que abusam do erótico; mulheres donas de casa que ainda têm os filhos para criar e entre outras coisas. Portanto, ainda que distintas, as personagens femininas são conectadas umas com as outras, de modo que a poeta mostra que unidas somos mais fortes e ousamos da nossa liberdade.

Outro ponto a ser ressaltado na obra *As filhas de lilith* é a transexualidade, presente em algumas personagens, como a exemplo da personagem/poema *melisa* que se refere ao conhecimento do seu desejo sexual por outro homem e a sua mudança de sexo “[...] sabia-se mulher desde a infância [...]” (PEDROSA, 2009, p.45). Outra personagem/poema que insere esse tema da diversidade sexual é *xênia* que, de maneira inversa à personagem *melissa*, “sempre gostou de mulher [...]” (PEDROSA, 2009, p.73). Desse modo, identificamos que a obra de Cida Pedrosa, além de não se restringir ao quesito feminino como corpo biológico, tematiza a total liberdade sexual feminina, de modo à ainda mostrar a não eliminação na cultura de gênero, aplicando na sua obra um contexto geral e sem preconceitos.

Nesse sentido, o último capítulo do trabalho desenvolve-se tanto a questão comparativa quanto de igualdade sobre as personagens femininas da obra de Cida Pedrosa, em relação às figuras femininas citadas na mitologia e no sagrado, como forma de abordar as características que apresentam cada personagem/poema. E, assim,

percebe-se o quanto a autora busca acender a história mitológica na literatura, também como meio de conhecimento social do feminino.

Em suma, pode-se perceber que a obra *As filhas de lilith* é riquíssima no conteúdo poético, posta que aborda assuntos atuais sobre gênero, em diversas linguagens, e resgata a história mitológica de Lilith, fazendo-se uma obra de forte expressão social, se abrir mão da (necessária) sutileza poética. Apresentando jogos imagéticos, numa relação de equiparação entre a linguagem literária e a linguagem plástica, dimensionada pelas xilogravuras e as pinturas da artista plástica Tereza Costa Rêgo, a obra é um corpo intersemiótico de referência à sensualidade da mulher. Logo, acreditamos que a poética de Cida Pedrosa revela a “sede” do erotismo e a expressão da liberdade erótica, de modo que, por meio desses assuntos, notamos a construção de uma nova figura feminina: a mulher contemporânea, que indica uma nova desenvoltura do mundo moderno. A mudança do olhar, não só no uso de novos conceitos, mas no desejo de modificar o seu próprio corpo, como imposição cultural, e no desejo de uma identidade autêntica, criando-se, dessa forma, uma nova simbologia humana, ou melhor, feminina. E exibindo um novo olhar na literatura, uma literatura sem preconceitos e feminina: Cida Pedrosa inova no mundo literário, exibindo um novo olhar na poética feminina, uma poética da ousadia e da expressividade.

2 A MITOLOGIA EM DIVERSAS FACES

2.1 A COMPREENSÃO DO MITO

[...] o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornando presente.

(Mircea Eliade, 1992, p.63).

Iniciamos esta seção lançando algumas questões que serão respondidas ao longo do texto, mas que se tornam fundamentais para melhor nos ajudar a construir nossas reflexões. Logo, primeiramente, perguntamos: o que é mito? Qual o significado narrativo da mitologia? O mito é uma narrativa verdadeira ou falsa? A mitologia conecta a narrativa de acordo com a sociedade? A mitologia tem gênero? Sem dúvida, são esses labirínticos questionamentos que perseguem a mitologia, de modo que para eles lançaremos um olhar em busca de respostas.

Como eixo inicial de reflexão, temos a literatura moderna capaz de apresentar diversas obras que nos envolve com os mitos clássicos, de modo a criar uma necessidade de abrangência acerca dos estudos literários fundamentado na mitologia. Sendo assim, uma das problemáticas a serem levada em consideração, uma vez que, com o intuito de traçar respostas acerca da relação entre a mitologia e a literatura, o fator ficcional – amparado sob o qual a literatura se abriga – permite-nos lançar olhares sinuosos no sentido de interrogarmo-nos até que ponto se tem ali uma verdade ou uma mentira.

Não obstante a isso, temos o fato de que o mundo ficcional está associado aos relatos do mundo real, às vezes, acrescentando ou subtraindo alguns pontos da realidade. Ou seja, forjando uma realidade acerca da percepção de cada fato narrado. Nesse sentido, segundo Pavel (PAVEL *apud* GARRIDO DOMÍNGUES, 1997, p.171):

[...] la comprensión de la ficción, propugno a continuación que la diferencia establecida entre ficción y realidad no es sino un caso particular dentro de un modelo ontológico más general y bipartito, utilizado particulamente por el pensamiento mítico. Finalmente, proponemos que la ficción se desprende gradualmente de la verdad siguiendo un proceso histórico, a lo largo Del cual surgen vários tipos

de territorios y limites de ficción, cada uno com su propia relación respecto del mundo real.²

Chegamos, portanto, a uma primeira resposta que considera a ficção como um reflexo de uma realidade, porém de uma realidade dissimulada. Assim, na obra *As filhas de lilith* há figuras femininas ou personagens femininas ficcionais, mas que refletem, também, o mundo real. A exemplo disso citamos o poema *patricia* em que a personagem representa as genetrizes do mundo real que têm milhões de responsabilidades com seus filhos: “[...] patricia é especialista em filhos/ mas não sabe o que fazer com o *piercing* que jéssica/ pôs nos grandes lábios [...]” (PEDROSA, 2009, p.55). Ora, podemos perceber naquele poema uma exterioridade referenciada numa história que poderia ser verídica, de maneira a nos levar a perceber a existência de elementos no poema que refletem a realidade, mas isso não quer dizer que a pessoa do poema é a mesma do mundo real. Mundo em linguagem, o poema apresenta seus elementos que, lá postos, não são os mesmos que podemos aqui nos deparar. A respeito desse assunto, Candido (1970, p. 71) nos diz que “as personagens [são] construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida. O trabalho criador desfigura o modelo, que, todavia se pode identificar”. Conjecturamos, a partir dessa elucidação lançada pelo crítico, que a função da arte, e aqui tratamos da especificidade literária, é a de criar mundos possíveis como forma de ampliar o que nos circula.

Nesse diálogo que a obra trava com a plasticidade da xilogravura, tem-se, na página anterior ao poema *patricia*, uma imagem em que uma figura feminina é-nos apresentada deitada sob uma cama, numa posição de parto, com muitas pessoas ao seu redor a observá-la. Dentre essas pessoas, estavam enfermeiras, com o soltar aos olhos a presença de alguns animais ao lado da cama, algumas dessas figuras mostram a face do rosto de modo triste, como forma de refletir a dor de um parto. Logo, nessa relação de representação que se cria no poema e na imagem, temos ali a tentativa de empregar um aspecto de *verossimilhança* à realidade, haja vista encontramos signos que figuram a nossa realidade e que nos fazem refletir e até projetar aquela cena como um

² [...] a compreensão da ficção, defende a continuação que a diferença estabelece entre ficção e realidade é apenas um caso particular dentro do modelo ontológico, mas em geral e bipartido, utilizado particularmente por um pensamento mítico. Finalmente, propomos que a ficção se desprende gradualmente da verdade seguindo um processo histórico ao longo do qual surgem vários tipos de territorios e limites de ficção cada um com sua própria relação a respeito ao mundo real. (Tradução nossa).

acontecimento orgânico. A exemplo disso, voltando ao campo literário, temos o fato de que

Os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção. A evocação de uma mancha de paletó, ou uma verruga no queixo [...] isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. (CANDIDO *apud* ROSENFELD, PRADO, 1970, p.79).

Conclui-se, por assim dizer, que o poema expõe imagens que tiram o imaginário da escrita, reproduzindo assim elementos pictóricos "reais" daquela personagem por ele figurada, num paralelo relativamente comum ao cotidiano. Faz-se válido ressaltar que a personagem *patricia* se refere às várias “patricias” do mundo real, apesar de representar uma personagem ficcional. Ou seja, o mito, que adere às narrativas de um mundo que não sabemos se é imaginário ou se representa por certos pontos da realidade passada, ainda participa do cotidiano das pessoas, na construção dessa realidade referencial. Portanto, o mito é uma interrogativa da verdade ou não-verdade, enquanto o ficcional se insere em apenas uma ficcionalidade, ou melhor, como reflexo do mundo real para construção de uma realidade.



Assim, é segundo Ruthven (1997, p.14) que “o mito nada mais é que ciência primitiva, ou história, ou personificação de fantasias de inconscientes”, de modo a fazermos uso desse referente para dizer da história de Lilith – a personagem e mito bíblico – é uma “criação” para explicação de outros relatos incompreensivos, dentro do contexto sagrado. Já para Voltaire (VOLTAIRE *apud* RUTHVEN, 1997, p. 15) os estudos sobre mitos seriam a “ocupação para estúpidos”, entrando nessa complexa esteira que, por outras vias, tendem a dizer que o mito é realmente o que se é, ou seja,

³Imagem: (PEDROSA, 2009, p.54) (fotografia nossa)

afirmando em hipóteses que suas histórias foram fatos que, pelo uso narrativo oral, foram perdidos e modificados, ao longo dos séculos.

Se existe uma verdade, podemos dizer que ela reside no fato de os mitos nos apresentarem diversas contextualizações, sem nenhum dado concreto. Todavia, verdade ou não-verdade, o mito participa e influencia ativamente a existência humana, como aqui já dizemos. Não é fortuita, no entanto, a percepção de que a mitologia é modelada aos modos patriarcais, de forma que a figura feminina é vista de maneira pecadora ou monstruosa, numa afirmação de que a sociedade segue uma política masculina. Tomando, portanto, a mitologia como participativa da esfera de humanização da sociedade, dizemos que se torna indecifrável confirmar sua veracidade aplicada, uma vez que ela pode se confundir a realidade, bem como essa com ele, construindo campos de relações complexos e indissociáveis.

Reluta-se mais, do ponto de vista da mitologia cristã, de atribuir uma existência empírica à figura feminina de Lilith do que à de Eva. Essa, inclusive, por não ser tomada como um mito, pela sabedoria popular cristã, antes é tomada como um elemento do sagrado, é observada como uma figura real, como uma verdade pela convicção de sua fé. Lilith, por seu turno, é vista como uma figura mitológica criada por incertezas, fruto de flutuações de histórias paralelas e vista como um ser a competir a unicidade e a perfeição criadora.

Responde-se, desse modo, que a mitologia encobre a necessidade humana para fatos inexplicáveis que encara a natureza, como forma de levar a sociedade a ter plena liberdade narrativa dos “fatos”, plena liberdade criativa, inclusive, para trazer novos fatos, tangenciando o acontecimento tal qual e pondo sob suspeita a ideia de veracidade pura a história. É por isso que esses “fatos” não só se apropriam no espaço narrativo, como também na visão política de sua comunidade, visto que cada mito apresenta uma versão diferente ou se enquadra com outro nome, quando se inclui em uma comunidade distinta. É nesse sentido que Frankfort (FRANKFORT *apud* RUTHVEN, 1997, p.37-38) afirma:

Não consiste em explicar como os gregos e os tamancos, com bastante independência entre si, conceberam o surgimento da humanidade como tendo se desenvolvido a partir de pedras lançadas para trás, mas explica o porquê de nenhum outro povo ter dito essa ideia da origem. Quando Lessa procurou o mito de Édipo junto a insulanos do Pacífico, não foi capaz de achar um único exemplo que reunisse os três ingredientes básicos (profecia, parricídio e incesto).

Portanto, é um exemplo problemático sobre a distinção mitológica, que leva a concluir que (FRANKFORT *apud* RUTHVEN, 1997, p.38),

Frequentemente percebemos – em polêmicas acerca da maneira psicanalítica de encarar o mito – que simples provas nunca poderão liquidar a questão de uma forma ou outra, porque o real motivo da preocupação é a ansiedade sobre a natureza da imaginação mito poética; ela é – como preferimos pensar – uma expressão da nossa liberdade para inventar realidades alternativas, ou um mero agente dessas forças poderosas (pessoais e traumáticas, ou racionais e primordiais) que determina as nossas vidas?

O mito é uma palavra de origem grega, “*mithós*”, e mitologia vem de *logos* raciocínio (verdade objetiva) e *mythos* (verossimilhança, ou seja, história humana em relação aos deuses) a qual apresenta vários significados. Por isso que a palavra é subjetiva, levando a vários contextos, de modo a ser difícil definir o que de fato é o mito.

Mito [...] é uma concepção da vida e da natureza, uma interpretação da natureza que constitui elemento da religião numa fase determinada da evolução e que se afunda na imaginação e no antropomorfismo, numa “a percepção personificante” e na “introjeção” [...] o mito possui uma lógica particular, uma cosmologia primitiva e, por assim dizer, é uma “protofilosofia”; está na origem do desenvolvimento da ciência e da filosofia – em parte graças à oposição entre o pensamento conceptual, tornado adulto, as personalidades excepcionais e as concepções imaginárias e antropomórficas do mito. (JOLLES, 1930, p. 83).

O mito é uma narrativa, uma fala, mas não é qualquer fala ou narrativa, ela se distingue das outras, isto é, uma narrativa diferenciada. Segundo Guimarães Rocha “o mito é, então, uma narrativa especial, particular, capaz de ser distinguida das demais narrativas humanas” (ROCHA, 1985, p. 8). O mito, poderíamos dizer, se trata de uma alegoria, a qual adentra ou participa sobre os fatos da sociedade, de modo geral. Com relação à narrativa mitológica, pode-se ocorrer confusão ao que concerne a falso e a verdadeiro, de modo que, citando novamente Guimarães Rocha, pode-se afirmar que o mito é uma mentira que vive no meio social:

Se por aí, o mito está identificado com a mentira, evidentemente ele é o oposto da verdade. Quem fala o mito não fala a verdade. Mas, ainda assim, o mito funciona socialmente. Existem bocas para dizê-lo e ouvido para ouvi-lo. O mito está na vida social, na existência. (ROCHA, 1985, p.10).

Mas se não fosse a narrativa mitológica, qual seria a explicação desses acontecimentos na história da humanidade? Logo, o mito explica algo que a nossa realidade não consegue desenvolver, do ponto de vista racional. Ou seja, a sua interpretação é uma maneira de tentar compreender melhor o fenômeno do mundo, a nossa existência, que é algo além do real; ou melhor, além do conhecimento humano. No entanto, isso diz que o mito é falso, por conduzir a algo fora do olhar humano? Sabemos que, mesmo se o mito não for real, a influência no comportamento que ele exerce na sociedade é muito forte, pois é uma narrativa valorativa. Como diz Everaldo Rocha (1985, p.14), o mito é:

[...] verdadeiro como estímulo forte para conduzir tanto o pensamento quanto o comportamento do ser humano [...]. A vista disso, é nessa mistura de relatos, que o mito confunde os fatos históricos com os fatos mitológicos dentro da sociedade, ou seja, o mito é como uma “difusão histórica.

Sabemos que o mito, além de uma teoria materialista⁴, inclui episódios históricos, posto que cria certas dúvidas sobre a narrativa, e o que seja verdade ou não-verdade. O mito, então, contribui com a sociedade ao não conferir uma versão definida acerca da origem dos fenômenos diversos.

Assim, a história, ao levantar questionamentos acerca da sua própria legitimidade por meio da narrativa, traz pontos interrogativos acerca do seu verdadeiro papel social. Afinal, qual história contaremos, a dos vencidos ou a dos vencedores? Assim, a contribuição do mito vem sempre em ressaltar que o campo escritural da história é sempre um lugar infinito de questionamentos, haja vista gerar especulações que “alimentam” mais as dúvidas, dotando de importância a função principal do historiador: a de investigar essas teorias de modo a pôr interrogações nos itens históricos. Para, além disso, uma verdade que se pode defender é a de que o material histórico (teorias, discursos) não sustenta o conhecimento real do passado, ou seja, sempre há fatos por conjecturar.

⁴A teoria Materialista relativo à Materialismo que significa “[...] conjunto de ideias fixadas por Engels (1820-1895) e que busca integrar a reflexão de Marx a respeito da sociedade e de suas transformações (o materialismo histórico) a uma teoria sobre o processo dialético na realidade natural, no pensamento humano, e na trajetória evolutiva dos seres vivos. [...] a doutrina marxista que propõe uma compreensão do processo histórico universal fundamentada no labor humano, em sua finalidade de satisfazer as necessidades econômicas da sociedade e na luta estabelecida entre as classes sociais pelo controle dos instrumentos e frutos de produção.” (HOUAISS, VILLAR, 2009, p.1257)

Não é possível, portanto, ser historiador sem tomar conhecimento histórico como problema. Se ele é a construção de um sujeito, não se pode praticá-lo surda e cegamente. É preciso pôr em dúvida a possibilidade de a história tocar em seu objeto, os homens no tempo, e partir da possibilidade do nada ao ser. Admite-se, portanto, que, embora exista há cerca 2.500 anos, o conhecimento histórico é epistemologicamente muito problemático. (REIS, 2006, p.98).

Portanto, o saber histórico torna-se impossível na sua objetividade. É, assim que, para Descartes (DESCARTES *apud* REIS, 2006, p.100), “a história é um conhecimento impossível. O relato histórico, mesmo minucioso, é pior; ou melhor, quanto mais minucioso, pior.”, pois serão mais relatos falaciosos.

Para Reis (2006, p. 101) alguns questionamentos são importantes: “o que é história? O que faz o historiador?”, de modo que o autor responde, mesmo na consideração de lançar uma resposta abstrata e insolúvel, que a história “é o conhecimento do passado humano, dos homens do passado, dos fatos e efeitos do passado”. Dessa maneira, a história procura buscar o máximo da sua “verdade”, e alcançar o mais próximo dos fatos coerentes

Assim, tem como resultado um caminho sem escolha: se não pesquisar e relacionar verdades distintas, monta-se uma lacuna na narrativa; se for afundo na investigação, cresce o número de incógnitas ou acúmulo de ideias. A história, cheia de conceitos, é o lugar onde os historiadores antigos são substituídos pelos novos, e transformam todo o contexto atualíssimo, que faz desviar para outros interesses e novos documentos, refazendo sempre a narrativa histórica. Além disso, soma-se o fato de algumas dessas pesquisas históricas serem encontradas, apenas, por relatos da comunidade.

Então, produto da história, o mito é estruturado pela oralidade, de maneira a ocorrer em inclusão ou exclusão da narrativa. No entanto, não é uno, isto é, uma mesma história apresenta várias versões. Na história prevalece aquela que fizer mais sentido, pode-se dizer na exclusão dos jogos de poderes que a formularam. Já o mito, faz-se de acordo com cada cultura, como falado anteriormente. O mito de Lilith, por exemplo, oferece versões distintas. Segundo Koltuv (KOLTUV *apud* GOMES, ALMEIDA, 2007, p.9-10):

O alfabeto de Ben Sirak [...] é o registro mais antigo que se conhece sobre Lilith. Neste manuscrito, datado entre os séculos VIII E X a.C., ela é descrita como tendo sido a primeira mulher mítica de Adão.

Lilith é desconhecida do cristianismo primitivo embora tenha aparecido nos primeiros séculos da era cristã. Mais recentemente, contudo, Lilith fecundou o imaginário da comunidade judaica e cristã com idéias sobre o demônio feminino que provocava a poluição noturna nos jovens castos [...].

Outra versão é que “Lilith também aparece no Zohar [...] o Livro do Esplendor, uma obra cabalista do século XIII que constitui no mais influente texto hassídico [...]” (KOLTUV *apud* ALMEIDA; GOMES, 2007, p. 10), dentre outras versões. Portanto, as narrativas míticas acerca da figura de Lilith se inserem de acordo com os interesses de cada grupo.

As versões mitológicas sobre Lilith dialogam com os diferentes nomes e características, a exemplo da mitologia Suméria para quem lançava-se cultos, na Mesopotâmia, e era associada ao vento: a responsável por levar enfermidades. Já para o povo babilônico, Lilith, também conhecida por Lilitu, detinha outra função. Faz-se, portanto, importante observar que Lilith ostenta muitas variações, dependendo de cada cultura. Isto porque a história mitológica, em seu aspecto de oralidade, é repassada de geração em geração, adaptando-se a cada época e estabelecendo novas ressignificações da narrativa. No entanto, diferente da história, o mito traz visivelmente suas variadas versões do mesmo relato.

O que atualiza o mito é o rito⁵. Entendo aqui como o conjunto de práticas reguladoras que estabeleçam uma vinculação do mito imaginário, com o símbolo. Pois, ao mesmo tempo em que ele atualiza o propósito humano a partir da ampliação das questões da humanidade, facilita o processo de libertação do homem dos modelos que o aprisionam, no sentido de impulsioná-lo a desvelar os mistérios do mundo e as forças ocultas que estes contêm. (BORGES, s/d, p.5).

Por exemplo, na história de Pandora, encontramos muitos contextos, porém alguns não são alterados, como a perversidade feminina que lhe é atribuída. Segundo Faria (2008, p.5) ⁶ “Desta forma, a criação de Pandora transforma a mulher num elemento estranhamente complexo: Pandora é um ser tripartite. [...] ao mesmo tempo parte deusa [...], parte mortal (voz e forma humana) e outra parte alma [...]”. Não só a narrativa de Pandora, que é construída em várias versões, mas também em outros contextos mitológicos, como também a de Lilith.

⁵ Rito “[...] conjunto de cerimônias que usualmente se praticam numa religião, numa seita etc.[...] (HOUAISS, 2009, p.1671)

⁶ Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(42\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(42).pdf)>

Na obra poética *As filhas de lilith* há múltiplas versões sobre a imagem da feminilidade de Lilith; ou melhor, suas filhas são reflexos das várias versões da figura de Lilith, e também espelho para outras figuras femininas. Por exemplo, o poema *khady* (PEDROSA, 2009, p.39) apresenta uma imagem feminina mística sobre as interrogativas do corpo:

desde criança
 uma pergunta lhe ronda a língua
 por que deus se preocupa tanto
 com o que as mulheres carregam entre as pernas

nem bem os pêlos nasceram
 levaram-na mata adentro
 e dor afora

a morada de vênus
 foi cortada para o bem de toda a tribo
 e a felicidade da fé

no lugar do amor
 um espinho foi cravado
 e no sangue de donzela
 foram jogadas cinzas

excisão no corpo
 de alma já infibulada

a fé de khady é a dor
 e o rastro de deus é uma fístula
 que de vez em quando parte transumância
 rumo ao ocidente

Portanto, a obra exprime as diversas facetas sobre a mitologia, a reflexão da realidade e o sagrado. Dessa forma, podemos perceber que *As filhas de lilith* trata os diversos lados da narrativa mitológica e do aspecto do sagrado: assim, a obra de Cida Pedrosa engloba as diferentes Liliths. Ou seja, às divergências narrativas, nas quais foram pautadas anteriormente chamaríamos de conceituais.

Assim, percebemos que o mito não é uma mera narrativa, ele participa da nossa realidade e faz com que a sociedade se organize a partir da reflexão mitológica, ou não haveria esse espelhamento tão forte dentro do contexto social, inclusive, quando se trata da figura feminina, visto que a figura feminina é penalizada e culpada por todos os

males. E essa “realidade” também é refletida no mundo literário. Concluímos a ideia de mito com a afirmação de Malinowski (MALINOWSKI *apud* ELIADE, 2016, p. 23):

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeira, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas.

2.2 MITOLOGIA & GÊNERO

Na bíblia judaico-cristã, aprendemos sobre um Pai Criador masculino, fonte de toda a vida. Porém, muitas das primitivas histórias da criação conhecidas são sobre uma Grande Mãe [...]
(Joseph Campbell, 1997, p.14).

A mitologia tem como característica o divino, os deuses, de modo que alguns apresentam a mesma forma humana, a exemplo de Afrodite, a quem é atribuída a imagem de deusa do amor, da beleza e do sexo. Esses signos mitológicos são relevantes à história e à sociedade, até os dias de hoje. Mas, geralmente carregada por pontos negativos à figura feminina na mitologia, que é uma constante histórica: caso de Pandora, cujo significado – *pan* “todo” e *dôran* “dom, presente” – gira em torno de possuir todos os dons. Apresentado por várias versões, o mito de Pandora não deixa de carregar em si a escritura imposta de ser o “espírito negativo do feminino”. Logo, as correntes versões⁷ do mito de Pandora atribuem ao feminino, a responsabilidade pelo grande mal emitido para humanidade, todas as mazelas oferecidas ao homem. A narrativa mais conhecida acerca da mitologia de Pandora é a de que Zeus, seu pai, pediu aos deuses que criassem algo desconhecido, de uma beleza eminente, e atribuíssem uma qualidade ligada a cada um, nomeando-a de Pandora.

Quando a obra de Zeus ficou pronta, ele ofereceu Pandora a Epimeteu, mas “Prometeu pusera de sobreaviso o irmão os ardis de Zeus, proibindo-o de aceitar, sob nenhum pretexto, qualquer presente do deus” (GRIMAL, 2009, p. 33). Assim, Epimeteu aceitou o presente dado por Zeus, fazendo de Pandora sua mulher, enchendo-a de

⁷ Durante a pesquisa sobre a mitologia & gênero, todas as versões da figura de Pandora indicavam de modo negativo na mitologia em geral.

curiosidades acerca de uma caixa fechada⁸ que ele guardava em segredo, de modo que ela não conteve sua vontade pela descoberta e abriu a caixa. A caixa de Epimeteu guardava todos os males ofertados ao homem; tendo Pandora aberto a caixa, esses males se propagaram à humanidade e sua felicidade já se não manifestava mais. O único elemento que não escapou, e ficou no fundo da caixa, foi a esperança.

Portanto, assim como no mito de Pandora, também encontramos na narrativa de Lilith erros de interpretações, haja vista que, analisando minuciosamente a narrativa, percebemos que a figura de Lilith é dita como demônio: por sua rejeição em se submeter a Adão, com algumas versões narrativas dando conta de que, na verdade, a sua rejeição girara em torno do estar por baixo de Adão, posto que se sentia com o mesmo direito que ele.

Na Talmude, ela é descrita como a primeira mulher de Adão. Ela brigou com Adão, reivindicando igualdade em relação a seu marido, deixando-o “fervido de cólera” Lilith queria liberdade de agir, de escolher e decidir, queria os mesmo direitos do homem mas quando constatou que não poderá obter status igual. Se rebelou e, decidida a não submeter-se Adão e, a odia-lo como igual, resolveu abandona-lo. Segundo as versões aramaica e hebraica do Alfabeto de Ban Sirá (século 6 ou 7). Todas às vezes em que eles fazem sexo, Lilith mostrava-se inconformada em ter de ficar por baixo de Adão, suportando o peso de seu corpo.⁹

A história sagrada, principalmente, enfatiza que o mito de Lilith se direciona a uma figura demoníaca, mas se sabe que o contexto do mito não é bem assim, pois a narrativa é distorcida ou não revela os motivos transparentes para tal conclusão, como também depreende em Pandora, vista como a causadora de todos os infortúnios do mundo.

Apesar de o mito apresentar tantas versões, Pandora nunca deixa de ser penalizada por seu grande mal. Logo, foi a partir do mito de Pandora que se criou a inferiorização da figura feminina e a exclusão da mulher na sociedade, pois o mito é mostrado na sociedade como “fato histórico” e, assim, exerce considerável influência no cotidiano. Sendo assim, pode-se tomar o mito de Pandora como a origem do conceito sobre o feminino na mitologia.

⁸Há versões que dizem que é uma jarra, outra diz que é uma caixa, são detalhes que não muda o sentido negativo sob o feminino, ainda apresenta a mesma significação, legitimando o feminino da desgraça feita ao homem e a humanidade.

⁹Disponível em <<http://culturahebraica.blogspot.com.br/2009/07/a-origem-mistica-de-lilith-primeira.html>>

Foi a partir do mito de Pandora, por exemplo, que os atenienses explicaram a origem da marginalização da mulher que, segundo Faria (2008, p.10), “a razão de ser e existir de uma mulher ateniense no século V a.C, era casar-se e conceber herdeiros legítimos, pois somente através do matrimônio as mulheres obtinham *status* social e integravam-se à comunidade *políade*¹⁰.”¹¹ Portanto, percebemos o poder do mito na humanidade, pois o feminino, durante toda a história da sociedade, sempre lutou para legitimar a figura da mulher na participação do meio social, até hoje.

Algumas deusas, na história da mitologia, foram muito importantes para o povo primitivo, porém só há percepções inversas, ou seja, distorções das grandes histórias míticas. Sabemos que as deusas eram associadas a rituais simbólicos que se comunicavam com a natureza, formando uma atmosfera mística. Nas pesquisas históricas, há inúmeras estatuetas femininas descobertas, isto é, deusas que eram invocadas pelo seu povo, mas essas não são apresentadas em livros ou reconhecidas como grandes símbolos femininos, ao invés disso, são substituídas por uma adoração masculina.

A verdade é que a mitologia exhibe vários contextos de apagamento da figura feminina, que sempre foram adoradas e referenciadas pela sociedade, dado que há grandes descobertas de estatuetas femininas (deusas) e algumas desconhecidas no período paleolítico e neolítico: “Nos últimos cem anos mais ou menos, cerca de mil gravuras, relevos e esculturas de imagens femininas do período Paleolítico foram encontradas, datando de aproximadamente 33.000 a 9.000 a.C. (CAMPBELL, 1997, p.37)”. Assim perguntamos: Onde estão essas referências nos livros didáticos?

Por exemplo, o povo sumério, referenciava a grande Deusa Nintu considerada “a senhora que dá à luz” (CAMPBELL, 1997, p.79):

Em um anel de sinete da Creta minóica, cerca de 2000-1500 a. C., a Deusa aparece majestosa no cume de uma montanha, segurando em sua mão estendida o bastão ou cetro da autoridade. Naquela época, na Suméria, a sua forma equivalente era Ninhursag, citada na lenda do Dilúvio mencionada anteriormente. [...] Ela também era conhecida como Nintu, ‘a senhora que dá à luz’.

¹⁰ A palavra *políade* no dicionário mitológico se encontra *políadas* que também deriva do termo *polis* que significa: “[...] Deu-se este nome aos deuses protectores de uma cidade (*polis*, em grego). Atena era adorada em Atenas com esta mesma designação, como protectora da Acrópole, centro da cidade.” (SCHMIDT, 2012, p.227)

¹¹ Disponível em <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(42\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(42).pdf)>

Então, a adoração da figura feminina não é mostrada ou argumentada pela mitologia, o que a mitologia sempre prega é adoração o grande Deus, Zeus. Zeus é visto na mitologia como o maior dos deuses, deus dos deuses, o rei divino e responsável por todas as autoridades da Terra. Na obra *Odisséia*, de Homero, Zeus aparece sempre referenciado como deus protetor dos seres vivos. No segundo canto, há uma reunião dos deuses na decisão da partida de Ulisses que, durante os diálogos, realizam a invocação a Zeus, fazendo-se válido perceber, ainda, que aquela reunião era composta apenas por deuses (sexo masculino), num debate sobre os futuros pretendes das figuras femininas e também sobre as importantes decisões sociais. O trecho do segundo canto (HOMERO, 2012, p.41-43);

[...] Os pretendentes querem minha mãe constricta,
 Estirpe magna de ancestrais que me ouvem hoje, avessa a recorrer a
 Icário, meu avô,
 A quem cabe atribuir o dote por Penélope
 E destiná-la ao homem que aprouver.
 [...] Indignação
 é o que vós reclamo! Não sentis vergonha
 dos vizinhos? Temei então a fúria olímpica
 dos deuses que se agastam contra ações nefastas!
 Invoco Zeus olímpico e Têmis, responsável
 Por congregar e dispersar os homens na àgora:
 Basta, senhores! [...]

Logo, percebe-se que esse “apagamento” da figura feminina é bem visível na literatura mitológica, pois, em nenhum momento, há uma invocação à grande deusa feminina *Nintu* “a senhora que dá luz”, de forma a se evidenciar, em contrapartida, o domínio do sexo masculino nas grandes decisões, ao longo da narrativa. A deusa Afrodite, que simboliza o amor, é outro exemplo mitológico, tomada como a heroína das lendas amorosas, de modo que o seu mito dá conta de que a deusa se apaixonou por Anquises, príncipe troiano, e para fazê-lo amá-la, precisou fingir ser filha do rei da Frígia e raptada por Hermes. Assim, Anquises se encantou pela beleza de Afrodite e por ela logo se apaixonou, fazendo-a ter segurança em revelar a sua verdadeira identidade ao príncipe. Este, por sua vez, proibiu-a de contar para alguém, mas o próprio Anquises não conseguiu guardar o segredo. Zeus, descobrindo o fato, castigou a deusa. Mais uma vez tende uma figura feminina posta sob o julgo masculino, podemos perceber que, assim como Pandora, Lilith, Afrodite recebeu as mesmas características negativas e inferiorizadas: gananciosa e dissimulada, fazendo uso desses adjetivos para conquistar o

amor de Anquises, tendo como consequência a condenação por um crime chamado amor. Logo, colocarmos de outra forma, podemos perguntar por que, realmente, Afrodite foi castigada? A ação de Anquises seria uma prova de amor pela adorada deusa Afrodite? Por que Anquises não foi castigado também, por omitir um segredo por demasiado tempo?

Outra narrativa que tenta dar conta da mitologia da deusa Afrodite é a da guerra de Tróia, sendo ela acusada pela destruição daquele povo. Tudo começou depois de um célebre “concurso de beleza” entre a disputa das três deusas: Hera, Atena e Afrodite. Afrodite prometeu a mão de Helena a Páris, sendo a escolhida; assim, deu-se a origem da guerra de Tróia. Afrodite, segundo as narrativas mitológicas, foi a amante de Ares, o deus da guerra. O hino homérico à deusa Afrodite (GRIMAL, 2009, p.64) diz:

musa, conta-me os trabalhos de Afrodite dourada, de Cípris, que despertou o doce desejo no coração dos deuses e submeteu à sua lei as linhagens dos homens mortais, as aves de Zeus, todos os animais que a terra alimentou em grande número tanto, como o mar: todos pensam nos trabalhos de Citereia Coroada.

Como pode-se perceber, Afrodite, assim como Pandora, têm construções narrativas que se entrelaçam, uma vez que são figuras peculiares que segundo a mitologia, carregam a gênese de males que, sem esforços, foram danosos à humanidade. Ratificando, portanto, a ideia de que o gênero feminino é o responsável pela instauração do caos e pela maldição do mundo.

Falando, ainda, de figuras femininas e mitológicas que caminham sob o estigma do mal, lembramos da história da deusa Medusa¹², com o mito que a desconsidera como deusa, tomando-a como um verdadeiro monstro. Segundo a história da mitologia, as três Górgonas eram mulheres muito bonitas: Medusa, Esteno e Euríale eram as mais belas divindades, filha de Fórcis e Ceto (casal de divindades marinhas), todos se encantavam com sua beleza. Foi por causa da sua beleza que Medusa fora castigada a viver numa ilha isolada e grávida de Poseidon, deus do mar, que não resistiu aos encantos da deusa, levando a bela divindade à consumação do amor, no templo de Atena. Esta, furiosa, escolhe por castigar Medusa. Castigando, desse modo, não só Medusa como também as outras duas divindades: Esteno e Euríale, sendo que, o castigo da Medusa foi o mais severo dentre as três;

Assim que soube da profanação de seu templo, Atena se enfureceu e puniu o culpado por tal injúria: Medusa. A devotada sacerdotisa do

¹²Foi a partir do mito da Medusa que criamos o subtítulo *mitologia & gênero* do presente trabalho.

templo de Atena era culpada por seu estupro e deveria ser punida, castigada por seu erro. Atena enfurecida se voltou com grande ira sobre Medusa e retirou-lhe toda beleza. Sua pele, antes viçosa, foi ressecada, tornando-se escurecida e recoberta por grandes escamas. Seus cabelos longos e sedosos foram transformados em um ninho de serpentes venenosas (NIZ, 2005). Suas pernas que antes transitavam pelo templo foram fundidas e transformadas em algo similar à parte posterior de uma cobra, condenando-a a rastejar-se sobre seu ventre até o fim de seus dias. Seus olhos, antes encantadores e vívidos não mais podiam ser mirados por nenhum humano ou qualquer outro animal, pois aquele que olhasse diretamente em seus olhos seria imediatamente petrificado. (KONRAD, 2017, p.9)¹³



Medusa – Michelangelo Merisi, mais conhecido como Caravaggio¹⁴

Logo, as irmãs passaram a ser temidas e a ter muitos inimigos. Medusa, em seu lugar narrativo, vivia isolada numa ilha chamada Cíclades e teve, por ordem do Rei, que pediu a Perseu a sua cabeça, a primeira caça à figura feminina que a mitologia narra¹⁵. Desse modo, Perseu é visto como o herói da mitologia enquanto que a Medusa delegaram o signo do monstro feminino, conhecida por transformar todos aqueles que a olhassem em pedra. Portanto, a história de Medusa, nos livros de mitologia se resume a:

¹³ Disponível em: <<http://uniesp.edu.br/sites/biblioteca/revistas/20170509163924.pdf>>

¹⁴ Imagem disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/341992165430425490/>>

¹⁵ Há versões que Perseu foi atrás de Medusa para presentear o rei Polidectes, pois não tinha nada a oferecê-lo. Perseu tendo ouvido falar sobre o desejo do rei por uma das cabeças de Górgonas, fora atrás da Medusa contando com a proteção dos deuses. (SCHMIDT, Rita Terezinha. O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje.)

Disponível em <<http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/443/296>>

(i) Medusa, um monstro cruel que transformava as pessoas que para ela olhassem em pedra; (ii) tendo a cabeça decepada por um grande herói, Perseu, filho de Zeus e Dânae.

Medusa fora outrora uma linda donzela, que se orgulhava principalmente de seus cabelos, mas se atreveu a competir com Minerva¹⁶, e a deusa transformou as lindas madeixas em hórridas serpentes. Medusa tornou-se um monstro cruel, de aspecto tão horrível, que nenhum ser vivo podia fitá-la sem se transformar em pedra. [...] Perseu, com apoio de Minerva, [...] cortou-lhe a cabeça e ofereceu a Minerva, que passou a trazê-la presa no meio da Égide. (BULFINCH, 2001, p.143)

Referente a decapitação de Medusa, que segundo uma crítica francesa, Hélène Cixous, no seu artigo “Castração ou decapitação”¹⁷ (CIXOUS *apud* SCHMIDT, 2006, p.102) na visão psicanalítica;

Se o homem opera sob a ameaça da castração, se a masculinidade é culturalmente organizada pelo complexo de castração, pode ser dito que o movimento de reação de retorno para a mulher dessa ansiedade de castração é seu deslocamento em forma de execução da mulher, de decapitação, de perda de sua cabeça.

Portanto, a cabeça de Medusa, decapitada por Perseu, vem como que simbolizar a inferioridade feminina frente à superioridade masculina, visto que ela foi acusada, injustamente, por sua beleza passando a ser considerada uma ameaça por todos e para todos, como Atena considerou, castigando-a de um modo que o cortar da cabeça vem como a ser um clímax frio e perverso, de perseguição à figura feminina. Em suma, o mito forja-se em linhas de hierarquias; ou seja, o mito, mais uma vez, representa a continuação da visão patriarcalista, como fruto da sociedade.



A imagem da cabeça decapitada de um traidor no período da guilhotina¹⁸

¹⁶ Minerva (Atena)

¹⁷ Disponível em <<http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/443/296>>

Prosseguindo com a reflexão em torno do mito de Medusa – que teve sua cabeça degolada, um troféu de bravura e heroísmo por Perseu –, nota-se que a simbologia heróica do levar a cabeça de Medusa, e não outros membros do corpo, diz algo acerca da ideia de dominação pela centralidade da face, pela dominação da parte do corpo que representa a capacidade da astúcia. Assim, pode-se criar um limiar entre esse fato e o contexto histórico, no século XVIII, que narra o período da guilhotina, haja vista que uma parte considerável das imagens daquela época enfatiza a cabeça das vítimas como sinal de triunfo político: com ato público para mostrar, em praça pública, a cabeça do dito traidor. Num suposto gesto de heroísmo de segurar a cabeça do seu adversário, o torturado, que nos faz recordar o mito acerca da narrativa de Medusa, esta que, como já foi dito, teve sua cabeça decepada por ser considerada uma ameaça à sociedade, com o torturador como coerente da história, carregando seu grande trunfo: a cabeça de Medusa, as cabeças guilhotinadas, posteriormente. Na arte, essas cabeças passaram a representar a figura humana pelos gravuristas, ou seja, uma visão artística da estética corporal, posto que, Segundo Robert Moraes (2002, p.17);

no final do século XVIII, durante os anos do Terror, alguns gravuristas franceses passaram a dedicar-se a um gênero particular de representação da figura humana: o retrato da guilhotina [...] os retratos dos guilhotinados representavam uma espécie de duplicatas da cena original da decapitação, quando as cabeças eram efetivamente isoladas do resto dos corpos para serem expostas à visão pública. Gesto último do ritual da execução, a exibição do rosto decapitado pelo carrasco anunciava o triunfo do corpo político sobre seus traidores, culminando um espetáculo com a apresentação do “verdadeiro retrato do monstro”.

A cabeça, a parte mais importante do corpo humano, visto estar no topo, na parte superior do corpo em relação aos outros membros, segue como uma simbologia da cabeça de Medusa que se torna tão heróico quanto injurioso, na mitologia. Esta que “brinca” com a representação da decapitação como, por exemplo, a esfinge que apresenta a cabeça de uma mulher, o enigma e o corpo de um leão, trazendo o interesse dos artistas sobre o estudo da arte surrealista.

esfinge tradicional, formada por uma cabeça de mulher sobre um corpo de leão. É significativo também que essa figura mitológica ocupe o lugar de honra no bestiário surrealista, sendo considerada uma das principais matrizes genéricas das formas bifurcadas que os

¹⁸ Disponível em <<http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/ecce-custine-guillotined-france-french-revolution-of-1789-news-photo/535795931#ecce-custine-guillotined-france-french-revolution-of-1789-paris-picture-id535795931>>

signatários do movimento não cessam de por classificações fixas para proclamar a simbiose dos reinos naturais. (MORAES, p.117, 2002).

Salomé, uma figura feminina bíblica, a “dançarina de encantos delirantes” que pediu a cabeça de João Batista numa bandeja de prata, tornou-se, em contrapartida, uma figura maligna na história bíblica e, como forma de afirmar a má reputação do feminino em que arte reflete alguns contextos desses mitos (Cleópatra, Dalila, Eva, Lilith, Elena, Armida e Circes)¹⁹, principalmente na literatura que mostra de modo erotizado e inclemente a figura de Salomé, por exemplo. Mas não se sabe sobre a sexualidade de Salomé, há muitas controvérsias, haja vista cada autor apresenta uma visão sobre ela:

A polêmica da virgindade soma-se outra, que indaga sua feminidade: em Flaubert, há a sugestão de que a “bela e risonha criatura de formas efêbicas” que atraiu o filho do cônsul romano no festim de Herodes teria sido a própria princesa, confundida com um menino. Assim também, a Salomé de Wilde nas ilustrações estranhas e sinuosas de Beardsley é muitas vezes identificada como andrógino [...] (MORAES, 2002, p.32).

Portanto, foi a partir da guilhotina que se iniciou os estudos e a curiosidade sobre a estética corporal na arte, trazidos por várias reflexões e movimentos artísticos, como forma de reavivar algumas histórias mitológicas que se inserem fortemente a respeito da materialidade do corpo que passou a se apresentar no sexo feminino por meio da erotização, da sensualidade feminina. Já no sexo masculino, a cabeça adequa a velha expressão “chefe da família”.

Isto dito, percebe-se que não só na mitologia se faz menção à inferioridade do feminino: outros campos de estudos, em que os valores femininos são transferidos para o masculino, como a filosofia, tendem a seguir com essa inferiorização. A exemplo, podemos citar o pensamento de Platão em que se afirma a existência de dois mundos: ideias, mundo perfeito e imutável; e o mundo material, a imperfeição. Esse pertenceria ao feminino como forma de apresentar a imoralidade na construção da imperfeição, de modo que as ideias, talvez, ligassem ao mundo não feminino, ou seja, universo masculino. Outro exemplo é na literatura, em que o número de escritoras é irrelevante, se comparado ao sexo masculino, que acreditava na incapacidade das mulheres ao racional e ao criativo, trazendo o conceito da figura feminina como apenas o corpo erótico. Logo, a mitologia não foi diferente de outros campos de estudos e vice-versa.

¹⁹ Levaremos outros questionamentos sobre a figura feminina no sagrado no próximo subcapítulo.

Assim, a figura feminina, mesmo tomada pela sua beleza, ainda é inferiorizada tanto de maneira indireta quanto direta, ou melhor, uma narrativa implícita sobre a inferioridade feminina e outra explícita sobre “o poder” masculino. No caso do discurso do mito sobre as musas e as ninfas, apresentam ambas as narrativas, que são sempre tratadas pela sua beleza, diferentemente da Medusa que era belíssima, mas foi castigada pela deusa Atena com cabelos de serpentes. As ninfas, filhas da Terra, são divindades cujo significado é de fertilidade à natureza. Filhas de Zeus, portanto, consideradas de grande importância no reinado, mas as ninfas não são reconhecidas como boas figuras femininas.

A sacralidade das Ninfas é representada também, de forma simbólica, pelos poderes terríveis a elas atribuídos por certos mitos. Um lado sombrio e vingativo é a contrapartida do encantamento positivo proporcionado pela sua presença. A ideia popular de que o envolvimento com as Ninfas poderia levar o homem à loucura está implícita no termo *Nympholeptos*. (KRAUSZ, 2007, p.102).

Nisso, as Ninfas²⁰ não eram consideradas benévolas, sendo relacionadas à perversidade e à imoralidade que são atribuídas à figura feminina. A mitologia também relata sobre os discursos ardilosos da Musa, isto é, que falam muitas mentiras afirmando que são verdades “[...] para designar as verdades que as deusas são capazes de revelar, enquanto *Légein*, dizer, refere-se às muitas mentiras.” (KRAUSZ, 2007, p.116).

Portanto, foram apontadas algumas narrativas das figuras femininas da mitologia tanto grega quanto romana²¹ para constatar a reflexão de uma sociedade machista, espelhada no mito ou no seu inverso, dado que a apresentação dos fatos não concede uma explicação racional, mas é através da mitologia que esses fatos incoerentes tornam-se lógicos à sociedade. Naturalmente, sua narrativa é direcionada ao contexto da cultura que é legitimada numa sociedade patriarcal. Logo, a arte histórica vincula-se numa base patriarcalista, suprimindo o poder feminino quando, por exemplo, no campo teórico, o número de escritoras é irrelevante comparado ao sexo masculino, visto que a história literária é construída de modo masculinizado; à vista disso, o olhar discursivo nas obras literárias (como as obras mitológicas) será masculina.

São vários exemplos de personagens históricos masculinos vistos como heróis, enquanto as mulheres sempre têm o perfil heróico atrelado à desconstrução; ou melhor,

²⁰ As musas são associadas as Ninfas, por ambas viverem nas montanhas e por ser o epíteto das “filhas de Zeus” e também apresenta a mesma etimologia.

²¹ A diferença da mitologia grega e romana além dos nomes, é que a mitologia romana, os romanos não investigavam ou interrogavam sobre os seus deuses, levavam em consideração tudo de forma harmônica, diferente da mitologia grega.

um perfil de inferioridade, relegadas ao apagamento biográfico. Por isso que a contraversão, na obra de Cida Pedrosa, vem no fato dessa buscar os valores do mito de Lilith, resgatando os valores do feminino ligado a outras figuras femininas míticas, como forma de quebrar ou romper com a visão construída pela sociedade sobre o sexo feminino.

2.3 MITOLOGIA VERSUS SAGRADO: DE LILITH A EVA

“Eu ser nada, tu ser tudo!”
(Rudolf Otto, 2007, p.53)

Esta, a excitabilidade sexual, encontra-se justamente no lado oposto da razão que o numinoso está “acima de toda razão, sendo elemento da vida das pulsões e dos instintos [...]

(Rudolf Otto, 2007, p. 86)

Desde criança, aprendemos a orar “Pai nosso [...]”. Uma oração voltada ao masculino. Por que não poderia “Mãe nossa”, numa evocação à figura feminina? Segundo Campbell, existiram religiões em que a mãe era a principal fonte, pois se tinha a percepção ligada à imagem da progenitora²², atrelada à representação da Mãe Terra, de modo que essa imagem sofreu modificações pelo fato de que muitas invasões, que devastaram cidades e povos, fizeram emergir uma população com outros costumes diferentes. Campbell explica, na obra *O poder do Mito* (1990), que, com essas mudanças,

Vieram muitas invasões. Pois bem, as invasões começaram, para Naler, no quarto milênio antes de Cristo e foram se tornando cada vez mais devastadoras. Vieram do norte e do sul e destruíram cidades, da noite para o dia. Leia no Gênesis a história do papel desempenhado pela tribo de Jacó na queda da cidade de Siquém. Do dia para a noite, a cidade foi varrida do mapa por esses povos pastores, que surgiram repentinamente. Os invasores semitas eram pastores de cabras e ovelhas, os indo europeus²³ eram pastores de gado [...] onde há pastores também há assassinos, porque estão sempre em movimento, são nômades entrando em conflito com outros povos e conquistando as áreas para onde se movem. E essas invasões traziam deuses

²²Como visto no livro “Todos os nomes da Deusa” (1997) de Campbell.

²³ A obra original apresenta “os indos europeus”

guerreiros, lançadores de raios, como Zeus ou Jeová. (CAMPBELL, 1990, p.186).

Portanto, devidos a essas invasões, bem como a entrada de novas culturas a essas comunidades, que desenvolveram outros conceitos, inaugurando outro formato de crença, emergiu um novo gênero para religião: o masculino, como dito na citação, uma vez que os invasores eram jovens guerreiros fazendo minara possibilidade de uma cultura matriarcal. Conseqüentemente, foi-se perdendo toda uma tradição matriarcal construída, como forma de naturalizar a ideia da prevalência da lei do mais forte.

A história, manifestação organizada em círculos, acaba por trazer à tona trocas entre os diferentes contextos, haja vista aquelas culturas, com povos organizados por mulheres guerreiras que ocupavam o espaço hoje dominado pelo homem, acaba por servir de exemplo aos dias de hoje, quando, no século XXI, as mulheres voltam a conquistar cada vez mais os espaços. Lugares, antes hegemonicamente habitados por homens, passam a se tornar símbolo recente de uma retomada do poder. Claro é, ainda, que outras situações relacionadas ao gênero, que nunca foram postas em discussão, passam a fazer parte desse símbolo de conquista, como a liberdade do corpo e a livre escolha por vias sexuais.

Nesse sentido, muitas divindades que foram adoradas e exaltadas, durante séculos, existiram, assim como destemidas mulheres que permaneceram sob o domínio da sociedade. Infelizmente, a história não modula essa narrativa histórica; antes, ela se lança como uma visão de separação aos fatos sociais e políticos, em relação ao gênero, posto que, na modernidade, o feminino montou-se como uma figura inferior, seja no passado ou no presente.²⁴

Séculos atrás, as mulheres tinham equidades com o sexo masculino, haja vista ambos serem referências à sociedade. No entanto, uma mudança paradigmática, que se relacionam com as crises sociais e ecológicas ao passar dos anos, atenuaram algumas dessas conquistas e reconquistas, estabelecendo-se durante anos, continuando até os dias atuais. O sagrado, por exemplo, apresenta essa perda de memória sobre a proporção masculina entre o feminino, que é o caso de Lilith. Logo, como foi discutido anteriormente, Lilith nasceu do barro assim como Adão, de modo que ambos eram considerados “iguais”, com o mesmo direito. Foi nessa progressão de igualdade, desejada por Lilith, que se rompeu toda a criação. Nesse caso, a mudança foi advento do

²⁴ Espera-se um futuro igualitário.

desejo de progredir, sendo negada e, por conseguinte, fazendo surgir outras raízes do contexto mitológico.

De geração em geração, foi-se passada a imagem do Pai como “o criador” de todo o universo; no entanto, em histórias sagradas, mitológicas e sociais outras versões dão conta de uma verdade relativa à essência das histórias primitivas, trazendo modos de ver opostos ao que se tem como recorrência. Primitivamente, acreditava-se que uma Mãe criadora, quando os questionamentos, que, até hoje, realizamos: “de onde viemos?”, por exemplo, foi a responsável por criar os fundamentos, sendo para ela lançada as respostas acerca do surgimento da vida, com base no corpo feminino, porque seria mais lógico para os primitivos perceberem a Terra como uma Grande Mãe do que o Pai criador.

De fato, faz sentido que, na aurora da civilização, quando começamos a fazer pela primeira vez as perguntas universais (De onde viemos antes de nascermos? Para onde vamos depois de morrermos?), devamos ter observado o fato mais miraculoso de todos: que a vida humana emerge do corpo da mulher. Sendo assim, teria sido mais lógico que nossos ancestrais primeiro percebessem a nossa Terra como uma Grande Mãe, uma Deusa da Natureza e da Espiritualidade que era a fonte divina de todo nascimento, morte e regeneração. (CAMPBELL, 1997, p.14)

Sendo assim, a sociedade antiga tinha como adoração uma figura feminina, a Deusa Mãe. Contudo, a ciência difunde que a crença sempre foi exaltada por uma figura masculina, evidenciando o feminino como uma imagem fértil e corporal (erótica, distorcida e obesa) como a suma da história feminina. O masculino, por sua vez, segue como sendo o possuidor do conhecimento e da adoração, dada a sua “superioridade”. Logo, o sistema de crença primitiva se diferencia do sistema de crença da sociedade atual, pois encaramos novas ideias e novos ideais. Como exemplo, podemos tomar o caso da antiga divindade Gaia – há outros nomes que dão referência a deusa– cuja essência carrega em si um velho nome grego, do qual significado é Mãe criadora, adorada pelo povo e, simbolizando a vida e a fertilidade.

No Crescente Fértil, ela era Nammu, a Mãe do universo; no Egito, era Nut; na África, era chamada de Nana Buluka; nas Américas era a Deusa da Saia Serpente. Contudo, embora fosse evocada por diferentes nomes em diferentes lugares, em todos eles era o símbolo essencial, da unidade de toda a vida e a quem toda a vida retorna ao morrer para renascer novamente, como os ciclos da vegetação. (CAMPBELL, 1997, p. 13)

A sociedade primitiva acreditava nos elementos da natureza, principalmente, a Terra, a grande nutridora do universo: “o Céu revela diretamente, ‘naturalmente’, a

distância infinita, a transcendência do deus. A Terra também é ‘transcendência’: mostra-se como mãe e nutridora do universal” (ELIADE, 1992, p.99-100). Nisto, apresenta-nos a questão da fertilidade que “tem um modelo cósmico: o *Terra Mater*, da Mãe universal” (ELIADE, 1992, p.121). Portanto, a história mitológica era centrada na mulher, a Terra Mãe que nutre o universo, de modo que essa era adorada e exaltada pela sociedade. Por que, então, causar o apagamento da história mística feminina?

Apesar da dominação do feminino, há séculos atrás, não se tem registros arqueológicos sobre a questão da superioridade feminina ao homem.

[...] as sociedades não eram patriarcados, deveriam ter sido matriarcados. Em outras palavras, se os homens não dominavam as mulheres, então as mulheres deveriam dominar os homens.

Entretanto, a conclusão de que nas sociedades pré- patriarcais os homens eram oprimidos pelas mulheres não é confirmado pela evidência. (CAMPBELL, 1992, p.22)

Em nenhum momento, a história apresenta a dominação feminina, a dominação do matriarcado, posto que, o que pode ter existido, no contexto histórico e também na maioria dos encontros de pesquisadores, não apresenta muito interesse por essa parte histórica²⁵. Assim, o apagamento feminino continua e as dominações do sexo masculino nas narrativas literárias persistem em todos os livros, de modo que a sociedade reflete naquilo que é apresentado.

O livro bíblico, por exemplo, evidencia a negatividade da figura feminina, na narrativa acerca do Gênesis, eximindo, relativamente, Adão de qualquer culpa, de qualquer peso negativo. Antes, a bíblia narra que Eva, esta figura mítica bíblica, vivia no Jardim do Éden em “submissão” à figura masculina de Adão, através da desobediência de Eva a Jeová, que também influenciou Adão a comer o fruto proibido, ambos foram expulsos do Paraíso. Quem foi o culpado? Eva, a figura feminina.

Segundo os arqueólogos, o fato é que a serpente se refere a um símbolo da sabedoria oracular da Deusa, tal qual a serpente (pítón) associada à sacerdotisa (pitonisa) que dava conselhos, principalmente a Eva que vivia em harmonia com Adão. Nota-se que a figura do mal (a serpente) é associada a uma deusa, que fez ambos comerem o fruto do conhecimento, ou seja, novamente o feminino é incriminado pelo

²⁵ Há pesquisadores que tentam resgatar a memória feminina, mas esse resgate ainda é pouco em comparação a quantidade de narrativas que se construiu sobre a superioridade masculina.

mal. Toda essa mudança dramática seria na nossa pré-história a grande transformação social.

O fato de que Eva teria se aconselhado com uma serpente também é explicado por dados míticos e arqueológicos, pois, em tempos primitivos, a serpente era um símbolo da sabedoria oracular da Deusa – como ainda evidenciado em tempos históricos pela associação da serpente (Pítton) como alta sacerdotisa (a pitonisa), que dava conselhos divinamente inspirados aos chefes de estado gregos no famoso santuário oracular de Delfos. [...]e particularmente à mulher- pelo pecado de desobedecer as ordens de Jeová de não comer o fruto da árvore do conhecimento. [...] recusa em reconhecer o monopólio de Jeová sobre a árvore do conhecimento é um artifício mítico para justificar a predominância masculina e a regra autoritária. (CAMPBELL, 1997, p.22.).

Além disso, a pitonisa levou seus conselhos do livre arbítrio a Eva, que os levou a Adão, sendo a mensageira a figura para quem foi direcionada toda a culpa, numa transferência ao feminino. Muito embora sabemos que exista inúmeras distorções históricas vinculadas à figura feminina, principalmente no contexto do livro sagrado, levando a figura de Eva como a principal pecadora da história bíblica, essa alteração que justifica e beneficia a força masculina, por consequência abrangendo o discurso patriarcal, precisa ser posta sob reflexão. Então, visamos que, a partir das citações de figuras femininas mitológicas, inclusive a figura de Pandora: uma versão ao mito cristão para o lançamento aos males na sociedade (o contexto cristão a representa como Eva), essa problemática seja posta em discussão a fim de possibilitar modo diversos de compreensão das organizações mitológicas-históricas. Em continuidade, outra questão complexa que versa acerca do apagamento, ou a exclusão da figura feminina, na bíblia, é a própria formulação da narrativa da figura de Lilith. Assim, enquanto que essa é tida como um mito, algo distante de se comprovar empiricamente, aquela é ligada ao sagrado, não sendo, como se sabe, essas questões fáceis de serem distinguidas, sobretudo em relação aos conceitos que intentam dar conta do feminino.

No caso bíblico, o início do grande mal da humanidade foi por causa da traição de Eva ao seu Deus, mas a bíblia indica outras controvérsias a respeito da primeira mulher de Adão, se realmente foi Eva ou a figura mitológica, Lilith. A figura de Lilith sempre foi vista como um demônio feminino pela mitologia da Babilônia, e também denominada a primeira mulher de Adão²⁶ por estudiosos, pois os ensinamentos bíblicos negam a história. A figura Lilith, que também foi denominada Lilitu, era representada

²⁶ Por isso que vem a título “mitologia versus sagrado” não se sabe realmente sobre Lilith, uma figura feminina em uma criação mitológica ou uma criação bíblica.

como classes de demônios pelos antigos sumérios. Outros grupos a cultuava como a grande figura feminina; sendo assim, Lilith não era apenas vista como um espírito maligno, mas também como uma grande deusa adorada pelo seu povo. E por que a história apaga essa importante passagem desses antigos povos?

Acreditava-se, não obstante a esse apagamento, na existência de Lilith, uma vez que ela era configurada como uma imagem religiosa: o homem passa a colocar sua força e seus desejos religiosos como única excelência de verdade, tirando, assim, sua angústia de se arriscar algo não autêntico ou verdadeiro, criando outro tipo de responsabilidade, o cosmo. Ou seja, o “sagrado” torna-se real pela sua fé, enquanto que o mito revela a história sagrada tanto de Lilith quanto de outros deuses. Visto isso, o mito torna-se “uma verdade”, participando da constituição do ser em várias realidades, onde o homem imita os gestos dos seus deuses.

O mito conta historia sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas *gesta* constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelado. O mito é pois a historia do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica²⁷: funda a verdade absoluta. (ELIADE, 1992, p.84).

No entanto, os mitos ainda nos colocam dúvidas sobre suas narrativas, haja vista os historiadores, os pesquisadores, não sabem afirmar se realmente existiram as histórias mitológicas. Mesmo assim, Lilith não é só conhecida como mito na investigação histórica, mas também é identificada uma figura sagrada, porém de modo “excluso” na bíblia.

Logo, acredita-se que Lilith foi a primeira mulher de Adão, e não Eva, ao contrário da afirmação cristã. Alguns pesquisadores se questionam em algumas passagens da bíblia, em que transparece duas mulheres, e não uma, isto é, apenas Eva. Vejamos no livro de Gênesis, no capítulo um e versículo vinte e sete: “Criou, pois, Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (Gen. 1:27). Como pode-se perceber, ao lermos versículo posterior “Deus os abençoou, e lhes disse: ‘sejam férteis e multipliquem-se! Encham e subjuguem!’” (Gen. 1:28), Deus criou o homem, Adão, e a mulher: Lilith. O mais confuso desse versículo é a ordem dada por

²⁷ Apodítico: é algo que é evidente, demonstrado e não se pode duvidar ou contestar.

Deus “multiplique-se!”, mas como se Eva ainda não foi criada?. Ainda no livro de Gênesis, o capítulo dois e versículo dezoito, descreve da seguinte maneira “Então o Senhor Deus declarou: ‘Não é bom que o homem esteja só; farei para ele alguém que o auxilie e lhe corresponda’” (Gen. 2:18). Com ele, podemos indagar o porquê de o homem estar novamente sozinho, seria bom “para ele alguém”? Portanto, abre-se esse leque interrogativo sobre a interpretação da bíblia, se realmente Lilith foi a primeira mulher de Adão ou se foi realmente Eva, como todos acreditam. Mais adiante, no versículo vinte e três exibe assim: “Disse então o homem: Esta sim (ou agora sim) é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será minha mulher, porque do homem foi tirada” (Gen. 2.23), ou melhor, essa servirá com veemência ao homem, como se a primeira não lhe servisse, pois viera do barro como Adão, ao passo que Eva foi gerada da costela, prestando, ao homem, a gratidão e servidão por ter concebido a sua vida.

Na bíblia, no antigo testamento, encontramos o nome de Lilith representado por um animal noturno ou sinônimo de escuridão – geralmente a coruja. Contudo, nas versões atuais da bíblia já se é mostrado o nome Lilith, como na passagem, situada no livro de Isaias, no capítulo trinta e quatro e versículo catorze: “criaturas do deserto se encontrarão com hienas, e bodes selvagens balirão uns para os outros; ali também descansarão as criaturas noturnas e acharão para si locais de descanso” (Is. 34:14), seguida no versículo quinze “Nela a coruja fará ninho, chocará seus ovos e cuidará dos seus filhotes à sombra de suas asas; os falcões também se ajuntarão ali, cada um com seu par” (Is 34:15) em vista disso, percebe um jogo de metáforas na bíblia. A passagem bíblica (cristã) de Isaias, em relação aparecimento da personagem Lilith;

É uma crítica veemente às grandes potências, anunciando a falência delas. Soa como grande intimidação frente ao orgulho e à injustiça com que os poderosos desfiguram a integridade da vida humana. Então, o texto critica a opressão e, nesse sentido, menciona imagens fortes dos oprimidos.” (BALANCIN; STORNILOLO, 1991, p. 977 *apud* ZEZO JESUS, 2009, p.9)

Portanto, Lilith é apresentada como uma figura negativa, como a hiena, coruja e urubu, animais da noite que comem dejetos; ou seja, são bichos apavorantes e impuros, assim como Lilith fora, na consequência perversa de ter sido expulsa do paraíso e amaldiçoada. Diferente da visão carregada na obra de Cida Pedrosa, uma feminina que se impõem ao poder do homem, uma mulher independente, dotando a imagem de Lilith no feminismo, como ponto positivo. Por isso que muitas ou algumas feministas não acreditam na bíblia ou não incluem nenhuma crença religiosa. A Lilith é representada na

obra com vários arquétipos femininos, tira a delicadeza e a fragilidade imposta ao gênero, o que adequa muito bem nos poemas da escritora.

A narrativa do mito de Lilith nunca foi considerada como canônica pelos Pais da Igreja pertencendo a chamada literatura apócrifa ou deuterocanônica. O mito de Lilith pertence à tradição rabínica de transmissão oral, cujos ensinamentos encontram-se reunidos nos textos da sabedoria rabínica, no Talmud (Hurwitz, 2006, p. 85-89). A alta crítica de caráter liberal considerou estes escritos como pertencendo a chamada produção jeovística, que precede de alguns séculos, a versão canônica sacerdotal. Esta versão é contestada pela igreja católica e protestante. (GOMES, DE ALMEIDA, 2007, p.9).

Em razão disso, acredita-se que a igreja Católica pode ter abolido o nome e a criação para dar um tom patriarcal, visto que a Lilith não foi submissa a Adão, ambos vieram do barro, como tônica de igualdade. Portanto, formando essa hierarquia do homem à mulher, submissão da mulher, e ainda deixando a figura feminina como mal vista: Eva rebela-se contra o seu próprio criador, comendo do fruto proibido, representada pela maçã, tornando-se uma mulher maldita, e também por induzir ao homem, Adão, a comer o fruto proibido. Segundo o antropólogo Roque de Barros, no seu artigo *Jardim do Éden revisitado*, a existência de Lilith é afirmada para ir de encontro à dominação masculina da igreja, pondo-se como um lugar de crítica com a clara finalidade de quebrar com os padrões requisitados. Ele, então, argumenta e descreve a figura Lilith da seguinte forma:

Deus teria criado um casal: Adão e uma mulher que antecedeu a Eva. Esta mulher primordial teria sido Lilith, figura bastante conhecida da antiga tradição judaica. Lilith não se submeteu à dominação masculina. A sua forma de reivindicar igualdade foi a de recusar a forma de relação sexual com o homem por cima. Por isso, fugiu para o Mar Vermelho. Adão queixou-se ao Criador, que enviou três anjos em busca da noiva rebelde. Os três anjos eram Sanvi, Sansanvi e Samangelaf. Os emissários do Senhor tentaram em vão convencer à fujona. Ameaçaram afogá-la no mar. [...] Lilith foi transformada em um demônio feminino, a rainha da noite, que se tornou a noiva de Samael, o Senhor das forças do mal. [...] Lilith seria uma figura sedutora, de longos cabelos, que voa à noite, como uma **coruja**, para atacar os homens que dormem sozinhos. (LARAIA, 1997, v4, p.151).

O conceito do sagrado é dito como a fonte da verdade absoluta, também chamada de racional, que inclui como completude, uma superioridade. Todavia, há interpretações que levam algo de enganoso ao divino, como é caso da primeira mulher e também a contextualização da desobediência de Eva a Jeová, citado anteriormente. A verdadeira racionalização é através da fé, do sentir.

Para toda e qualquer idéia ateísta de Deus, sobretudo para a cristã, é essencial que ela defina a divindade como clareza, caracterizando-a com atributos como espírito, razão, vontade, intenção, boa vontade [...] que ela portanto seja pensada como correspondendo ao aspecto pessoal-racional, como o ser humano o percebe em si próprio de forma limitada e inibida. No divino, todos esses atributos são pensados como sendo “absolutos”, ou seja, como “perfeitos”. Trata-se, no caso, de conceitos claros [...] se chamarmos de racional um objeto que pode ser pensado com clareza conceitual, deve-se caracterizar como racional e essência da divindade descrita nesses atributos [...] religião racional. (OTTO, 2007, p.33).

O racional é prezado por qualidade, os ortodoxos prezam por uma doutrina cristã, formulada de modo racional, não de forma irracional “[...] na ideia de Deus o racional pode preponderar sobre o irracional.” (OTTO, 2007, p.35). Assim, a religião não se limita com sua racionalidade até os dias atuais, pois revela o conceito teísta de modo claro e racional, como forma de encarar como superior, por exemplo, a doutrina de Deus, que é formulada por ortodoxos de modo racional, e não irracional. Já que equivale à racionalidade que se identifica como caso verdadeiro, de definição.

No divino, todos esses atributos são pensados como sendo “absolutos”, ou seja, como “perfeitos”. [...] Se chamarmos de racional um objeto que pode ser pensado com essa clareza conceitual, deve-se caracterizar como racional a essência divina descrita nesses atributos. (OTTO, 2007, p.33)

Segundo Otto, que também cita a questão mitológica, como sofredora dessa mesma tendência religiosa. Segundo Claus Harms (CLAUS HARMS *apud* OTTO, 2007), o racional seria a razão e o irracional seria o místico. A irracionalidade lida com várias ciências, porém pouca atuação sobre sua teoria. O racionalismo, na religião, é o essencialismo sagrado, ou seja, algo que não se explica, apenas é, a partir dos sinais internos e externos, mas ocupando um discurso racional, qual não se quer dizer que se esgota a sua divindade, o seu irracional.

Assim, nesse discurso entre o irracional e o racional, as igrejas passaram a doutrinar o estóico²⁸, que supera qualquer tipo de sentimento, inserindo Deus acima de qualquer racionalidade, abafando, então, qualquer irracionalidade na religião. Platão, ao refletir acerca desse tema, afirma que Deus não apresenta uma definição porque ele é

²⁸[Filosofia] Algo ou pessoa que é partidária do estoicismo. Algo ou alguém caracterizado pela rispidez; que permanece fiel aos seus princípios. Algo ou alguém que demonstra resignação diante de alguma situação trágica ou à frente de um grande sofrimento. Diz-se de um indivíduo firme, senhor de si mesmo; inabalável, impassível, austero: ter um comportamento estóico na desgraça. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/estoico/>>

maior que o ser humano, já que está acima, portanto, está além do explicável. Por isso, que a doutrinação da igreja se torna verdadeira e sábia para os princípios do ser humano. Dessa forma, levando em consideração todos os fatos bíblicos, sobretudo, o episódio a figura feminina. Percebe-se, assim, que as figuras femininas, no livro sagrado – tanto Eva quanto Lilith –, têm a mesma visão da mitologia na figura de Pandora: a responsável pelo derramamento de todo o mal caído sobre a Terra. Em virtude disso, repete-se novamente o mal que sempre é carregado ao feminino, à grande pecadora, enquanto que o homem sai ileso da história e dito como influenciado pelo sexo oposto para cometer o tamanho erro ou pecado, que infringe as leis de Deus.

Dessa maneira, *As filhas de lilith* (2009) apresenta o mito de Lilith em relação ao pecado original, buscando a igualdade do homem e da mulher, que compõem dos mesmos desejos sexuais, ainda que seja a mulher sempre reprimida pela conduta religiosa. A palavra “As filhas” refere-se aos vinte e seis nomes femininos inserida na obra, isto é, vinte e seis poemas, os quais representam a liberdade sexual e a “dominação” da mulher na sociedade que assemelha a figura de Lilith. Logo, os vinte e seis nomes femininos são as criações desse mito.

Então, a obra de Cida Pedrosa transfigura-se aos diversos olhares sobre a figura feminina, olhares de igualdade. Ou seja, um novo significado para o conceito do sagrado e da mitologia entre outros estudos. Destarte, a obra “As filhas de lilith” da autora Cida Pedrosa, é a construção da qual resultou vários olhares distintos contradizendo, ou melhor, quebrando os conceitos de toda implantação histórica e revelando o verdadeiro cenário feminino, imediatamente impactando a sociedade.

3 O OLHAR POÉTICO SOBRE OS CORPOS

3.1 O CORPO EM SUAS VÁRIAS REPRESENTAÇÕES DE LINGUAGENS

*Gosta de fazer sexo de manhã
Antes de encarar a ordem do dia
E o ônibus rio-doce-piedade
(Cida Pedrosa, 2009, p.31).*

Segundo os filósofos frankfurtianos, na civilização moderna o corpo é totalmente escravizado pela gigantesca aparelhagem da indústria burguesa que impede a reconversão “do corpo físico no corpo vivo”, mantendo-o numa condição semelhante à de um cadáver. (Eliane Robert Moraes, 2002, p.142).

O corpo é um dos assuntos mais abordados no século XXI: nunca se falou tanto sobre a sua autonomia, como forma de superar o debate que, séculos atrás, trazia-o com considerável foco em abominação, tomando-o como pecaminoso; debate que chega aos dias de hoje. Agora, nessa reflexão que está sendo posta, a questão está ultrapassando a simples contextualização sagrada, como forma de alcançar o social. Pode-se dizer, então, que falar do corpo, no que tange à discussão e à descoberta humana, nunca saiu do centro de debate e de embate. Compreende-se, assim, que nosso corpo carrega um poder que está além da nossa compreensão, pois insere – em distintos conceitos, cabendo em diferentes ciências, algumas religiões, que usam os movimentos corporais e a pintura sob o corpo –, a elevação acerca da importância de cada símbolo, desenhado a ação dos seus corpos para apresentação ou celebração ao seu adorador ou deuses. E cada movimento, performance do corpo, também representava um símbolo sagrado daquela religião, de modo que o povo se comunicava com os seus deuses. Diz-se, portanto, que o corpo apresenta uma forte linguagem simbólica.

Isto pode ser muito bem exemplificado com os povos primitivos, caso dos indígenas, que, inicialmente nomeados de povos selvagens por não apresentarem constrangimentos com relação à nudez – além de outras formas rudimentares de organização social –, mantinham uma relação antagônica à ruptura com a natureza do corpo. Ou seja, usavam seus corpos, em modificações com objetos ritualísticos e desenhos sagrados, como elemento de culto e de representação daquilo que, simbolicamente, constituía a percepção de vida daquele povo. As religiões cristãs, por seu turno, condenam esse uso do corpo, em sua significação religiosa, por evidenciarem uma compreensão de limitação corpórea para uso como objeto sagrado, uma vez que

corpo, fora dessas limitações, simboliza o caminho para a “morte”; ou melhor, o caminho para o pecado.

Como se sabe, a estrutura familiar dos índios era diferente da dos europeus. Enquanto na Europa ocidental a regra era a monogamia, aqui no Brasil um índio tinha várias mulheres, e uma índia tinha vários homens. Também eram comuns casamentos entre parentes. Anchieta descreve parte da situação: "(...) as mulheres andam nuas e não se sabem negar a ninguém, antes elas mesmas acometem e importunam aos homens, lançando-se com eles nas redes, porque têm honra dormir com os cristãos". (ANCHIETA *apud* FILHO, 2004, p.6)²⁹

Logo, a partir dessa questão religiosa, ocorreu uma abrangência para outros campos de interesse, como no estudo artístico, sobretudo na literatura, na pintura e na escultura. Assim, os grandes artistas passaram a se interessar e a estudar mais sobre o corpo humano, principalmente o corpo feminino que sempre foi tido como acondicionado. É nesse íterim que se inscreve Leonardo da Vinci em seus estudos acerca das proporções do corpo humano para o encontro da perfeição, da harmonia e da beleza corporal baseadas em medidas matemáticas “no mais das vezes, para definir a Beleza moral, são usados critérios pitagóricos-proporcionais, como acontece na simbologia do homo quadratus.” (ECO, 2015, p.77).

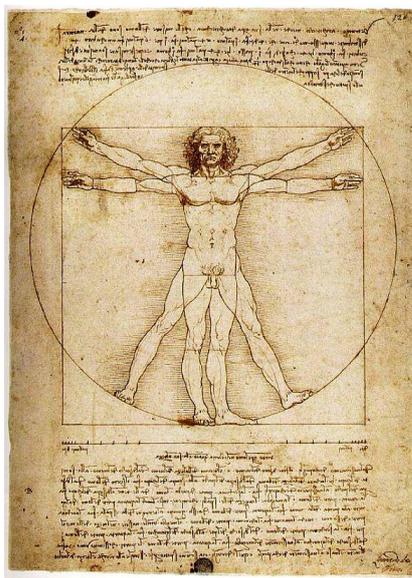


imagem: Leonardo da Vinci, Esquema das proporções do corpo humano. c.1490.Veneza, Galleria dell'Accademia.

O corpo, mais uma vez, surge como um segmento simbólico para estudo da anatomia do humano para assim obter o número perfeito. Nesse sentido, pode-se

²⁹ Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67638/70248>>

compreender o belo como uma perfeição matemática tal qual o umbigo é o centro apontando para várias extremidades, formando a figura do pentágono. Lança-se, a partir dessas concepções aqui recolhidas, algumas interrogativas, como: o que é ser belo? Como é um corpo belo? E o inverso? Estas perguntas, bem como alguns apontamentos de respostas, são retratadas, nitidamente, nas artes plásticas e nas esculturas como nas obras de Cézanne, de Picasso, de Matisse ou nas esculturas gregas. Encontra-se, ainda, na obra de Cida Pedrosa, em sua relação com a pintura de Costa Rego³⁰, a representação da forma não tão proporcional às silhuetas femininas, como forma de expressar um certo desequilíbrio, uma certa vulgaridade nas imagens.

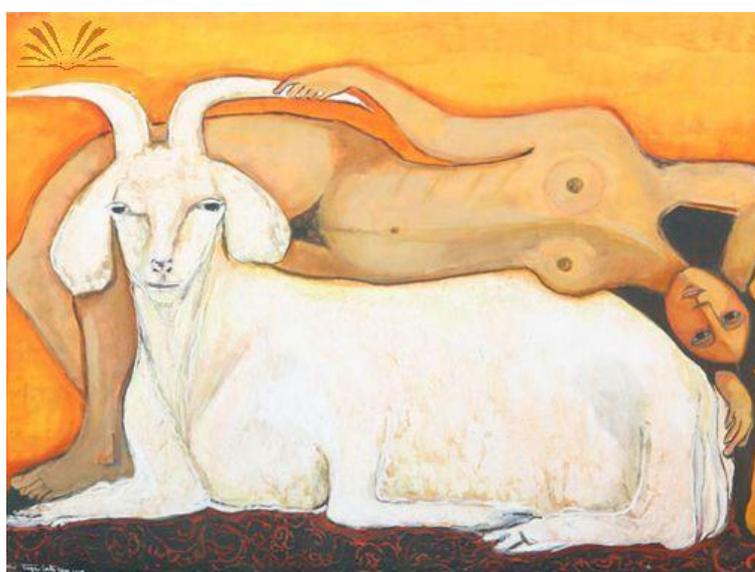


Imagem: Tereza Costa Rêgo, A Mão Cabra, Acrílica sobre Eucatex
1,60x 2,20m, 2008.

Assim, enquanto que na época renascentista o mundo da beleza era seguido pelo equilíbrio dos números, ideia essa de proporção que se refletiu no século XIV até século XVI, na Europa, do século XVII em diante – período de eclosão da arte moderna – vivenciou-se uma quebra com essa sincronização, lançando um “manifesto” à perfeição, principalmente do corpo. Contudo, essa quebra sincrônica, acerca das relativizações do belo nas artes, não foi totalmente realizada na sociedade moderna que volta seus interesses mais estéticos que artísticos, ao grande foco do crescimento capital para a comercialização do *slogan* “obtenha o corpo perfeito”, como forma de suplantar o cuidar ao corpo à adesão plena, e em crescimento, de produtos de beleza. Desse modo,

³⁰Artigo sobre a biografia da escritora. Disponível em
<<http://www.repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/13050/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Adriano%20Jos%C3%A9%20de%20Carvalho.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

além de manter o corpo em forma, com a obsessão no peso ideal, essa exigência do corpo perfeito movimenta empresas como academias, centros de estética, de alimentação, de produtos para o retardamento da velhice. Assim, facilitou-se o crescimento industrial, posto que cuidar do corpo, no século XXI, é encarado como uma das prioridades, uma “exigência”, mesmo no mercado de trabalho. Neste contexto, temos como o grande impulsionador da busca pela beleza a mídia, por meio do mercado publicitário, que cumpre o seu papel para divulgação e a propagação desse discurso, por vezes danoso, da busca do corpo perfeito.

Na obra *As filhas de lilith* o poema *diana* evidencia essa “briga” estética feminina. Vejamos:

o espelho sempre engana diana

o jogo de luz e sombra
não camufla mais ninguém

em busca da próxima dieta
a moça se enche de revistas e terapias alternativas
o corpo sua

afina

embranquece

a sopa a lua o brócolis a proteína o shake
a balança a fita métrica o manequim

uma após outra refeição
a moça mapeia a casa em idas e vindas ao banheiro

o espelho sempre engana diana
e um ruminar de ossos se instala no corredor

No poema, Cida Pedrosa, de maneira até indireta, elucida-nos a pensar no peso que a mulher carrega da sociedade, posto que a personagem/poema *diana* busca várias formas para obter um corpo perfeito: fazendo algumas dietas abusivas, *a sopa a lua o brócolis a proteína o shake*; com receitas estranhas, num reflexo da realidade feminina, além da neurose que se é colocada no sexo feminino em relação ao peso, “*a balança a fita métrica o manequim// uma após outra refeição/a moça mapeia a casa em idas e vindas ao banheiro*”.

Dizemos, dessa forma, que a personagem *diana*, apresentada no lirismo denunciante de Pedrosa, é um exemplo das várias figuras femininas que sofrem desse

mal, na sociedade, e que *diana* representa bem essa questão acerca da problemática do corpo em relação ao que a mídia sugere: a busca do corpo perfeito, esta distopia sócio-historicamente construída. Ou seja, ao lançar esse tema em seu poema, Cida traz à literatura a possibilidade de quebra com esse padrão de corpo, de modo que, ainda que não alcance de imediato, já lança o ponto à discussão e se dota de importância por realizar a denúncia. Ainda que, infelizmente, a sociedade moderna preze “hoje em dia [...] muito mais um braço sarado, seco e definido do que um bando de roupas no armário[...]. O corpo ideal é aquele que é visto como um objeto de consumo, objeto de prazer [...]”(NOVAES *apud* DEL PRIORE, 2011, p. 484).

Tenta-se, atualmente, inclusive é um debate muito reverberante entre as feministas, mudar esse cenário acerbado de pensamento de um corpo ideal, na compreensão de que não há um padrão e de que todas as mulheres podem encontrar uma situação confortável dentro de seu perfil, e amando o seu próprio corpo. Sobre isso, dizemos que o feminino, que há séculos atrás era escondido no “armário”, hoje começa a perceber no corpo uma liberdade em ascensão, através da abertura ao conhecimento e à busca por informações sobre a verdade do corpo feminino, ligados ao peso ou sexo ou estrutura física. Porém, ainda há muitos *tabus* para ser esclarecidos à sociedade, posto que a questão do corpo ainda é um assunto insólito.

Em sua obra, Cida Pedrosa mostra de modo frequente essa erotização do corpo feminino, uma vez que cada personagem do seu livro exhibe as suas liberdades como um reflexo antagônico dessa restrição imposta pela sociedade, pois, como é visto em vários grupos feministas, a luta pela liberdade do corpo é uma constante para a simples possibilidade de andar livremente nas ruas sem assédio sexual ou discriminação pela sociedade; sem a nomeação social por meio de palavras inventadas para dar conta do feminino. Logo, pode-se dizer que a poeta defende essa liberdade feminina por meio de sua poesia, haja vista encontrarmos um poema como *fátima* em que é-se posto o tema do uso da vestimenta que erotiza o corpo feminino:

dona fátima
tem dois filhos

wesley
preto alto tatuado levanta peso ganha concurso
que ser mister 2001
nos sábados faz michê em boate gay
e descola uma grana para o anabolizante

priscilla
 morena olhos claros pernas grossas
 levanta o pau da rapaziada
 que bate continência e hasteia gozo
 toda vez que ela passa saracoteando
 dentro de um biquíni amarelo sem bolinhas

dona fátima vende goiaba na feira
 participa da associação comunitária e espera o dia
 em que a agência de modelo
 convide priscilla para desfilhar no shopping center
 e que wesley termine o curso de informática
 para pilotar o caixa do supermercado carrefour

Os versos *morena olhos claros pernas grossas/ levanta o pau da rapaziada*, além de retomar a discussão feminista sobre a liberdade feminina do se usar o que se quer, sem o julgo da erotização, aponta para a temática do padrão, dos estereótipos impostos tanto às mulheres quanto aos homens. A *fátima*, personagem do poema, espera para os filhos apenas aquilo que a sociedade impõe, que são os padrões feminino, o corpo perfeito, e o sexo masculino, ter poderio. Portanto, a autora Cida Pedrosa apresenta no poema, uma crítica a sociedade e, ao mesmo tempo defende as ideias do feminismo.

Voltando à questão da liberdade, pode-se dizer que ela tem um preço alto: a mulher que passa a evidenciar, explicitamente, a sua sensualidade, em pleno século XXI, é considerada e taxada pela sociedade, esta que apresenta certos tipos de normas, logo nomeia aquelas mulheres por palavras como “puta”. E é nessa luta que as feministas vêm querendo espaço, exibindo frases como “o corpo é da mulher, ela faz o que quiser”, “machistas não passarão” e entre outras, visto que, segundo o número de assédio (seja moral ou físico) cada dia cresce no Brasil em ambientes diversos. Cida Pedrosa também destaca o assunto no poema *nely* em que retrata as prostitutas que são julgadas, e, muita das vezes, violentadas por ser vista de modo imoral pela sociedade;

[...] entendeu desde criança
 que o corpo é morada dos loucos
 devão dos homens
 e ganha-pão dos pobres

com o tempo e a fama
 montou casa contratou moças fez freguesia
 certa e honesta

era recomendada aos viajantes e os políticos tinham
 lugar cativo em sua mesa e na cama das meninas
 [...]

O poema, que exhibe a condição da mulher e em específico a condição da prostituta que quebra as normas da sociedade e é vista de modo preconceituoso: “sexo por dinheiro” e dita como “puta”, apresenta o ponto cerne de que quem desfruta dessa prostituição são figuras “ilustres” da sociedade, muitas delas defensoras da família em sua moral e em seus bons costumes. Logo, a obra de Cida Pedrosa, ao apresentar diferentes características de mulheres, algumas descobrindo o seu corpo e outras exibindo sua sensualidade, nega os conceitos da mídia sobre padrões de beleza, então suas personagens revelam mulheres do cotidiano que têm estrias, são gordas ou magras, baixas ou altas etc. São personagens distintas, mas com uma única semelhança em todas elas, que é a busca da erotização do próprio corpo e de sua beleza diferenciada.

Ainda que saibamos que a questão do biográfico, quando trabalho por vias estéticas, é superada, na criação literária, faz-se válido, para que se mencione os locais de produção da poesia de Cida Pedrosa, retomar alguns fatos que a escritora apresenta como relevante à sua criação: formada em Direito, na juventude participou de movimentos feministas e sociais, dentre os quais o que se chamava Litith ou lili (sua intimidade ao movimento) em que se defendia a liberdade do corpo feminino. Assim, vemos que, a partir dos ideais defendidos pela autora sobre o feminismo, sua obra foi construída, de modo a refletir, em cada personagem feminina marcada na obra, visões do feminino na sociedade. Cida Pedrosa articula as muitas pronúncias das mulheres e significados de todas as *graces*, *wilmas*, *úrsulas*, *melissas*, *ofélias* e *dianas*, entre tantas. Resumindo, as personagens de Cida Pedrosa são figuras reais, pois representam muitas mulheres.

A poesia de Cida é feita de um mundo marcado por imagens, matéria que ela usa para pensar sua geometria de versos cuidadosos, cuja feitura ela constrói com apego à palavra, com o gosto pela linguagem, em busca da imagem mais essencial, mais real e palpável [...] Cida Pedrosa e suas musas, em Lilith, dilaceram o cotidiano artificial em que vivemos com a profunda delicadeza dos que fazem do ofício da arte um mundo onde as ideias ainda não foram destruídas de maneira absoluta e onde algumas dessas faíscas permanecem à espera de uma chama, de uma salvação, sem o nihilismo dos discursos da negatividade e da alienação.³¹

³¹ Disponível em <<http://www.vermelho.org.br/noticia/52854-11>>



A imagem “Marcha das vadias” de 2013 que reúne milhões de pessoas em protesto contra o machismo.³²

A escritora marca em seus escritos toda a potência feminista e apresenta, em suas personagens, tanto o íntimo da própria autora – numa marca da sua erotização feminina e do seu feminismo – quanto o reflexo de outras mulheres as quais vivenciaram ou vivenciam uma sociedade marcada de restrições; isto é, uma sociedade dominada por uma cultura masculina (patriarcal). Portanto, Cida Pedrosa, de fato, expõe de maneira clara a sua escrita feminina em obra que só acontece, e só poderia acontecer, por vias de uma mulher. Sobre isso, Castello Branco (1991, p. 12) afirma que:

Ao escolher o adjetivo feminino para caracterizar certa modalidade de escrita, estou admitindo algo de *relativo às mulheres* ocorrendo por aí, embora esse *relativo às mulheres* não deva ser entendido como produzido por *mulheres*.

Isto dito, é possível que exista uma intersecção na escrita feminina em que se consiga opor à escrita masculina, como segue o autor em referências lacanianas.

“ao afirmar que ‘não há relação sexual’, é que, entre homem e a mulher, não se dá de fato a tão complementariedade, que se pode depreender, por exemplo, da expressão ‘cara-metade’, fundada no mito platônico do andrógino” (*Idem*. p. 27)

Contudo, Cida Pedrosa nega qualquer oposição da escrita feminina: tanto na sua essência, quanto no seu ritmo, na sua certeza (feminina), até pelo fato da autora marcar esse além corpo como um “discurso atravessado pelo corpo, é suportado pelo corpo, na medida em que há sempre um sujeito, um autor, por trás daquelas palavras.” (CASTELLO BRANCO, 1991.p.22). Visto assim, a autora rompe qualquer oposição da escrita feminina.

Em continuidade com essa reflexão, Francesco (1986, p. 9) aponta que há uma divisão entre a literatura feminina e a literatura masculina, pois o feminino sempre

³² Imagem. Disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/2013-05-25/veja-imagens-da-marcha-das-vadias-em-sao-paulo.html>>

apresenta de modo sentimental a pornografia enquanto que o masculino traz a pornografia de forma mais “rude”: “A literatura água-com-açúcar, os romances da editora Harlequin, os livros dos Delllys da vida, de Liala ou de Cartland. O imaginário feminino cria outros mitos, alimenta-se de outras imagens e de outros acontecimentos fantásticos.”. Assim, a ideia de sentimento que é colocado na obra “As filhas de Lilith” se apresenta em dois lados: o primeiro é um sentimento de revolta, um sentimento feminista; o outro é um sentimento estético que, em certo ponto, consegue apontar para essa marca de revolta. Não obstante a isso, tem-se a anulação do sentimentalismo “viveram feliz para sempre”, na obra de Cida Pedrosa. Esta que expressa tanto o seu “sentimento” feminino quanto o sentimento de outras figuras femininas por meio de suas personagens, em toques de reais. Ela marca, na obra *As filhas de lilith*, todos os adjetivos apontados pela sociedade que, sem constrangimentos, classifica como machista.

3.2 O CORPO ERÓTICO FEMININO

Voz rouca sob os lençóis
Desejo de iguais
Porra
Bocetas também são objetos de encaixe
 (PEDROSA. 2009, p.17)

Primeiramente, o que é corpo erotizado? Ou o que é corpo pornográfico? Qual é a distinção de ambos? Ou melhor, o que é erotismo e pornografia? Ou ambos têm o mesmo significado? São essas questões que ganham grande ênfase nos estudos sobre o corpo, de forma de marcar a importância de, a partir dessas possíveis respostas, chegar-se à compreensão de contundência e de relevância para as quais caminhamos. É acerca desse debate que a voz de Eliane Robert de Moraes, uma renomada teórica brasileira, acena a nos responder tais perguntas, sobretudo em sua obra *O que é pornografia* (1985)³³ em que objetiva explicar as origens da palavra, *pornógrafos*, bem como as suas implicações e significações: “escrito sobre a prostituição” que descreve os hábitos das prostitutas. Enquanto que o erotismo que vem do adjetivo “erótico” que deriva do grego *Eros* (Deus do desejo sexual), seguido de uma outra palavra recorrente nesse debate –

³³ Na obra *O que é pornografia* de Eliane Robert Moraes, defende a divisão do termo pornografia e erotismo e, atualmente, a teórica desconstrói a ideia de distinção entre pornografia e erotismo, ou seja, afirmar que são sinônimos.

“obsceno”, a que Robert Moraes apresenta em sua ambiguidade: tanto pode significar algo fora de cena, isto é, algo não comum no dia-a-dia; quanto algo que fere o pudor, impuro, que se mostra. Logo, a palavra pornografia está vinculada ao significado do termo obsceno, pois é aquilo que exhibe e que deveria estar escondido. Segundo Alberoni (1986, p.33) “o erótico é o contrário do obsceno. Para provocar o desejo sexual, é necessário bem pouco. Basta levantar a saia, deixar que se entreveja o seio [...] está pronto para fazer amor.”

Sabe-se que a sexualidade sempre sofreu uma restrição acentuada, por parte da igreja católica, mas que nunca foi um tabu completo aos povos antigos como, por exemplo, os romanos que nunca abandonaram as suas atividades sexuais. Pelo contrário, sempre foi um exercício de costumes às práticas organizacionais daquele povo. Observamos isso nas grandes figuras históricas como Nero, Tibério e, principalmente, Calígula³⁴, que também sofreram com a castidade da igreja católica, como golpes na parte genital.

Os costumes do império romano sofreram uma mudança radical. A ênfase na castidade física, tanto para os homens quanto para as mulheres se impôs na vida e na arte medievais. Os primeiros cristãos tinham verdadeira obsessão pela idéia de sexo, que provavelmente os perseguia nas longas e solitárias meditações sobre virtude e a castidade. E para dominar as tentações dos prazeres da carne a igreja não hesitou em empregar métodos extremos. (MORAES, LAPEIZ, 1985, p.23)

No final da Idade Média, a castidade entrava em decadência e o nascimento da pornografia moderna vinha à tona, como se evidencia por meio do espaço central que passava a ocupar na arte. Já o erotismo, que só eleva a imaginação em que o homem fantasia a sua realidade e marca a pornografia, é o desespero pelo desejo sexual, isto é, os impulsos eróticos são imperados para o desespero sexual, a pornografia.

Nesse sentido, apesar do surgimento da pornografia, a igreja não deixou de “combater”, pelos “bons costumes” da sociedade. Quando foi “descoberto” o novo mundo, isto é, quando a esquadra de Cabral chegou ao território brasileiro e trouxe junto o escrivão Caminha que, ao se deparar com os costumes dos índios que aqui viviam – com sua nudez de modo natural, sem nenhuma vergonha e, também, usando seus corpos como formas de arte: os índios pintavam e furavam o seu corpo de modo

³⁴Caio Júlio César Augusto Germânico, conhecido como Calígula, foi o imperador Romano, e usufruiu de muitas mulheres, porém só teve uma filha. Calígula é uma história também bastante conhecida pela produção fílmica em 1979 pelo diretor Tinto Brass, um filme que foi e é muito polêmico pela vulgaridade dos personagens.

ritualístico –, registra seu estarecimento e o choque que aquela cultura o causou. Destacou-se, ainda, o fato de que alguns índios praticavam a antropofagia³⁵ ou canibalismo. Logo, a igreja passou a se preocupar e a inferir sob o corpo do índio. De que maneira? Caminha obteve a conclusão de que a cristianização dos índios seria a salvação do povo.

Como aquelas pessoas haviam sido criadas por Deus e este tinha lhes dado bons corpos e rostos e levado os portugueses até elas, era sinal de que deveriam ter suas almas salvas. Caberia aos cristãos a missão de inseri-las no mundo divino.

A preocupação com o corpo do índio e com seu controle será item importante do processo de cristianização [...] (AMANTINO, 2011, p.17)

Podemos perceber que a sexualidade indígena era tida e dita como um perigo para o processo de colonização dos portugueses, pois estava ligada à cultura daquele povo. A dominação daquelas terras, portanto, exigia a educação da sociedade que ali vivia ou habitavam, ainda que, dentre a própria organização cultural e social dos índios existissem diferenças consideráveis, posto a divisão histórica entre tupis e tapuias, eles não pareciam divergir quando o assunto era a imposição por parte dos europeus pela quebra de sua cultura e o autoritarismo religioso dos portugueses nas suas condutas. Muito embora, os índios do litoral estivessem mais abertos ao diálogo com os exploradores europeus:

A divisão dos índios entre tupi e tupuia não foi criação dos europeus pois, antes de sua chegada, as tribos já se identificavam dessa forma. Os tupis, grupo inicialmente entrou em contato com os portugueses, não reconheciam os tapuias como homens, que já viviam em áreas distantes, no interior, e possuíam uma cultura diferente. Os tapuias tinham a mesma ideia sobre seus contrários, e as rivalidades milenares entre eles eram enormes. (AMANTINO, 2011, p.22)

Em suma, o corpo sempre foi um elemento de briga por parte da igreja em relação à sociedade, pois “o corpo é elemento de salvação” (AMANTINO, 2011, p.45) visto que ele é tomado como o caminho, também, para a perdição, para o pecado.

³⁵ O termo antropofágico foi nomeado nos estudos da literatura moderna, segundo Marques (2011, p. 4) “Estabelecido os processos modernos na arte brasileira inicia-se uma cisão dentro do próprio grupo modernista, onde surgem grupos diversos com variação de ideais e propostas diferentes para a arte brasileira, são eles o regionalista, o verde-amarelo depois transformado em Anta, e o pau-brasil que vira depois ‘antropofagia’. Esses movimentos apesar de oriundos de uma dissidência trazem em comum a característica da valorização das coisas do Brasil, um sentimento nacionalista no sentido de resgate das imagens, das pessoas, das paisagens da gente brasileira”. Disponível em <<http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.475-486.pdf>>

mulher para com o seu marido, por exemplo, temos no poema *elisa* esse deus simbolizado, um deus que, ao fim, parece representar tudo aquilo que a própria igreja julga pecaminosa: o cajado de Deus, fálico e ereto. Portanto, a religião, que tinha e tem uma grande força nos relacionamentos, formando uma tríade o homem –a mulher –a igreja, que segue na tentativa de controlar toda a vida sexual, em especial da mulher. A desobediência às regras ou às leis da igreja são tratados como algo como algo digno de castigo. Portanto, *elisa* representa essa mulher de uma época em que seus desejos sexuais eram considerados diabólicos para a igreja e condenada pelo coletivo social. Segundo Del Priore (2011, p. 48):

Para as igrejas cristãs, toda relação sexual que não tivesse por finalidade a procriação confundia-se com prostituição. Em toda Europa, as autoridades religiosas tinham sucesso ao transformar o ato sexual e qualquer atrativo feminino em tentação diabólica.

Por volta de 1845, as mulheres consideradas de bons modos eram aquelas que não tinham o conhecimento do que seria a sensualidade, porém o universo feminino inicia a curiosidade do “saber dos sentidos”, de modo que a vivência do erótico para a busca do prazer e os desejos do corpo resultará no seu autodescobrimento. O erotismo feminino era “perdida” no seu “eu” durante séculos, e passa a se encontrar na mulher moderna, conforme aponta Andrade:

Através de uma rede de saberes em que o corpo se insere, se estabelece, sempre, novas relações de poder e estas relações vão posicionando os sujeitos de modos diferenciados no espectro social. Estes saberes não dizem apenas sobre o corpo, mas dizem também sobre a sexualidade das pessoas, sobre os modos de ser homem ou mulher, branco ou negro, jovem, adulto ou velho. (ANDRADE *apud* ARIMATÉIA, 2011, p.6)

É só a partir de 1920 que, aos poucos, a liberdade sexual feminina vai ganhando “os mesmos” privilégios do homem, e passando a ter o conhecimento de seu poder, tanto sexual quanto social. Este conhecimento sexual é visto no poema *ofélia* em que a autora Cida Pedrosa reporta dizendo: “exemplo de mulher resolvida”.

exemplo de mulher resolvida
conseguiu tudo o que quis

montou casa aos 21 anos
e já deitava com o namorado aos 15

hoje ocupa o melhor cargo da empresa sertanense

cargo maior
só o do dono-presidente e seu filho ronaldinho

tem sob o seu comando uma porrada de homens
e trata sobre a compra e venda de gesso
com empresários da argentina

acorda cedo levanta peso lê o jornal
prepara o dia serve ração a fênix
e marca um programa para noite

ofélia recebe a melhor amiga
lê neruda em espanhol
ensaia um tango
liga a tv
e pondera se já é hora de dividir as escovas com flavão

É a chegada dos anos setenta, no Brasil, uma marca histórica, que faz as mulheres saírem para as ruas contra a ditadura militar e a censura, na busca de uma qualidade de vida para o gênero. Entre as feministas se discutia vários temas, principalmente, sobre a repressão à sexualidade. Declara Duarte (2005, p. 233) que:

No Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que as mulheres se posicionassem também contra a ditadura militar e censura, pela redemocratização, pela anistia e por melhores condições de vida. Mesmo assim, ao lado de tudo isso, as mulheres discutiram o direito à sexualidade, ao prazer e ao aborto. ‘Nosso corpo nos pertence’ era o grande mote, que recuperava, após mais de 60 anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século haviam promovido sobre a sexualidade.

A mulher, aos poucos, principia as suas experiências eróticas, assim, tendo o conhecimento do seu próprio corpo. Ou seja, um conhecimento de si mesma, como é exposto em alguns poemas de Cida Pedrosa (2009, p.31, 41 e 67) o conhecimento do eu. Como *hilda* “gosta de fazer sexo de manhã/ antes de encarar a ordem do dia [...]”, outro poema é *luíza* “bernardo servia café com leite a luíza/ e ela pensava em sua bunda//como será abrir as pernas/ e se encharcar de leite e mel”, além do poema *úrsula* que revela e traz o erotismo do corpo feminino “o gosto pelas roupas coladas/ e a vida pautada no corpo”. Todas essas personagens, e entre outras, dispõem da sua sexualidade sem limites. Dizemos, assim, que dessas novas consciências encontra-se uma construção de sua identidade, separando de um molde de inferioridade em relação ao sexo masculino. A personagem *ofélia*, o poema exibido anteriormente, reflete uma

personagem independente, uma mulher que não mostra submissão ao sexo masculino e, sim, poder, paridade, na qual exerce a função de chefe da empresa e, como dito antes, uma mulher resolvida. Segundo Toledo e Souza (2012, p. 146):

Acerca da experiência erótica como via de emancipação, reportamos a Angélica Soares (1999, pp.102-103), segundo quem, ao transgredir a proibição, a mulher investe na construção de sua identidade. Assim, o autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência de seu poder de transformá-lo. Ou seja, ao romper com o modelo dominante da superioridade masculina, permitindo-se vivenciar sua sexualidade como uma experiência erótica, que busca o prazer e não meramente a reprodução, atuando na construção de seu próprio “eu” feminino, ela é capaz de atuar também como construtora da sociedade.

As mulheres, então, passaram a vestir roupas curtas, exibir sua sensualidade como forma de anunciar a nova mulher, a mulher moderna, muito embora o pensamento da igreja ainda era o de que a mulher deve ser dona de casa, esposa e mãe. Segundo Kuri Souza (2005, p.15) “a mulher formava um tripé mãe-esposa-dona-de-casa era apoiado e reforçado pela igreja, Estado e principalmente, pelo homem”, dizendo ante que:

As transformações culturais, econômicas e sociais decorrentes do advento da República, da imigração e industrialização, aliadas as ideias vanguardistas vindas da Europa, impulsionaram mudanças de comportamentos (*Idem*. p. 14)

Esses novos costumes, trazidos da Europa ao Brasil, fez surgir novas perguntas sobre a sexualidade, rompendo, por assim dizer, com os costumes da época: o feminino começava a vivenciar inéditas funções, a qual anteriormente não tinha o poder de exercer certas funcionalidades na vida social, exibir suas emoções com liberdade, sem repressão sexual.

Diante da variedade de questionamentos, experiências e linguagens tão novas que as cidades passaram a sintetizar, intelectuais de ambos os sexos elegeram como os legítimos responsáveis pela suposta corrosão da ordem social a quebra de costumes, as inovações nas rotinas das mulheres e, principalmente, as modificações nas relações entre homens e mulheres. (KURI SOUZA *apud* SEVCENKO, 1998, p. 15)

Na modernidade, a mulher conquista o seu espaço e deixa de ser escrava do seu próprio corpo, ou seja, um objeto sexual do sexo masculino; passa-se a viver a liberdade dos seus desejos sexuais. O homem não se enquadra mais como o superior do seu corpo. Na contemporaneidade, a mulher é vista como uma participante de direitos sociais, de

modo geral, tanto político quanto as práticas sexuais. Argumenta, sobre isso, Franco (1994, p. 101) para quem:

Desde cedo a *intelligentsia* conheceu a necessidade de recodificar a posição da mulher na sociedade. As mulheres eram cruciais para a comunidade imaginada na condição de mães dos novos homens e guardiãs da vida privada, a qual, a partir da independência, era cada vez mais tida como um refúgio de turbilhão político.

Portanto, foi a partir da revolução industrial que houve mudanças sobre o modo de pensar a sexualidade, inclusive, a feminina, que o mercado começa a lançar produtos que estimulam as pessoas a experimentarem o prazer sexual, por exemplo, o Viagra que mudou o comportamento entre os casais, deixando a vida sexual mais ativa e mais demorada, isto é, um prazer que se perpetua. Outra mudança para o estímulo feminino: a pílula anticoncepcional que evita que a mulher engravide e proporciona uma vida mais ativa na prática sexual. Isto é, o que era ruim, há séculos atrás, modificou-se para algo prazeroso, sem culpa “Esse prolongamento inscreve-se na revolução que transformou o sexo em fonte de bem-estar e prazer, diferentemente do que significou para nossos ancestrais: medo, culpa ou problema moral.” (DEL PRIORE, 2011, p.108). Mas não foi o suficiente para retirar a desigualdade sexual entre homem e a mulher, posto que a prática da sexualidade nas mulheres é vista como algo errado em que são consideradas “putas” ou “mulher não respeitada”; ao contrário dos homens que usam e abusam dos seus corpos sem nenhuma restrição ou preconceito:

Mas se tal revolução instaurou práticas mais igualitárias de gênero e entre os parceiros, não varreu a assimetria profunda do lugar do desejo de homens e mulheres na atividade sexual. Quando da sua realização, o desejo e a excitação física continuam percebidos como domínio e responsabilidade exclusiva masculinas. (*Ibidem*)

E assim impera na figura feminina a vergonha e o desconforto sobre a sua sexualidade, visto que o assunto nunca foi comum entre as mulheres por causa dos problemas morais criados pela igreja em relação às “normas” femininas e masculinas. Observamos, dessa forma, os hábitos distintos entre os sexos, por exemplo, os homens apresentam como literatura a *Playboy*, já a mulher se preocupa com outros conteúdos de revistas como domésticos ou estética ou coluna social. Essas distinções são marcas da construção patriarcal na sociedade, ou melhor, uma sociedade *machista*³⁶. Criou-se uma

³⁶ Segundo Alberoni (1986, p.36) nos países de tradição hispânica há uma expressão, machismo, para indicar o homem que se vangloria das conquistas, despreza a mulher, gaba-se de uma incrível e

figura feminina voltada ao sentimental e reservado, mas essa figura feminina vem se moldando no século XXI, um exemplo nítido são as personagens femininas de Pedrosa que espelham a mulher contemporânea, que desejam e sente prazer, orgasmo. O poema *rosana* (PEDROSA, 2009, p.59)

em um dia de junho
rosana resolveu diminuir as horas

secou seu homem
a tarde toda

prende-o
entre as pernas
e ao som de bob dylan
diluiu-o na boca

quando já não havia mais nada
sua mão
fez brotar a água

não teve dúvida

lambeu o que era possível
e os poucos pingos restantes
foram levados ao rosto
e em massagens circulares
fez o peeling noturno

Vem, a briga política em torno do feminismo, a partir dessa ideia de “superioridade” entre o corpo feminino para com o masculino, num jogo de discursos que insere alguns problemas, ora como sumas resolutivas, ora como incompreensões acerca do que, de fato, o feminismo pauta. Fato é que, como uma vertente de cunho ideológico-político, o feminismo se inscreve, também, naquilo que, segundo Foucault, a política tem como ponto de vista negativo: com suas regulamentações, proibições, e controles que acabam tendo por consequência as limitações. Ainda assim, tem-se um sujeito que é favorecido de acordo com as exigências estabelecidas perante a lei, ou perante as escolhas políticas. Em vista disso, o discurso feminista é voltado para a linguagem política que consiste no desnivelamento de poder ou numa força direcionada para o sexo masculino, desvelando, assim, essa “superioridade masculina” que é vigente

imaginária potência sexual, mas que se preocupa principalmente com os outros homens, dos quais teme a concorrência, com os quais se confronta continuamente. Resumindo, machista significa homens “narcísicos”.

em nossa sociedade. Segundo Butler (2003, p.19) os grupos feministas denunciam, em seus discursos, uma mina de uma política dominadora e masculina:

“o sujeito” é uma questão crucial para a política, e particularmente para a política feminista, pois os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por via de práticas de exclusão que não “aparecem”, uma vez estabelecida a estrutura jurídica da política. Em outras palavras, a construção política do sujeito procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão, e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento.

Notemos, pois, que o discurso político predomina toda essência feminista, principalmente quando o assunto se refere ao corpo feminino, que é sempre pautado na briga feminista. A cada período, ou momentos em que se movem, não há uma diferença ou uma mudança sobre “o olhar” do corpo feminino na comunidade; ou seja, não há o respeito e, sim, a violação e a dominação, e mesmo o achincalhamento por meio de palavras que tentam depreciar a mulher em suas subjetividades: putas, para as que usam roupas fora das regras ditadas pelo machismo; históricas, para as que se apresentam como lideranças de personalidades fortes. Visto isso, perguntamo-nos o porquê de tantas lutas e poucos resultados; ou ainda: Por que o corpo feminino continua sendo violado? Como que o discurso político age contra as mulheres?

O importante nessa discussão é, ainda, que se observe que, além do discurso feminista sobre corpo, existem outras produções discursivas que tentam dar conta sobre a estética na busca de um ideal de corpo. A mídia, por exemplo, exerce uma forte influência a organização corpórea feminina, induzindo na busca pela perfeição³⁷, de modo que a vida social conduz para uma resistência na interação com corpo, especialmente o feminino dado que as cobranças de beleza são mais opressoras. Caminham, então, em lados divergentes os discursos do feminismo e o da mídia hegemônica, haja vista que, enquanto aquele pauta a liberdade e a escolha para ser o que se quer, esse centraliza, homogeneíza e se apropria das pautas feministas para um fim meramente comercial.

Ainda nesse caminho que diz respeito às liberdades e suas relativizações, pode-se tocar no ponto da sexualidade, a satisfação do prazer: o identificar de outro corpo, bastante enfatizado por Bataille, acerca da vida sexual entre casais em relação à

³⁷ Essa questão sobre a estética do corpo que conduz uma exigência de beleza mais extrema, isto é, de realizações cirúrgicas para obter o corpo perfeito, logo a modificação do corpo. Será assunto do próximo subcapítulo.

interioridade do ser. Quando pensamos ser apenas um caso humano essa subjetividade, Bataille (2014, p.53) nos diz:

O animal também tem uma vida subjetiva, mas essa vida. Ao que parece, é dada a ele, como o são os objetos inertes, de uma vez por todas. O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. *O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão.*

Então, o sujeito se coloca em desequilíbrio conscientemente: ele busca ou se identifica com outro ser, ou seja, ambos os sujeitos se perdem na procura do jogo erótico, de modo que podemos concluir que esse jogo erótico, na busca de uma interioridade, não se dá de modo individual, mas sim por meio de uma relação de troca, ainda que essa experiência interior sofra um interdito por parte da “religião”, que são as restrições e normas da igreja.

Outro autor que relaciona a interioridade à sexualidade do ser humano é Rudolf (2007)³⁸, esse que afirma que a sexualidade é algo instintivo ou pulsões, sentimentos, ou seja, a “agressividade” sexual é da natureza humana e não pode ser controlada, pois está acima da nossa racionalidade. Apresenta, para isso, um exemplo humano para se referir à religiosidade, onde é depositada toda a irracionalidade, mas há uma distinção da irracionalidade numinoso³⁹ para uma irracionalidade que a pessoa está expressando ou falando com outrem, isto é, há uma troca da subjetividade. Já no numinoso não há essa troca, os sentimentos se creem de modo distinto. Percebemos, logo, que Cida Pedrosa apresenta toda essa moldura artística: corporal e espiritual sobre o feminino. O feminino de Cida Pedrosa se exhibe tanto de modo concreto quanto subjetivo ao erotismo, posto que a sua obra é carregada por um lirismo, de um para o outrem: toda essa emoção artística da autora foi reflexão e a paixão por grandes artistas eróticos.

Inspirada em diferentes autores com expressões artísticas que também defendem essa busca pela liberdade do erotismo do corpo feminino muito bem representada nas artes nacionais e internacionais, como Henry Matisse, em suas pinturas dos corpos nus de suas odaliscas que estão em perfeita sincronia com a cor e seu ritmo:

A dança, um entrelaçamento entre os corpos, mas elas também habitam uma natureza abstraída, semelhante à da famosa pintura: uma faixa azul, para o céu, e duas faixas esverdeadas, que poderiam representar o mar. Possui também a mesma sugestão de alegria vinda

³⁸ OTTO, Rudolf. O sagrado: Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional / Rudolf Otto. [Traduzido por] Walter O. Schlupp. - São Leopoldo : Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

³⁹ Qualidades transcendentais das divindades.

da comunhão dos corpos nus com a natureza. (SALZSTEIN, 2009, p.71)



A Dança II [Dance II, 1909-10] de Henry Matisse⁴⁰

Outro pintor conhecido pelo seu estilo erótico na pintura cubista é Picasso que, não só realizou pinturas, como também escultura, cerâmica e gravuras, de modo a influenciar pintores como Cézanne e a apresentar o erotismo em suas artes plásticas. A obra mais conhecida “*Les Femmes d'Alger (O Grande Quadro)*” (1937) que traduz “As senhoritas de Avignon”: referência as cinco prostitutas da rua Avignon, exibindo a sensualidade feminina e, assim, expressando as diferentes condições humanas de lindas mulheres, exibindo seus corpos nus de modo assimétrico (diferente de Matisse) e trazendo a marca do cubismo, isto é, traços geométricos.



Les Femmes d'Alger (O Grande Quadro) (1937) de Pablo Picasso⁴¹.

⁴⁰ (SALZSTEIN, Sônia. Matisse: imaginação| erotismo| visão decorativa. Organização: Sônia Salzstein na tradução Denise Bottman, São Paulo: Cosac Naifty, 2009.) Disponível em <<http://vanguardaseuropeias.tumblr.com/post/114076692179/henri-matisse-a-dan%C3%A7a-a-simplicidade-do-desenho>>

A pintura também é uma referência para a obra de Cida Pedrosa, uma vez que não só apresenta uma linguagem verbal firme, mas também insere no íntimo da obra a linguagem visual da pintora Tereza Costa Rêgo, recifense, de Pernambuco, manifestando nas folhas poéticas de Cida Pedrosa os traços fortes do preto, vermelho e o amarelo⁴², ou melhor, suas pinturas apresentam cores quentes e vibrantes e trazem uma nova identidade do feminino com certo ar de autoritarismo perante ao homem, inferiorizando ou enfatizando o poder erótico da mulher, conjuntamente, correlaciona com suas experiências amorosas. Além de pintar, a artista também impõe o erotismo feminino na litografia, expondo o sensual e a vulgaridade do feminino. Do início ao fim do livro *As filha de lilith*, deparamo-nos com o erotismo da pintura de Tereza Costa Rêgo.

O quadro apresentado nas primeiras páginas do livro de Cida Pedrosa chama-se *Casal com bichos* e, no final, a pintura *Eva arrependida*. Enfatizando a obra *Casal com bichos*, percebe-se que são dois corpos enrolados no outro, isto é, um casal despidos com posições malabarísticas retratando o prazer sexual relacionado à animalização humana moderna. A pintora usa a cor vermelha e alguns tons amarelos, criando um contraste com as duas cores. Tereza utiliza uma técnica distinta, que é não pintar os seus quadros a partir do quadro branco, mas com base no fundo preto do quadro, por isso causa esse efeito do vermelho com traços fortes, portanto, uma mistura de tonalidade do preto com vermelho.⁴³



Eva arrependida de Tereza Costa Rêgo (Acrílico sobre madeira. 1,5x1m) 2004.

⁴¹Imagem. Disponível em <<https://www.guiadasemana.com.br/arte/noticia/principais-obras-de-pablo-picasso>>

⁴² Retrata uma nova identidade da pintora, um período de maturidade profissional, relacionando-se as experiências adquiridas do passado ao presente. Adriano José de Carvalho publicou um artigo *E A MULHER SE FEZ PINTURA: HISTÓRIA DE VIDA, GÊNERO E POLÍTICA NA OBRA DE TEREZA COSTA RÊGO* (2014) sobre a pintora Tereza Costa Rêgo. Disponível em <<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/13050/DISSERTA%20C3%87%C3%83O%20Adriano%20Jos%C3%A9%20de%20Carvalho.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

⁴³A própria obra *As filha de lilith* já inclui o contexto intersemiótico, o entrelaçar entre a pintura e a poesia.



Casal com bichos de Tereza Costa Rêgo (Acrílico sobre madeira. 1,5 x1m) 2011⁴⁴.

Há outros exemplos na literatura que explora essa questão do corpo erótico, caso de Sade, o autor da libertinagem literária, em que expõe de forma crua, ou melhor, de forma realista a sexualidade nas suas obras “ele permite a diversidade; por um lado, cada descrição vai se particularizando mais à medida que se desce ao longo do corpo, porque é do interesse do autor descrever melhor sexo e nádegas do que rostos” (BARTHES, 2005, p.11). Também Henry Miller com a obra clássica *Trópico de Câncer* (1934)⁴⁵ que leva sua criação ao êxtase do prazer, enfatizando a sensualidade feminina, mas de modo inferior ao masculino (FRANCESCO, 1986, p.13):

o erotismo é sempre um relacionamento sexual repentino, fácil, desenfreado, com uma mulher jamais vista antes ou conhecida há alguns instantes. É perfeito, a primeira e a última vez. Da mulher nada mais interessa além do sexo. [...] é o encontro do macho com a cadela no cio.

Segundo Francesco, a literatura de Miller compõe um erotismo “selvagem” e a “desvalorização” do feminino, posto que o autor apenas aponta o corpo feminino na representação do sexo feminino como certo objeto de dominação ao sexo masculino (figura masculina é o dominador), quando está apenas para o simples saciar dos desejos.

o erotismo é sempre um relacionamento sexual repentino, fácil, desenfreado, com uma mulher jamais vista antes, ou conhecida há alguns instantes [...] se Miller acrescenta alguma particularidade [...] é sempre referente ao sexo [...] todas as mulheres “topam” [...] nunca um obstáculo, uma recusa. (FRANCESCO, 1986, p.13)

A literatura brasileira, por sua vez, apresenta uma estrutura monolítica, pois as referências dos grandes cânones são escritores homens, ao que podemos nos perguntar sobre a ausência de mulheres na literatura. Sobre isso, Judith Butler diz que a sociedade

⁴⁴Imagem. Mais informações sobre a pintora e suas pinturas. Disponível em <<http://www.terezacostarego.com.br/site/>>

⁴⁵ O livro *Trópico de Câncer* (1934) apresenta conceitos do masculino, ou seja, a mulher inferiorizada por Miller em sua obra, que se adequar ao contexto da época do autor.

estabelece essa dicotomia do indivíduo e a controla também, de modo que o feminino é excluído.⁴⁶ Muitos documentos ou obras são dados de uma narrativa masculina, onde expõe suas experiências masculinas ou visões masculinas e, quando esse documento ou essa obra é lida por uma mulher, pode torna-se um objeto agressivo, pois essa narrativa é capaz de apresentar a leitora de modo indireto, e dessa maneira podendo passar despercebida em suas reflexões femininas.⁴⁷ Nota-se que o número de escritoras é escasso, na literatura, e ainda mais quando o assunto é erotismo, à vista disso, tornar-se importante apresentar a literatura da escritora Cida Pedrosa.

Portanto, Cida Pedrosa inclui na sua obra a erotização, resultado das suas inspiradoras fontes literárias, mas “explora” essa sexualidade do feminino de modo igualitário (referente à liberdade sexual feminina em relação ao masculino) e libertador, transparente, e não só o conteúdo é digno de revolução na literatura, mas também na obra *As filhas de lilith* encara de maneira inovadora quando se trata das suas formas na poesia, isto é, “a liberdade das formas”⁴⁸. Um trecho do poema: *tereza*

mãos enormes
as de geraldo

tão grandes que não cabem
no corpo magro de tereza

quando se casaram tinham planos de comprar uma casa
de varanda
e passar uma semana em bariloche [...]

Portanto, observar na obra de Cida Pedrosa que não há apenas a liberdade feminina na expressão política, mas também a liberdade da própria autora, como escritora e mulher, nas formas poéticas, leva-nos a perceber que a poesia se compõe de maneira narrativa e livre de metrificacão, e não há limite de formas, de modo que essa liberdade na obra resulta das múltiplas expressões artísticas do corpo feminino. Outro ponto chave na obra da autora, além da sua transparência à sexualidade feminina, é o escárnio à figura masculina que geralmente é o inverso; ou seja, na maioria das obras literárias, os autores “debocham” da figura feminina ou as colocam de maneira

⁴⁶ TEREZINHA SCHMIDT, Rita. A história da literatura tem gênero? Disponível em <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/mesa-7.pdf>>

⁴⁷ _ . Leyendo como una mujer. In: _____. *Sobre La desconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1998. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/OB3NnM3au45jha1FDZjNxSGY1RIU/edit?pli=1>>

⁴⁸ “liberdade das formas”: Cida Pedrosa põe essa liberdade na poesia, mas ao mesmo tempo parece que ela (poesia) se estrutura de alguma forma particular da autora, uma forma moderna.

inferiorizada. Em *As filhas lilith* percebemos uma certa ironia, ou uma brincadeira, com o masculino, como se pode perceber no poema *luíza*:

bernardo servia café com leite a luíza
e ela pensava em suas coxas

como será passar a mão
entre suas pernas
e lambar leite e mel

bernardo servia café com leite a luíza
e ela pensava em sua bunda
como será abrir as pernas
e se encharcar de leite e mel

como bernardo
não fez curso por correspondência
e não leu o manual de como entender
o desejo das mulheres em 10 lições
continuou servindo café com leite

e luíza foi conhecer os prazeres do mel
com josé aparecido das dores
em um dia de chuva
na casa da rua da glória
quando o pé dele encontrou sua gruta
embaixo da mesa de jogo de buraco

Diz-se, então, que o corpo é, na expressão política feminismo, todo dotado de relevância para as discussões que interessa o meio feminino, até porque o capitalismo vê como o novo produto de instrumento do mundo moderno. O corpo (sexualidade) participa nos processos quotidianos sociais, por exemplo, na divisão de trabalho, conforme aponta (PRECIADO, 2011, p.2):

O sexo (os órgãos sexuais, a capacidade de reprodução, os papéis sexuais para as disciplinas modernas...) é correlato ao capital. O sexo política não pode ser reduzida à regulação das condições de reprodução da vida nem aos processos biológicos que se “referem à população”. O corpo *straight* é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo qual cada órgão é definido pela sua função.

Assim, com a evolução da sexualidade, ou seja, com os novos gêneros, a neopolítica tem como função tentar ajustar a divisão de trabalho, pois, como diz

Preciado no seu artigo⁴⁹, corpo *straight*⁵⁰ é denominado numa divisão patriarcal, onde o feminino e o masculino se enquadram em um determinado grupo. Então, torna-se um desafio político para essa nova categoria de gênero, podemos dizer. E, assim, a biotecnologia cria alguns avanços para a construção de “normais”, isto é, a disciplina do sexo.

O “pós-moderno” é para o sexo o que o pós-fordismo é para o capital. o império dos Normais, desde os anos 1950, depende da produção e da circulação em grande velocidade do fluxo de silicone, fluxo de hormônio, fluxo textual. Fluxo das representações, fluxo de técnicas cirúrgicas, definitivamente, fluxo dos gêneros. (PRECIADO, 2011, p.3)

É nessa questão de “normalização”, que vem sobre o querer mudar o corpo para se sentir aceita e participar de um determinado grupo.⁵¹ Logo, o corpo tornou-se objeto da política patriarcal que exige os seus conceitos; ou melhor, a política que circula o nosso universo, o mundo, é masculina. Dessa forma, a erotização do corpo ainda é vista numa visão masculina em que os prazeres são denominados ao homem, na qual a capacidade corporal é do homem, e sucessivamente, de modo que o corpo feminino parece inerte na sociedade, visto apenas como “objeto” sexual masculino. Em virtude disso, a erotização feminina é visada no meio social como um mero instrumento sexual, isto é, a erotização feminina é nula para elas, visto que algumas mulheres negam a perceber o seu próprio corpo: sentem vergonha ou acham estranho porque a erotização está apenas para o masculino. Essa repulsa da sexualidade corporal da maioria das mulheres vem de um contexto construído há séculos atrás, numa cultura totalmente machista, advindo dos preceitos religiosos em que as mulheres apresentavam restrições ao seu corpo. Logo, a falta de conhecimento da sua própria sensualidade corporal.

A ideia de que as mulheres não sentem prazer, não desejam o ato sexual, é um aborrecimento para elas, é bastante difundida. Essa ideia de frigidez também está relacionada à orientação religiosa que restringe o ato sexual à procriação, eliminando como pecado o prazer sexual. (DE CARLI, 2009, p. 90)

No século XXI, essa questão vem mudando de forma que, antes, era a igreja com seus dogmas, hoje, a indústria da beleza, que, com a sempre cobrança estética, dirige-se

⁴⁹PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”, Universidade de Paris VIII, 2011.

⁵⁰ Tradução em português: corpo heterossexual

⁵¹ Assunto do próximo subcapítulo “o corpo e suas metamorfoses”.

apenas ao feminino; quando não segue esse padrão, logo o travamento do seu próprio corpo e a negação dele.

Uma sociologia emergente: a sociologia do corpo é reconhecida por Le Breton (2006, p.9-11), no fim dos anos 60. Como todas as sociologias nascem em zonas de rupturas, de turbulência, de falha das referências, enfim de crise das instituições, o corpo como instituição perde suas antigas legitimidades. Os gestos, as práticas, os costumes, as relações sociais que envolvem o corpo abrem novas perspectivas, novos olhares com o movimento das minorias⁵² dos anos 60, modificam o comportamento em sociedade. (DE CARLI, 2009, p.128)

Portanto, o conhecimento ao corpo está aos poucos rompendo com os novos paradigmas e criando conceitos coerentes sobre matéria de sexualidade. Ao mesmo tempo em que o capitalismo quebra, ele também impera para “liberdade sexual” feminina, possibilitando a mulher a obter o controle da sua maternidade (ter autonomia sobre seu corpo, o ter e o não ter) e, assim, possibilitando a conhecer mais sobre suas formas eróticas.

3.3 O CORPO E SUAS METAMORFOSES DO MUNDO ATUAL

[...] nunca se falou tanto acerca do corpo, o qual entrou em cena da produção teórica às inúmeras práticas corporais. (NOVAES apud DEL PRIORE, AMANTIN, 2011, p.477)

A eterna busca pela imortalidade transforma o corpo em uma encenação da obra de arte. (NOVAES apud DEL PRIORE, AMANTINO, 2011, p. 483)

A obra *As filhas de lilith* inscreve-se num potente campo de criação poética, ainda que, de igual potência, seja os elementos de pesquisa e composição extraliterários, posto que apresenta contextos que denotam uma “nova visão” do feminino; ou melhor, o novo humano que se comporta com uma nova visão de si representada por uma sociedade moderna. Esta sociedade que apresenta-se em constata descobertas (de si e para si) e incorpora, numa velocidade ainda não registrada, as evoluções do mundo atual por meio das grandes buscas manifestadas pela tecnologia. Com alguma outra contundência: o corpo, dia-após-dia, vem respondendo aos novos anseios do mundo

⁵²minorias: feminismo

contemporâneo, tanto físico quanto mental, de modo que os sujeitos aderem às modificações para se enquadrarem ao estereótipo daquele grupo denominado pela sociedade.

A obra, nesse espaço dinâmico, apresenta algumas personagens ou poemas em que se pode ler, sem conjecturas em esforços, essas modificações ou essas alterações sobre no/do corpo; caso do poema *melissa*, este que narra o início do processo de transição na decisão, até o fim da modificação do corpo:

nasceu loiríssimo e com olhos azuis
era bibelô das titias
e concorria a prêmios de bebês

teve a fotografia publicada na pais&filhos
e foi criado à luz dos ensinamentos
do doutor rinaldo de lambre

fez a primeira comunhão aos 6 anos
pois na época era permitido

tão suave e doce
que o único pecado dito ao padre
foi o de ter espiado
o primo nu

aos dez anos virou habitué
das tardes de cinema na TV

viu a noviça rebelde 15 vezes
o vento levou outras tantas e se pensou
ingrid bergman
em casablanca

aos 12 anos foi flagrado a rodopiar pela
casa
usando o penhoar da tia estela
os saltos de oncinha de emília
e maquiado ao estilo ava Gardner

quando completou 14 anos
fez sexo com joão atrás da igreja
e não gostou

tudo nele era lindo
aqueles rapazes o desejavam
de verdade e não sabiam

nunca se ouviu falar de bunda
igual à aquelas e de pentelhos
louros quais aqueles

o corpo dele
era feito para a saia para o justo
e para homens que gostam de mulher

multiplicaram-se os pretendentes
e a notícia se espalhou
junto ao codinome de polaca

em uma manhã de setembro
as suas tias levaram-no à estação
rumo a são Paulo

as luzes eram tantas o povo era tanto
a música era tanta e o cinema
o cinema tinha madonna e sharon stone

com o passar do tempo
sentiu falta do mar

mudou-se para o rio de janeiro
trabalhou duro como maquiador
do teatro cacilda becker
e pagou seus peitos de silicone

polaca era a mulher mais linda do pedaço
continuava trepando com joões
e gostava pouco

em setembro do ano passado
polaca
conseguiu fazer sua cirurgia
de mudança de sexo

não precisou
de acompanhamento psicológico
tampouco de terapia intensiva

sabia-se mulher desde a infância

polaca registrou-se melissa
e teve múltiplos orgasmos
ao abrir as pernas em flor
no pau do namorado goiano

O poema, que se desenvolve por meio da intervenção da homossexualidade da personagem *melissa*, traz como conteúdo poético uma mudança de temporalidade que, em concisão e mesmo em linguagem telegráfica, pode-se perceber o versado em *melissa* a nos mostrar que ela nasceu com o sexo masculino, mas, em todos os momentos da sua infância, sempre se soube uma verdadeira mulher. Suas características masculinas são citadas no poema: “loiríssimo e com olhos azuis”; uma criança querida pelas tias: “bibelô das tias”. Ela sempre teve uma boa educação, criada na doutrina católica “fez a primeira comunhão aos 6 anos” e o seu único pecado fora “ter espiado o seu primo nu”. Aos 12 anos de idade, *melissa*, ainda lida como menino, começa a se descobrir a mulher que em si se evidenciaria de forma orgânica, anos após, com a cirurgia e a implantação de seios, e demonstra o seu interesse pelo mundo feminino: o seu encantamento por objetos femininos, pela vida social da mulher. Partindo dessas descobertas, *melissa* inicia ativamente seus prazeres sexuais: o “atrás da igreja”, quando a personagem se relaciona sexualmente com outro homem, numa representação entre o abissal espaço do sagrado e do profano: símbolos do discurso religioso, o amor e a igreja.

Em virtude disso, Cida Pedrosa traz o discurso religioso que, em nenhum momento, separa-se do discurso contemporâneo: a modificação do corpo envolve o discurso do livro sagrado, na imbricação e no antagonismo ao discurso das novas tecnologias, de modo que a igreja condenava (algumas ainda condenam) a alteração do corpo, e essa “nova” religião técnica anseia o pós-humano. Segundo Felinto (2005, p.131):

A gnose era uma religião elitista e excludente, e a nova tecnoreligião corre risco de repetir seus traços fundamentais [...] a igreja da técnica é o gnosticismo do computador a religião da transcendência que almeja o estado pós-humano.

Logo, a religião também corresponde a um assunto atual e, fortemente, relaciona-se com a tecnologia que, cada vez mais, contamina os discursos tecnológicos, pois os interesses são diferentes: enquanto que a tecnologia quer violar a natureza, o religioso impõe a não violação dessa. Mais uma vez, Pedrosa “infringe” os conceitos da

igreja, tanto no poema *melissa* quanto entre outros poemas da obra, como no poema *úrsula* que, em outra face, não fala da transformação do corpo e, sim, de uma transformação mais externa: a indumentária da personagem:

o vestido vermelho caía muito bem no corpo esguio
e fazia efeito na noite de natal

sua mãe tinha o modelito na lembrança

uma atriz
ursula andress
em um filme de suspense
caras e bocas pele e tecido
desfilavam na película

daí o seu nome
o gosto pelas roupas coladas
e a vida pautada no corpo

sapato só arezzo bolsa victor hugo
relógio rolex calcinha mourisco perfume chanel
jeans m officer caneta mont blanc
creme lancôme camisinha
infelizmente
a que tiver no motel

o vestido vermelho
caía bem no corpo esguio
e misturava-se ao vinho do natal

Nesse caso, temos em *úrsula* a referência a uma travesti que, sua performance feminina, vestia-se com ousadas roupas vermelhas, à moda das divas do cinema, e que não sentia a necessidade de seguir os “padrões” exigidos pela sociedade para se tornar mulher, no sentido biológico, com a intervenção cirúrgica, como pode ser lido no poema *melissa*. *úrsula*, em sua apresentação de feminino, escolhe por não ter vagina, por não ter seios, por ser mulher.

Então, sobre essas mudanças no corpo para que se chegue em plenitude a ser o que se é, podemos dizer ser o corpo uma imagem de comunicação com o outro ser, de modo que, em geral, a sociedade se comunica com o corpo que marca a nossa identidade por meio de uma linguagem própria, que marca, ao decorrer dos tempos, e apresenta uma nova comunicação ou identidade humana. No caso de *melissa*, o seu corpo não se comunicava com seu íntimo que integra a sua verdadeira identidade, nem

com o mundo, por isso a necessidade da personagem em fazer a cirurgia “de mudança de sexo”. Nesse sentido, segundo Santaella (2003, p.272), na passagem do século XX para o XXI, a reconfiguração do corpo humano, na fusão tecnológica e extensões bioquímicas, está criando a natureza híbrida de um organismo *protético ciber* que está instaurando uma nova forma de relação ou continuidade eletromagnética entre o ser humano e o espaço através das máquinas. Assim, expande-se a questão identitária para o conhecimento do corpo utópico, que significa o corpo como interpretante do novo mundo, o corpo como tela artística do séc. XXI. A imagem do novo humano é adequar as exigências da sociedade, do mundo, portanto, o poema *melissa* e *úrsula* configura-se a essa imagem, o querer e o desejo de maquiar e do enfeitar o seu corpo pela as exigências sociais e culturais, mais vigorosa da modernidade. Ainda sobre o corpo e suas flutuações, podemos ler:

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de mascarar, da maquiagem e da tatuagem. Mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiar-se, mascarar-se é sem dúvida algo diferente é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. [...] tudo o que concerne ao corpo – desenho, cor, coroa, tiara, vestimenta, uniforme – tudo isso faz desabrochar, de forma sensível e matizada, as utopias seladas no corpo. (FOUCAULT, 2013, p.12-13)

Outro embate a que podemos recorrer, a partir do poema, é o do trans-humanismo, ou o pós-humanismo, que diz respeito ao processo de transformação do humano para além do corpo, tal como o conhecemos. *melissa*, que se descobre mulher e realiza a transição para a leitura social de como ela se enxerga, realiza alterações em seu corpo semelhantes as que os autores tecem em suas reflexões acerca desse campo que chamariam de uma pós-humanização do homem. Em síntese, recorreremos a Jair Ferreira dos Santos para tentar dimensionar com mais precisão essa visão do futuro do homem e do corpo:

Não sabemos ao certo o que significa, mas pressentimos que além do humano penetra-se numa realidade ou numa condição um tanto hostil, inquietante, onde algum episódio terminal se passou ou está a caminho, e nos sentimos implicado nisso. Suscitado por uma possível analogia, o adjetivo anti-humano nos vem à mente, mas apenas tenciona, sem esclarecer, uma suspeita. (SANTOS, 2002, p.57)

Villaça e Góes (2001, p. 135), por seu turno, traz que a questão do futuro ser humano, como a de ultrapassar a natureza, não se denomina propriamente como pós-

humano e, sim, apenas mais um avanço da humanidade em não querer o “perder de si”. Isto é, essa busca ao futuro não convém apenas a busca de uma estética, mas também de ter o controle e o poder sobre a natureza que o homem teme.

Esta visão, um tanto polimorfa, em oposição ao projeto edipiano em apresentação da unidade, não é pós-humana como sugerem alguns, mas apenas um passo na invenção da mesma humanidade, não controlando mais tempo ou espaço, busca não se perder de si.

Se, de fato, o ponto de vista de Villaça e Góes nos parece mais ponderável para a compreensão desses corpos que sempre andaram em marginalizações por não se enquadrarem no padrão social, dizemos, com alguma certeza maior, que Cida Pedrosa, ao apresentar em sua obra essas configurações de corpos femininos para além da imposição biológica, faz não para se mostrar inteirada dessa discussão científica-acadêmica, mas para manifestar sua posição de feminismo que difere daquela que define o ser mulher apenas por questões de genitália. Não obstante a isso, compreendemos que o corpo está ligado às novas tecnologias, de modo que o homem ou mulher podem construir ou desconstruir os estereótipos que os enquadram na sociedade, pois *melissa*, a personagem da obra de Cida Pedrosa, sem a modificação do seu corpo não poderia se inserir em determinados ambientes ou mesmo ser incluída no ser feminino, visto que o corpo se posiciona de modo muito importante nos ditames sociais.

Ainda que compreendamos que tanto o homem quanto a mulher temam em seu inconsciente as questões que não endereçam ao seu sexo quando, por exemplo, um jovem rapaz se recusa a fazer uso de algum acessório ou vestimenta tida como feminina porque comprometeria sua masculinidade, na visão social, compreendemos, também, que o corpo, juntamente com os acessórios e as vestimentas, é algo simbólico para afirmação de uma identidade. Assim, a expressão “coisa de mulherzinha”, inserida na fala masculina na reprodução de uma educação familiar de ideologia paterna, é exemplo da pressão sexual, do mesmo modo que o homem exagera na sua heterossexualidade para não demonstrar ao outrem a sua falta de “masculinidade” ditada pelos padrões da humanidade “o ser homem” e “o ser mulher”. Existe outra inversão nas mulheres, as quais desejam ser reconhecidas como do sexo masculino, alguns casos para obter poder masculino, mas não são assim vistas, haja vista a noção de gênero ainda estar diretamente atrelada ao corpo biológico. Logo, inicia-se o processo do desejo de mudança de sexo, na repulsa do próprio corpo, caso que pode ser refletido por meio do poema *melissa*.

Já na história antiga, há exemplos de figuras femininas que desejavam e exerciam atividades consideradas “masculinas”, ainda que, em alguns casos, não refletissem na sua sexualidade; ou melhor, no *ser* homem. Um caso emblemático é de Joana D’arc que não foi aceita para guerrear por ser mulher de modo que ela se caracterizou como um homem para ser treinada a lutar pelo seu país.

Ou seja, ainda usa a simbologia do corpo ou da vestimenta como caracterização do seu gênero, como forma de reafirmar que não somos o que nossa inconsciência diz e, sim, o signo empregado do que é feminino e do que é masculino. Assim, essa divisa de gênero tem por consequência a exigência de ambos os estereótipos, como dito no capítulo anterior em que falamos da existência de uma formação cultural acerca da questão de gênero na modernidade, uma vez que existe, no capitalismo, as representações de gêneros: ou se é masculino ou se é feminino; não havendo espaço para um meio termo como, por exemplo, a mulher usar os acessórios do gênero masculino e vice-versa, sem que haja um julgamento social.

Desse modo, os que não se enquadram nos padrões são considerados como “anormais”, o que justifica um investimento cada vez mais crescente em clínicas cirúrgicas para fins de alterações no corpo, já que é algo além do simples vestir. Às vezes, a repressão vem da própria sociedade, de modo a macular o inconsciente e causar incômodos com o próprio corpo, alimentando a indústria da “beleza”. Assim, outra questão sobre gênero que adentra nos discursos feministas em que (algumas) se vêem como homem ou se sentem melhor usando acessórios masculinos, advêm de se caracterizarem como homem sem deixar de gostarem do sexo oposto, é como se fosse um modo de defesa ou um sentimento de liberdade:

Invocando mais uma vez a tipologia de Jones, como se fosse um escudo fálico, ela formula uma “defesa” que designa como assexual uma classe de homossexuais femininas compreendida como tipo mascarado: “Seu primeiro grupo[é] de mulheres homossexuais que, embora não se interessem por outras mulheres, desejam o “reconhecimento” da sua masculinidade pelos homens e afirmam ser iguais aos homens ou, em outras palavras, homens elas próprias.” Como Lacan, a lésbica é representada aqui como uma posição assexual, uma posição que, a rigor, recusa a sexualidade. (BUTLER, 2003, p.85)

Essa troca de gênero é para seguir um discurso ou um poder que “legitima” o homem, mas isso é deslegitimar as opiniões do feminismo? Mostrar que o poder é, de fato, dominado por homens, posto que para que a mulher chegue ao mesmo patamar, precise incorporar a masculinidade, como é sugerido na citação abaixo, de Riviere,

(RIVIERE *apud* BUTLER, 2003), levanta a hipótese de que isso se dê mais por um sentimento de ódio:

[...] que tais mulheres matem uma identificação masculina não para ocupar uma oposição na interação sexual, mas, ao invés disso, para dar continuidade a uma rivalidade que não tem objeto sexual ou, pelo menos, que não tem nenhum que ela nomeie.

Logo, por essa razão que se é tão discutido, entre as feministas e o meio político, a questão da homossexualidade, da transexualidade e da intersexualidade como forma de atenuar os tabus que envolvem esse universo da sociedade heteronormativa.

Preciado (2011, p.14), ao refletir sobre essa questão, acena para o fato dessas sexualidades tangenciarem o espaço dominado pela heteronormatividade, considerado como multidões, ou “o monstro sexual que tem por nome multidão tornar-se *queer*”, numa evidência desse corpo estranho, ou seja, que não segue um padrão sexual e que também não se localiza como “terceiro sexo”:

Desvios das tecnologias do corpo. Os corpos da multidão *queer* são também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno. A multidão *queer* não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. (*Idem.* p.16)

Dito de outra forma, a tecnologia não está para beneficiar a multidão *queer* e, sim, para disciplinar os corpos considerados “desviantes”, a fim de fazê-los “normais”, leva-os a pertencer a um dos gêneros: masculino ou feminino, de modo a criar um novo ordenamento, de acordo com a sexopolítica. Dessa forma, a exigência indireta dos corpos “normais” impulsiona o mercado cirúrgico, isto é, gera uma movimentação do capital. E quem perde nisso tudo? Não apenas a luta feminista, em si, como todos os coletivos de luta pela igualdade e pelos direitos de livre escolha, uma vez que a atuação mediada pelo capital traz, em seu cerne, a dominação patriarcal e funciona de maneira “silenciosa” a fim de ostentar a busca dos seus interesses econômicos, políticos e sociais.

Em suma, esses interesses não são só direcionados à multidão *queer*, como também para mulher moderna que, cada dia mais, vem apresentando um número elevado de cirurgias plásticas para manter a sua beleza e juventude “eterna”, numa busca e no justapor identitário do grupo social. Isto evidencia o corpo como um “objeto” de produção de identidade do capitalismo, ou seja, como um projetor desse

grande investimento em si para o outro, de modo que a aparência, ou imagem, torna-se essencial para o ser humano para um bom relacionamento com o mundo, como se é dito: “A produção das identidades investe no indivíduo e em sua aparência, neste momento de espetacularização e consumo de imagens” (VILLAÇA, 1998, p.157), dizendo, antes, que:

As teorias pós-modernas sobre o corpo ora promovem as intensidades esquizofrênicas ou multifrênicas de viés anti-edípico, na linha deleuziana, ora investem em um hedonismo narcísico pela proliferação de imagens corporais que podem implicar, como sublinha Baudrillard, uma desmaterialização do próprio corpo que se quer promover. (*Idem.* p.151)

Essa busca de uma identidade é resultado da nova construção cultural do consumo, que visa “desmaterializar o próprio corpo” para se chegar ao padrão exigido pela sociedade. E Cida, por seu espaço de criação, acaba por deslegitimar toda essa construção, evidenciando, de forma crítica, personagens que fogem ao normativo.

Por esse motivo, dizemos que a tecnologia estética possibilita essa “desmaterialização” corporal, a fim de lançar um novo olhar sobre o corpo: um corpo de interesses econômicos e uma “arma” para cultura de massa. Hoje, com ajuda da tecnologia, podemos criar novos corpos, e sobre isso Beatriz Sarlo (SARLO *apud* VILLAÇA, 1998, p.131) fala que:

Hoje, a lógica do mercado, de forma avassaladora, oferece a possibilidade de sonhar também novos corpos, criando um universo de utopias e terrores. Na busca de vencer a velhice e, quem sabe, a morte, objetos que alteram o corpo oferecidos (próteses, substâncias sintéticas, suportes artificiais) por meio de intervenções que variam incessantemente.

Assim, a transformação de interesse da sociedade não só está no gênero transexual, mas também no feminino e na busca da sua perfeição divina, posto que toda essa construção cultural capitalista é desenvolvida graças ao discurso da mídia que mostra sempre as mulheres magras com seus narizes afilados, sem nenhuma imperfeição no corpo (estrias, varizes ou celulites), fazendo impulsionar a visão patriarcalista sobre a velhice feminina que muda totalmente em relação à velhice masculina, que encara um requisito de beleza maior, ou seja, a figura feminina vive

intensa pressão pela beleza eterna, enquanto a figura masculina sente a “liberdade”⁵³ sob os padrões.

Existe, por assim dizer, uma falsa liberdade da mulher quando se chega à velhice, pois algumas mulheres vêem a idade como um simples abandonar da sua sexualidade e, assim, utilizam da “liberdade” no meio social, por exemplo, não se importando com sua sexualidade e contrariando as regras impostas ao feminino:

É uma estranha liberdade, a de todas elas. Estranha, pela dupla valência: como liberdade de gênero, assinala-se positivamente-mulheres que podem circular, viver conforme sua vontade; mas como liberdade geracional e sobretudo existencial tem também o sentido do marginalismo: podem sair, porque já não importam tanto: já não são bonitas, não vão atrair os homens, nem os de sua idade; já não reproduzem, não há muito o que preservar. (Motta *Apud* Barros, p.233, 2006. *In* DEL PRIORE, 2006, p.436)

Entretanto, as mulheres passam a se submeter a uma falsa “liberdade”, ao passo que não são vistas pela sociedade e “são desprendidas” das exigências dos padrões de beleza. Já outras figuras femininas tentam o máximo se encaixar nos padrões estéticos: utilizando maquiagem para disfarçar as “imperfeições”, ou algo mais radical como uma cirurgia, como dito anteriormente. Nisso, segundo Novaes (NOVAES *apud* DEL PRIORE, 2011, p.483) ocorre a “eterna busca pela imortalidade transforma o corpo em uma encenação da obra de arte. Os discursos da saúde, da medicina, do erotismo tamponam o real que apavora: o mal-estar e a finitude”

Esses discursos nos são apresentados diariamente na TV, nos *outdoors*, entre outros meios midiáticos, de modo que o corpo torna-se um objeto de extrema carga ou “objeto” de importância perante a sociedade.⁵⁴

Construir uma representação física torna-se fundamental, portanto, no jogo das dissimulações das essencialidades, na busca da concentração das relações humanas no que se vê, na forma como se apresenta, no que aparece ser, na performance a ser desempenhada. (VILLAÇA, 1998, p.57)

Percebe-se que *hilda*, a personagem de Cida Pedrosa, não só representa a mulher moderna e independente, como também a mulher na sua liberdade sexual, na liberdade dos seus desejos e de suas vontades pelo *outro*, sem limitar-se. Essa liberdade é uma

⁵³ “liberdade” porque a figura masculina, apesar de não sofrer sobre essa liberdade de beleza, ainda sofre com a não liberdade do “ser macho”, por isso o entre aspas, pois o sexo masculino sofre um pouco com esses ditames estabelecidos pelo homem.

⁵⁴ A personagem *diana*, na obra de Cida Pedrosa, e citada anteriormente, é um exemplo dessa pressão imposta “o espelho sempre engana diana// [...] em busca da próxima dieta [...]” (PEDROSA, 2009, p.23)

fuga do sentimental e “das cobranças” estéticas⁵⁵ ao lugar da satisfação do prazer, em razão ao casamento que, às vezes, é sinônimo de dona de casa passiva na relação a dois, resultando na escravidão das emoções. *hilda*, ao contrário, é uma personagem feminina que não se prende aos padrões:

gosta de fazer sexo de manhã
antes de encarar a ordem do dia
e o ônibus rio doce-piedade

entre ofício e outro
faz a pesquisa na internet
e lê aquele e-mailzinho sacana
sobre os efeitos milagrosos dos florais

(a dor não precisa mais dos jornais
e o filme francês é lento para este tempo de baladas

o ascensorista tava com cara de pagode e pouco sexo
e a secretária do diretor se pôs de luvas para o dia)

hilda gosta de fazer sexo de manhã
e de dar bom dia ao chefe
com seu homem liquefeito na calcinha

hilda não dá *adeus ao corpo*, que mesmo sendo uma mulher moderna: uma mulher que tem autonomia da sua sexualidade e que, também, conta com as ferramentas para dar suporte ao seu prazer. *hilda* não se deixa privar da sua sexualidade corporal, de seus anseios femininos.

A sexualidade transforma-se em textualidade e dispensa o corpo, a excitação verbal transmite-se a todo corpo, como um terminal de prazer. Procedimentos mútuos com o prazer no final. Entre os que vivem uma experiência sexual telemática, alguns falam de seu entusiasmo, “insistem na veracidade do adágio segundo o qual, no sexo, o essencial é o metal” (LE BRETON *apud* NOVAES, 2003, p.132)

A personagem *hilda*, independente das curvaturas do seu corpo (pode-se lê-la enquanto uma mulher madura) não se deixa inibir e segue a sua autonomia sexual e de vida. A autora Cida Pedrosa apresenta um exemplo da mulher moderna no seu poema *hilda* e, assim, representa todas as figuras femininas: aquelas mulheres mães, casadas, divorciadas, de tantos amores, entre outros, a buscar o conhecimento de si e se amar.

⁵⁵ O prazer sexual é um alicerce ao bom relacionamento, e o homem encara isso ao corpo perfeito. Já a mulher tem outra perspectiva sobre relacionamento.

Outro exemplo, é o poema da personagem *wilma* que mostra toda a sua trajetória de vida; ou melhor, todo o desenvolvimento do seu corpo durante a infância a velhice e sua falta de conhecimento com o seu próprio corpo que, ao longo do processo da adolescência para vida adulta, fora tomando consciência da sua sexualidade. Portanto, *wilma* apresenta a mulher que antes era reprimida na sua sexualidade, que não tinha conhecimento do próprio corpo, exemplificando uma série de mulheres que rejeitam o conhecimento do próprio corpo por não estarem inseridas nos padrões da sociedade. O poema *wilma*:

o vermelho sempre incomodou wilma desde criança era afeita a frutas verduras e andanças sozinha pelo quintal	todo mês era motivo de chacota das irmãs e os paninhos lavados em suplicio
não gostava de carne comidas picantes sabores fora da rotina demonstração de afagos calorosos e no máximo permitia uma alisado nos cabelos	por não saber conviver com o vermelho não tinha coragem de cortar os pulsos um dia ousou olhar-se no espelho e viu-se em peitos ganhando cor e jeito de mulher
todos na rua achavam estranha aquela menina pacata quase opaca e despercebida até as brincadeiras eram sussurradas no canto de parede onde nem as bonecas falavam	as cólicas passaram conheceu o modess e o desejo decenal se instalou entre o décimo e o vigésimo dia punha-se em calores por entre as pernas e sabia-se pronta para a presa
foi pondo-se mola sem saber e se interessar por nada seu universo era timão branco e a fita azul no pescoço usados em nome de maria	namorou vários homens aprendeu a gostar de sexo e muito depois de gozar
um dia o sangue escorreu por suas pernas e quase enlouqueceu a menina invisível foi exposta ao corpo da casa e a mãe se apressou em costurar paninhos e a mal explicar o motivo da mudança	com o passar do tempo a vida instalou-se no quarto e o novo fez morada nos cabides aos quarenta anos wilma descobriu os dias vermelhos as noites molhadas a máquina de lavar para o lençol branco e que pela manhã o desejo não tem cor

Essa relação de corpo e estética retrata a problemática do que é feio ou belo na vida social. Na idade média, a figura feminina já sofria sobre a matéria de beleza, pois as mulheres que não seguiam tanto a beleza quanto as condutas eram vistas como hereges ou bruxas pela igreja que exercia um forte poder social, até porque o pecado ou o mal sempre foram associados ao feminino, como aqui já foi dito:

Desde os primórdios, embora se reconhecesse que a magia negra era praticada tanto pelos homens (os feiticeiros) quanto pelas mulheres (as feiticeiras), graças a uma espécie de radicada misoginia o ser maligno era identificado de preferência com as mulheres. Com maior ênfase ainda, no mundo cristão o conúbio com o diabo não podia ser perpetrado senão por uma mulher. (ECO, 2007, p.203)

Logo, todas essas questões voltadas ao universo feminino vieram a partir da construção religiosa, ou melhor, da construção da igreja católica que acreditava em o fato da mulher ser uma figura “diabólica”, utilizando o conceito sobre Adão e Eva, além de outro, não muito comentado pela igreja, que é a figura de Lilith.⁵⁶

Hoje, a figura feminina além de carregar esse fardo antigo em relação ao pecado e à abominação, também carregam consigo outros, criados na sociedade contemporânea, perpetuando, assim, um mal-estar cultural como afirma Freud:

Um outro estímulo para que o eu se desprenda da massa de sensações, ou seja, para que reconheça um “fora”, um mundo externo, é dado pelas frequentes, variadas e inevitáveis sensações de dor e desprazer, que o princípio do prazer, senhor absoluto, ordena suprimir e evitar. (FREUD, 2013, p.46)

Ou seja, o indivíduo se desprende do seu prazer interno, a liberdade, para se construir no “prazer” do objeto que é, também, o prazer do mundo externo. Por exemplo, a figura feminina, em relação à sociedade, desprende-se do seu prazer sexual para viver “a liberdade” imposta pelo mundo como um mero objeto do prazer. Ainda em Freud (2013, p.46) podemos ler sobre essa influência cultural, quando se é afirmado que “através de tabus, leis e costumes, são estabelecidas outras limitações que atingem tanto os homens quanto as mulheres [...] a estrutura econômica da sociedade influência também a medida da liberdade sexual [...]”, ainda que saibamos que essa limitação é transparente para as mulheres.

Contudo, esses conceitos vêm mudando com o conhecimento acerca das pautas feministas, posto que, através da arte que surge a denúncia sobre a criação da repressão do corpo feminino, como exemplo aqui trazemos a obra de Cida Pedrosa, ocorre uma

⁵⁶ Dado o conteúdo no primeiro capítulo sobre mitos.

incriminação aos *tabus* femininos. Então, a autora apresenta na sua obra a liberdade de todas as suas personagens e seus conflitos (sexualidade feminina) entre humanidade. Logo, a arte é encontrada no corpo, que é a existência artística, haja vista que o corpo artístico de Cida são suas personagens femininas, as quais ela dá voz. Outro exemplo de denúncia desses tabus por meio da arte é a artista Orlan⁵⁷, que é conhecida pelas suas performances de intervenções cirúrgicas em seu próprio corpo; ou melhor, pelas modificações que realiza no próprio rosto constituindo um jogo poético corporal. A artista quebra com sua identidade física, também denunciando, através da arte e de seu corpo, o peso estético imposto ao *ser* feminino do querer alcançar a perfeição ditada pela sociedade. Portanto, o seu autorretrato participa de uma dinamicidade de intervenções artísticas:

Em um dos momentos mais conhecidos de sua obra, as intervenções cirúrgicas em seu próprio rosto, é possível confirmar a pertinência do argumento da ampliação da noção de documento de processo de modo a incorporar depoimentos do autor. (GONZAGA, 2012, p.800)

É a partir do seu corpo que Orlan expressa a sua arte e a sua denúncia à sociedade que nos quer escravos do nosso próprio corpo. Nesse sentido, para realização dessa denúncia, ela se sujeita às cirurgias plásticas, utilizando as novas técnicas e os vários suportes tecnológicos. As cirurgias que realizam não são para o agrado da humanidade, mas sim para criticar aos padrões submetidos à figura feminina “é o problema da condição feminina e seus conflitos identitários que se impõem como centrais ao trabalho” (*Idem.* p.802) Orlan modifica de maneira desproporcional ao corpo feminino, como o nariz semelhante ao do homem, por exemplo.



58

⁵⁷ Orlan é um nome artístico para sua identidade não ser revelada e, buscando essa ruptura da identidade.

⁵⁸ A imagem: Orlan. Disponível em < <http://gabinetedejeronimo.blogspot.com.br/2012/05/>>

Logo, o processo da performance de Orlan é para dá uma imagem ao seu rosto, e no momento da modificação, ou seja, da cirurgia plástica, há presença de várias câmeras exibindo o processo cirúrgico. E é no lugar cirúrgico que Orlan faz intervenções artísticas inserindo alguns objetos para complementar sua apresentação, como observado na figura acima. O rosto da artista já fora modificado em diversas vezes e de muitas formas diferentes. Segundo o autor Gonzaga (2012, p.804):

Coerentemente, em seu principal texto auto gráfico, o “Manifesto da arte Carnal”, ORLAN afirmará que: “Arte carnal é auto-retrato no sentido clássico, mas realizado por meio da possibilidade da tecnologia. Oscila entre desfiguração e refiguração.” O corpo é tornado, portanto, como matéria plástica, na medida em que a artista reivindica o direito de abordá-lo na sua materialidade literal.

Portanto, Orlan denúncia, através do seu corpo, a busca identitária do feminino, de modo a também ironizar os conflitos de identidades “ORLAN iria se definir, com evidente acento irônico, como sendo: uma neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista” (GONZAGA, 2012, p.803). Logo, toda reflexão artística é encontrada nesse gosto da perfeição corporal, onde a cultura do consumo induz. A obra de Cida Pedrosa, por sua vez, traz a questão do corpo de um modo bastante potente, posto que cada personagem traz uma simbologia e sua problematização: ora de modo indireto, ora de modo direto. Nisso, as pinturas de Costa Rêgo complementam a obra *As filhas de lilith*, de Cida Pedrosa, que apresenta a liberdade e a ousadia do corpo feminino. Em virtude disso, a arte de Costa Rêgo luta contra os padrões femininos estabelecidos pela sociedade, de modo que, a partir da arte, a pintora mostra também a “revolta”, a expressão política e a denúncia. A obra em geral é, totalmente, voltada ao estudo do corpo feminino em diversos ângulos e referências, posto a se logo tornar um campo artístico de notável importância para a nossa literatura.

4 A POÉTICA DE CIDA PEDROSA

4.1 ANÁLISE POÉTICA NA OBRA *AS FILHAS DE LILITH*

[...]
Que dos líquidos copias
Mais o clima de águas
A intimidade sombria
*E certo abraçar completo*⁵⁹
 (João Cabral, 1997, p.245)

Considerada uma autora ousada, na sincronia com a modernidade, Cida Pedrosa é uma poeta contemporânea que apresenta, em suas obras, formas poéticas livres, uma poesia sem métricas, em versos concisos e com poemas que, em seus relativos espaços, apresentam imagens potentes à cena da poesia de hoje: ora com o uso do vocabulário erótico, ora com poemas de vertente contestadora – quando não na dialogia entre os modos. Isto pode ser percebido desde a primeira obra da poeta, *Restos do fim* (1982)⁶⁰, em que se marca essa liberdade nos versos e o atrevimento com as palavras. Trazemos, portanto, o poema “DELÍCIAS” (p.6) em que se pode perceber essa passagem abrupta de um verso ao outro para a construção do todo do texto:

Feçam-se
 Entre as paredes
 Do quarto
 Sucumbindo
 Em pensamentos
 Que lhes trazem
 Lembranças eróticas
 De um pornô qualquer
 Aquecendo-lhes
 Os clitóris
 Fazendo-lhes
 Entreabrir
 As pernas
 – trêmulas –
 À espera
 De uma penetração
 Viril

 Estão fartas

⁵⁹O nome do poema “Onda mulher, onde a mulher” de João Cabral de Melo Neto, que Merquior apresenta um dos capítulos do livro “Razão do poema” analisando verso por verso, e diz sobre “o ser-feminino”.

⁶⁰A obra foi desenvolvida em dupla, Cida Pedrosa e Eduardo Martins. Mas na leitura do poema, já percebemos os traços eróticos da autora.

Olhos nas paredes
 Na mesa – os retratos
 Ares de acusação⁶¹

Obra em processo, a poética de Cida Pedrosa evidencia essa passagem do tempo para a chegada daquilo que a crítica, notadamente, chama de amadurecimento poético. Assim, tanto na linguagem quanto na construção do poema, percebe-se esse desenvolver de flexibilidade poética para além da figuração da linguagem, o que a fez inventar novos jogos vocabulares, desenhar novas imagens⁶², desenvolver conteúdos quase ausentes na realidade da poesia brasileira. Na busca, pois, desse mapa de potência poética em ascensão, circulamos aquilo que poderia entrar como troca criativa ao que lemos: os poemas eróticos de Bocage⁶³, também os escritos de Sade. De Bocage, trazemos o poema *A rosa*, em que se lê:

Tu não percebes
 Ternos desejos,
 Em vão Favonio
 Te dá mil beijos⁶⁴

Este momento do texto, então, dedica-se às especificidades da linguagem literária, às escolhas poéticas e aos sentidos do texto. Para isso, retomamos ao pensamento de Paz (2012, p.48) para quem a linguagem do poeta é a linguagem da sua comunidade, seja essa qual for, de modo que, entre uma e outra, estabelece-se um jogo de reciprocidades, um sistema de vasos comunicantes. A poesia de Cida Pedrosa, nesse sentido, se apresenta com uma “arbitrariedade” das palavras, ou seja, uma relação de significado e significante, posto que o desenvolvimento poético na obra vai além do vocábulo.

Dizemos, assim, que a poesia não é aquilo ou isto: é a transcendência da linguagem, da condição humana. Isto é-se percebido na obra *As filhas de lilith* (2009), uma vez que, já no primeiro poema, *angélica*, a obra evidencia seu tema, seu trato e os modos de transgressão com a linguagem, este ir além: *o pênis de angélica/ era de plástico*, lemos. Aqui, diferente do poema *melissa*, a potência da ereção não vem na

⁶¹ Cida Pedrosa ainda não era adepta a estética das palavras minúsculas e da exclusão das pontuações.

⁶² Os poemas inserem de maneira muito íntima com as memórias da autora, então essa evolução poética também se realiza na sua evolução pessoal.

⁶³ Lembrando que há distinção do erótico para erotismo. Erótico que provoca o amor e o erotismo é a excitação.

⁶⁴ O poema *A rosa* de Bocage. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ub000061.pdf>>

vontade de transicionar o corpo, põe-se a interrogativa: *eis a sina/ mulher ou homem*, para que, no final do poema, a autora possa lançar *desejo de iguais/ porra/ bocetas também são de encaixe* e nos leve a perceber que os versos abordam além do significado, trazem o significante para passar do seu limite de signo, pois se refere a algo subjetivo, aos desejos de *iguais*. Esta expressão, no poema, reflete a revolta dos estereótipos instalados na figura feminina e também na figura masculina⁶⁵, resultando a desigualdade. Portanto, a autora abordar, na sua poesia, uma linguagem que não abandona a narrativa crítica. Eis o poema *angélica* (PEDROSA, 2009, p.17) para que outros modos de ler, além do aqui abordado, possam ser postos:

o pênis de angélica
era de plástico
passou a vida a esfregar-se no espelho

eis a sina
mulher ou homem

injusto desígnio
para quem precisa-se
inteiro por dentre as coxas

voz rouca sob os lençóis
desejo de iguais
porra
bocetas também são objetos de encaixe

Ainda em nossa leitura, chamamos a atenção para o fato da linguagem poética de Cida Pedrosa inserir expressões fortes entre seus versos, palavras que não são acompanhadas de pontuações – exclamações, interrogações... – na estrutura do poema, de modo que o leitor, por si, segue na relativa liberdade de lançar mão de uma leitura de modo expressivo “porra/ bocetas também são objetos de encaixe”, ariscamos. Logo, no final do poema, é possível sentir a inquietação e a indignação da voz lírica que pinta aquela figura feminina sem usar os componentes da gramática normativa. Cida Pedrosa, então, utiliza vocabulários de entonação forte para a substituição da pontuação, construindo, assim, o ritmo do poema ou tornando a sua poesia bastante aberta aos modos da entonação leitora: liberdade em tema e em forma. Nesse conjunto, as palavras formam frases e dessas observamos a riqueza composicional das significações poéticas

⁶⁵ Sem dúvida, que os estereótipos são mais fortes na figura feminina.

da autora. Voltamos às reflexões de Octavio Paz (2012, p. 56) para melhor organizar a leitura aqui proposta:

Para que a linguagem se constitua é preciso que os signos e sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido. Na frase, a pluralidade potencial de significados da palavra solta se transforma numa direção certa e única, embora nem sempre rigorosa e unívoca [...] a linguagem é um universo de unidades significativas, ou seja, de frases.

Portanto, a autora não apenas joga com as palavras, em seu poema, como também apresenta a consciência da formação delas e a potência que elas exercem na linguagem. A técnica da autora, dizemos, está no dominar e no conhecer os vocabulários⁶⁶, de modo que cada locução aponta para a sua importância. Talvez, seja um pouco arbitrário dizer que Cida Pedrosa referencie a sua pesquisa poética na técnica francesa, principalmente a técnica do erótico, da sedução das palavras de Mallarmé: “certas criações poéticas modernas são habitadas pela mesma tensão. A obra de Mallarmé é, talvez, o exemplo máximo disso. Jamais as palavras estiveram tão carregadas de si mesmas [...] (PAZ, 2012, p.62)”. Observemos, agora, o poema de Mallarmé (2006) **Pafos – um nome só...**

Pafos – um nome só do fundo da memória,
Meus livros já fechados, longe, me fascina
Das espumas querer salvar uma ruína
Sob os jacintos de seus vãos dias de glória.

Que corra o frio com a sua foice muda.
Nenhuma nênia inócua urlará minha boca
Se vórtice tão branco ao rés do chão não muda
Todo lugar no honor de uma paisagem oca.

Minha fome que aqui fruto nenhum exalta
Encontra igual sabor em sua douta falta:
Que um só rebento em carne humana e odorante!

Pé sobre a serpe de onde o nosso amor sazona,
Um outro sobreleva o meu pensar constante:
O seio a que abrasou uma antiga amazona

O fato é que, a partir dos vocábulos, a poesia de Cida vai formando imagens; isto é, na experiência do poema, o leitor consegue fazer a construção das imagens, organizar a poesia em prosa poética. A poesia contemporânea é livre de metrificção, como dita

⁶⁶ Nota-se que os poemas anteriores da autora não tinham essa força significativa como se integram hoje.

anteriormente, dessa forma direcionada para o visual, ou melhor, uma poesia de teor mais prosaico, do acontecimento, da cinematografia, posto que:

O verso livre contemporâneo: cada verso é uma imagem e não é preciso perder o fôlego para dizê-los. Por isso, muitas vezes, a pontuação é desnecessária. As vírgulas e os pontos não fazem falta: o poema é vaivém rítmico de palavras. (PAZ, 2012, p.78)

Essa percepção não é só dada no poema *angélica*, como pode-se encontrar em outros da obra *As filhas de lilith*, caso do poema *berenice* (PEDROSA, 2009, p.19) em que não se apresenta tanta entonação quanto o poema de *angélica* e o ritmo se mostra mais prosaico.

de costas
berenice se põe para o desejo

animal de quatro patas
exposto ao pássaro
e ao sabor das asas

a bunda em arco
se abre em pétalas
e expõe o sumo ao beija-flor

de costas
berenice se põe para o desejo
e espera o adentrar do pássaro
e os auspícios da lua

Verifica-se que o poema de Cida Pedrosa insere um jogo de metáforas de modo erótico “sabemos que a poesia se identifica como a expressão do ‘eu’ por meio de linguagem conotativa ou de metáforas polivalentes” (MOISÉS, 2008, p.48), essas metáforas polivalentes, segundo Massaud Moisés (2008, p.49) “metáfora geradora de outras metáforas”, das quais a autora substitui os vocabulários esdrúxulos por palavras referente à natureza “animal de quatro patas// [...] se abre em pétalas”. Assim, suavizando o poema, posto que essa moderação nas palavras do poema de Cida Pedrosa também traz outra figura de linguagem: o eufemismo, quando sabemos que “se abre em pétalas” se refere à uma posição sexual feminina, nas pernas afastadas, expondo a parte genital da personagem. Contudo, ainda o poema não perde a sua vulgaridade sexual “animal de quatro patas”.

Cida descreve uma cena de sexo anal explícita, porém de maneira sofisticada, carregada de sutileza; contudo, essa linguagem requintada poderia oferecer um fator limitante a uma faixa de leitores que não tivesse um vocabulário mais elevado, e por não conhecer o real sentido da poesia, estaria perdendo informações de grande importância. (BARBOSA, 2014, p.1504-05)⁶⁷

A referência do poema, mulher versus natureza, traz como menção a João Cabral de Melo Neto⁶⁸, uma vez que o autor insere em algumas de suas construções literárias a descrição da figura feminina de maneira erótica, utilizando os elementos da natureza. Por exemplo, o poema *Onda mulher, onde a mulher*, citado no início do capítulo, direciona as características femininas com o uso dos termos da natureza, porém não há um eufemismo como no poema de Cida Pedrosa, que emprega vocábulos da natureza para suavizar o ato sexual. O trecho do poema de João Cabral de Melo Neto descrevendo a natureza:

De flanco sobre o lençol
Paisagem já tão marinha,
A uma onda deitada,
Na praia, te parecias.

O poema que nos apresenta a personagem *berenice* retrata, de forma descritiva, uma cena ou um ato sexual, porém não se torna algo tão explícito dado ao fato de que os termos são representados como “exposto ao pássaro” que transfere a questão de quem poderia ser esse pássaro? Assim, a autora enfatiza duas vezes o termo “pássaro”, “e espera o adentrar do pássaro”, o que nos leva a crer que a poética forma-se um movimento de imagens da natureza, tanto bela quanto vulgar. As imagens inserem termos significativos da formação verbal, logo a imagem no poema:

Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. Quaisquer que sejam as diferenças que se separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou conjunto de frases. Cada imagem- ou cada poema feito de imagens contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir. (PAZ, 2012, p.104)

⁶⁷Disponível em:

<<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/2004/724>>

⁶⁸ Não é uma comparação, e sim, uma referencialidade ao poema de Cida Pedrosa em alguns aspectos. Ambos trazem a questão da imagem vigorosamente.

Em 1950, publicou o poema “O Cão Sem Plumas”, a partir de então começa a escrever sobre temas sociais. Em 1956 escreve o poema “Morte e Vida Severina”, responsável por sua popularidade.

Já o poema *cecília* (PEDROSA, 2009, p.21) apresenta o inverso de *berenice* e *angélica*, que fala e traz a imagem sobre/do cotidiano feminino⁶⁹, um cotidiano comum, sem grandes surpresas. No poema de *berenice*, Cida suaviza a caracterização da sexualidade inserindo o eufemismo, assim como também apresenta no poema de *cecília*, entretanto de outro modo, na doçura da figura feminina, a dona de casa com suas pesadas tarefas: *ela lava a calçada/ como quem lava o mundo*. No poema, percebe-se um trocadilho na imagem da personagem em relação ao trabalho de dona de casa, na liberdade feminina:

ela lava a calçada
como quem lava o mundo

do balde a cachoeira
molha pés dançarinos
alojador de sapatos
andante de procissões

na tirania da água
o barquinho de papel
escorre pelo sonho da menina
e o burburinho assusta o velho da janela

cecília lava a calçada
e a espuma em pedra
é breve morada em seus pés

portas se abrem
olhos espiam
a vassoura se apressa
e varre a agonia
vívida durante a noite

O poema mostra a oscilação entre o sonho: *molha os pés dançarinos*, e a figura exaustiva da dona de casa: *alojador de sapatos*. À vista disso, a personagem retrata de alguns sonhos femininos “presos” por uma sociedade patriarcal, haja vista que a poesia alcança e reflete a todos os leitores, principalmente, as leitoras.

Na construção do poema *diana* (PEDROSA, 2009, p. 23) se coloca mais em prosa do que em poesia.

o espelho sempre engana diana

⁶⁹ Cida Pedrosa sempre utiliza os elementos da natureza na sua poesia.

o jogo de luz e sombra
 não camufla mais ninguém

em busca da próxima dieta
 a moça se enche de revistas e terapias alternativas
 o corpo sua
 afina
 embranquece

a sopa a lua o brócolis a proteína o shake
 a balança a fita métrica o manequim

uma após outra refeição
 a moça mapeia a casa em idas e vindas ao banheiro

o espelho sempre engana diana
 e um ruminar de ossos se instala no corredor

Do sexto verso ao oitavo verso a autora “brinca” com as posições das palavras, causando uma ambiguidade na palavra “sua afina” que entoa como “suaviza” e, também, atribui a imagem ao poema. Esse trecho do poema lembra a estrutura da obra “nasce morre” de Haroldo de Campos. O poema de Campos (PLAZA, 1987, p.100):

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re

Além da estrutura, Cida Pedrosa traz – de maneira indireta, no poema –, a crítica às exigências estéticas voltada à mulher “o espelho sempre engana diana”. Isto é, a personagem retrata a figura feminina que vive sempre pressionada pela sociedade a seguir um padrão de beleza “a moça que enche de revistas e terapias alternativas”. Não só *diana* como também *zenaide* (PEDROSA, 2009, 79);

em junho de 1964
 zenaide fez 20 anos

olhou-se no espelho
 e viu-se pronta para casar

resolveu fazer o enxoval
 e pôs-se a procurar marido

decidida

quando todos se ajoelham
 cabeça para o chão
 pecado nas mãos e perdão na boca

elisa
 de olhos quase infantis
 olha para o alto
 e se perde naquele teto
 povoado de ovelhas
 próximas ao cajado do pastor

A igreja pregava a importância da castidade da mulher para o seu marido. Como dito anteriormente, a religião tinha uma grande força nos relacionamentos, formando uma tríade, o homem, a mulher e a igreja. O catolicismo controlava toda a vida sexual, em especial a mulher, e a desobediência às regras ou às leis da igreja tratavam como algo demoníaco. A *elisa* representa essa mulher, de uma época em que seus desejos sexuais eram considerados diabólicos para a igreja e condenada pelo coletivo social.

⁷²Segundo Del Priore (2011, p. 48):

Para as igrejas cristãs, toda relação sexual que não tivesse por finalidade a procriação confundia-se com prostituição. Em toda Europa, as autoridades religiosas tinham sucesso ao transformar o ato sexual e qualquer atrativo feminino em tentação diabólica.

A autora novamente traz a imagem, no poema, no caso do poema *elisa* apresenta a descrição da igreja católica e seus dogmas e, assim, construindo o poema. Esses fragmentos de imagens constituídos formam uma mensagem prosaica.

A *yara* apresenta a beata inversa de *elisa*, *yara* “[...] ainda cheira a alfazema/ e a pó-de-arroz [...] era a mais querida entre as donzelas [...] (PEDROSA, 2009, p.77). Outra ligação, os poemas abordam a questão do sagrado versus erótico “[...] como a vida cruza destinos e coxas [...] o sacristão abordou yara/ e após o terço/ apresentou-lhe a bíblia [...]”

atenção senhores
 aquela moça que agora passa na calçada
 ainda cheira alfazema
 e a pó-de-arroz

quando nasceu

⁷² A análise do poema “elisa” é parte de um trabalho concluído de minha autoria, e seguido de algumas correções. Disponível em: <<http://www.gelne.com.br/arquivos/anais-2016/Gelne2016-Literatura%20e%20estudos%20intersemi%C3%B3ticos.pdf>>

seus pais pensaram em um nome puro
para aquela que juraram donzela para deus e homens

yara
nome sem mácula índia das matas deusa das águas
oráculo

como não era índia
pôs-se em vestido de organdi
e acompanhou procissões
arrumou-se de anjo
nas festas de são José e nas novenas de Maria

do padre
era a mais querida entre as donzelas

esperava os 15 anos para partir ao convento de triunfo
vestir-se de branco e sofrer a humanidade
entregar-se a deus falar alemão fazer licor de pétalas de rosas
fugir dos fariseus e ajudar o óbolo da igreja

como a vida cruza destinos e coxas
o sacristão abordou yara
e após o terço
apresentou-lhe a bíblia

danou-se cantar-lhe os cânticos
e ao som de fechaduras chaves peitos patas lírios e gazelas
yara se viu suando no meio das pernas

não foi ao convento não vestiu branco não fala alemão
não fez licor de pétalas de rosa
mas
até hoje
yara
cheira a alfazema e a pó-de-arroz

É a partir de 1920 que aos poucos a liberdade sexual feminina vai ganhando “os mesmos” privilégios do homem, e passam a ter o conhecimento de seu poder, tanto sexual quanto social. Este conhecimento sexual é visto no poema *ofélia* em que a autora Cida Pedrosa (2009) reporta, dizendo: “exemplo de mulher resolvida”.⁷³

O próximo poema é da personagem *fátima* (PEDROSA, 2009, p.27)

dona fátima
tem dois filhos

⁷³Citaremos “ofélia” mais a frente.

wesley
 preto alto tatuado levanta peso ganha concurso
 quer ser mister 2001
 nos sábados fez michê em boate gay
 e descola uma grana para o anabolizante

priscilla
 morena de olhos claros pernas grossas
 levanta o pau da rapaziada
 que bate continência e hasteia gozo
 toda vez que ela passa sacacoteando
 dentro de um biquíni amarelo sem bolinhas

dona fátima vende goiaba na feira
 participa da associação comunitária e espera o dia
 em que a agência de modelo
 convide priscilla para desfilas no shopping center
 e que wesley termine o curso de informática
 para pilotar o caixa do supermercado carrefour

O poema *fátima* se dirige a mesma ideia do poema *cecília*, a distinção é que a personagem *fátima* já apresenta dois filhos, “wesley” e “priscilla”, ou seja, Cida Pedrosa mostra como se fosse o amadurecimento de *cecília*, a outra fase da dona de casa que é a fase mãe, mulher e “empregada”. E, adiantando, o poema *patricia* é a evolução das personagens *cecília* e *fátima*, ou melhor, é a mãe da obra “é especialista em filhos/ deveria ser contratada/ para reclames de televisão [...]” (PEDROSA, 2009, p.55). porém ainda não está preparada para as surpresas da modernidade “[...] mas não sabe o que fazer com o piercing que jéssica/ pôs nos grandes lábios [...]” (PEDROSA, 2009, p. 55).

Vemos na personalidade de “patricia”, que ela é possivelmente, daquelas que se resigna aos cuidados da casa, do marido e dos filhos, aquela mulher do passado que tinha que mostrar para sociedade seu lar feliz. Aquela que não aceita com facilidade que os filhos alcem voo, e que não corresponderam as suas expectativas, até porque cada ser possui seu jeito de ser, suas particularidades. (SILVA/ RAMOS, 2015, p.58)⁷⁴

O poema *patricia* (PEDROSA, 2009, p.55);

é especialista em filhos
 deveria ser contratada

⁷⁴ Disponível em: <

http://fasete.edu.br/eventos/flipa/anais/arquivos/2015/mulher_e_poesia_uma_leitura_critica_de_as_filhas_de_lilith.pdf>

para os reclames de televisão
 e os jornais poderiam colher depoimentos
 sobre como ensinar uma empregada
 a engomar 10 fraldas de uma única vez

teve 3 filhos

jéssica marina e victor júnior

sabe tudo sobre febre papinhas cocozinhos risinhos
 bonequinhos carrinhos palhacinhos sapatinhos joguinhos
 roupinhas festinhas de aniversário letrinhas numerozinhos
 velocípedes curso de férias esporte queda de bicicleta
 matemática português história geografia cidadania
 aula de reforço amigos indesejáveis lan house
 passeios em shopping conta de telefone alta
 namoro nas escadas amasso no sofá
 comprimidos de ecstasy

patrícia é especialista em filhos
 mas não sabe o que fazer com *piercing* de jéssica
 pôs nos grandes lábios
 o amor de marina por felipa
 e a decisão de victor júnior não seguir a carreira do pai
 junto à empresa vitorvítória

Em virtude disso, dizemos que o poema *patrícia*, na obra de Cida Pedrosa, simboliza a “super mãe”, a protetora, antes de *cecília* e *fátima*, que também são mencionadas como maternas, porém não como “especialista em filhos”.

O poema *grace*⁷⁵, por exemplo, é o menos erótico de toda a obra e o mais rítmico, de modo que, segundo Paz (2012, p.60), “as palavras chegam e se juntam sem que ninguém as chame; e essas reuniões e separações não são filhas do puro acaso: uma ordem rege as afinidades e as repulsões. No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo.”, mesmo sendo um poema extenso, prosaico. A prosa descreve a evolução do preparo do café, este que foi se inovando, a cada nova geração, numa sequência histórica feminina, de forma que podemos considerar a erotização do poema nos movimentos empunhados para preparar o café; quanto ao ritmo, à medida que o leitor passa de verso, temos a impressão de que o poema está acelerando sua rítmica a fim de criar “afinidades” entre as palavras. Como dito anteriormente, autora apresenta trocas com livros literários de autores internacionais e é justamente a poesia moderna na

⁷⁵ O poema *grace* em anexo

França e na Inglaterra que insere a progressão do ritmo verbal: “a evolução da poesia moderna em francês e em inglês é um exemplo das relações entre ritmo verbal e criação poética.” (PAZ, 2012, p.80).

Além da questão rítmica, o poema também acrescenta a questão temporal que passa por todas as evoluções do processamento do café, assim, refletindo as diversas gerações culturais.

Carregado de discussões culturais, o poema *Grace* nos dá a sensação de viagem ao tempo. A partir do hábito de tomar café, várias situações da mulher na sociedade, ao longo de várias gerações, são expostas e refletidas. A transmissão oral e a dinâmica de costumes de nossas sociedades são contextos trabalhados com maestria por Cida. Somos da geração de *Grace*, favorecidos pela tecnologia. No entanto, parecemos faltar tempo até para tomar café. O que realmente nos falta é sabedoria de Sebastiana⁷⁶

O poema de *hilda* (PEDROSA, 2009, p.31) relata uma mulher cotidiana que encara o estresse do dia-a-dia, nas suas idas e vindas do trabalho:

gosta de fazer sexo de manhã
antes de encarar a ordem do dia
e o ônibus rio doce-piedade

entre um ofício e outro
faz a pesquisa na internet
e lê aquele e-mailzinho sacana
sobre os efeitos milagrosos dos florais

(a dor não precisa mais dos jornais
e o filme francês é lento para este tempo de baladas

o ascensorista tava com cara de pagode e pouco sexo
e a secretária do diretor se pôs de luvas para o dia)

hilda gosta de fazer sexo de manhã
e de dar bom dia ao chefe
com seu homem liquefeito na calcinha

Percebe-se, por assim dizer, que *hilda* não só representa a mulher moderna e independente, mas também a mulher na sua liberdade sexual: na liberdade dos seus desejos e de suas vontades por outrem e sem limites. Essa liberdade é uma fuga do sentimental ao lugar da satisfação do prazer, em razão ao casamento que, às vezes, é

⁷⁶ A informação coletada pelo blog é antigo, infelizmente, o blog saiu do ar. Disponível em: <<http://quadro-magico.blogspot.com.br/2009/05/versos-para-as-insubmissas-filhas-de.html>>

sinônimo de dona de casa e passividade na relação a dois, resultando na escravidão das emoções.

O medo de ser decepcionado, o medo das paixões incontroladas, traduz no nível subjectivo o que Chr. Lasch chama *the flight from feeling* - < a fuga diante de sentimento > -, processo que se manifesta tanto na proteção íntima como na separação, que todas as ideologias <progressista> pretendem realizar, entre o sexo e o sentimento. Quando se prega o *cool sex* e as relações livres, quando se condenam o ciúme e a possessividade, trata-se de facto climatizar o sexo, de o expurgar toda a tensão emocional e de conseguir assim um estado de indiferença, de desprendimento, não só a fim de proteger contra as decepções amorosas, mas contra os seus próprios impulsos, que podem sempre ameaçar o seu equilíbrio interior. (LIPOVETSKY, 1983, p.72)

Então, a personagem *hilda* retrata e refrata algumas passagens cotidianas que, no poema, estão presos nesses padrões sociais: a passividade sexual: “o ascensorista tava com cara de pagode e pouco sexo”, além de lançar uma afirmação da personagem por certo receio de se aprisionar a alguém e perder seus privilégios, ou viver na rotina de dona de casa. Isto é, *hilda* não quer viver na amargura da vida como os outros personagens descritos no poema “*hilda* gosta de fazer sexo”, não dispensa o uso do prazer físico, das interações humanas mediadas por novos suportes “lê aquele e-mailzinho sacana”.

Cabe aqui, ainda, uma última observação em relação à estrutura poética de Cida Pedrosa que utiliza dos parênteses para explicar a situação, ou descrever a imagem, que se passa com a personagem “(a dor não precisa mais dos jornais// [...] o ascensorista tava com cara de pagode e pouco sexo/ e a secretária do diretor se pôs de luvas para o dia)”. Passemos, agora, para o poema (“prosa”) *ívis* (PEDROSA, 2009, p.35)

deus venha cá
converse comigo

ontem um chegou tarde
e levou o maio beque da esposa

o vinho acabou
mas tem cerveja na geladeira

se estiver com fome
frito calabresa

puxe a cadeira e experimente
o cigarro de canela
a mariana trouxe da índia
dizem que não dá câncer e nem vicia

vai bem com pão ou farinha
se estiver entediado
iremos à farra

vamos falar da vida
rir da morte
ou do vizinho

tem cirando coco baião
e o leão coroado faz festa de aniversário

hoje à noite	falar com iemanjá
podemos agarrar mulher ou homem	receber o claro do dia
fica por sua conta e vontade	e provar que deus é possível
que tal terminar a farra	como deus não respondeu
na praia de boa viagem	ívis fumou riu comeu
	e bebeu sozinha a cerveja da geladeira

Este poema também apresenta uma ligação com título da obra, *As filhas de lilith*, assim como *elisa*, pois ambos se desenvolvem por meio de versos em que se tematiza a “religião”, porém há certas distinções do poema de *elisa* para *ívis*. Este que não só descreve a religião católica como também a religião do candomblé, ainda que de maneira a trazer um certo ar de riso, trazendo algumas expressões cotidianas e tratando “deus” como uma pessoa comum: “frito uma calabresa/ vai bem com pão ou farinha”. Faz, ainda, uma releitura do modo de evocação a deus “deus venha cá/converse comigo”⁷⁷, descontraindo e desconstruindo os modos com o qual a sociedade lida com o sagrado.

Por fim, nota-se que o poema de *ívis* apresenta uma crítica muito forte às diversas religiões referentes ao conceito de gênero e ao conceito de interculturalidade “[...] tem ciranda coco baião// [...] podemos agarrar mulher ou homem// [...] falar com iemanjá// [...] como deus não respondeu/ ívis fumou riu comeu”. Cida Pedrosa, com isso, não só prestigia a religião católica como também as religiões de matrizes africanas, como o candomblé, que também traz conceitos sobre lilith, mas de uma visão distinta da católica.

A Pombagira, como uma ressignificação do mito libertário de Lilith, tem a função, nas religiões afro-brasileiras, de suscitar nas mulheres praticantes dessa religião, a rememoração das imagens primordiais do mito da grande fêmea selvagem adormecida na alma feminina. Ela rompe os paradigmas estabelecidos, existentes na sociedade, que procuram controlar a fera adormecida no corpo e no âmago feminino, mantendo-a amordaçada. (DA COSTA, 2015, p.59)⁷⁸

⁷⁷Uma curiosidade no poema que o “deus” está minúsculo, assim como toda obra, mas a palavra “deus” em minúsculo nos transfere na obra outro significado. Um “deus” com uma relação igualitária para humanidade, de amizade, e não como algo supremo.

⁷⁸Disponível em:

<<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/781/1/OLI%20SANTOS%20DA%20COSTA.pdf>>

Em continuidade com a leitura da obra, temos os poemas *khady* e *juanita* que também têm a essência religiosa, agora de cunho cristã-católica. Na personagem *khady* (PEDROSA, 2009, p.39) há uma mistura de amor e fé.

desde criança
uma pergunta lhe ronda a língua
por que deus se preocupa tanto
com o que as mulheres carregam entre as pernas

nem bem os pêlos nasceram
levaram-na mata adentro
e dor afora

a morada de vênus
foi cortada para o bem de toda a tribo
e a felicidade da fé

no lugar do amor
um espinho foi cravado
e no sangue de donzela
foram jogadas cinzas

excisão no corpo
de alma já infibulada

a fé de khady é a dor
e o rastro de deus é uma fístula
que de vez em quando parte transumância
rumo ao ocidente

O poema *juanita* (PEDROSA, 2009, p.37), por sua inscrição poética, traz à tona uma personagem devota à religião, e ao seu “deus”.

a dor de juanita
não bastava-se em si mesma

precisava de outra dor
para explicar o desaparecimento
e a ausência das mãos
que cultivavam o jardim

o lenço na cabeça não foi acenado
na hora da partida

a dor de juanita
não bastava-se em si mesma

precisava de outra dor
para explicar o assalto ao berço

e a falta da falta dos risos no jardim

o lenço na cabeça não foi acenado
na hora da partida

a dor de juanita
jmais bastou-se em si mesma

precisava encontrar a dor de Hebe
azucena Josefina e marias
loucas concêntricas
de pañuelos blancos na cabeça

a dor de juanita não
no confessionário
nas contas do terço

nas orações domingueiras
nem nas preces matinais

ela anda em circulo
faz da Plaza de mayo manjedoura
e busca os vôos sem chegada
e sem adeus na partida

e de tão dor

na dor não se basta
e de tão dor
ocupa o mundo
em barulho e resistência

a dor de juanita acende a dor
contra o silencio
e o lenço do filho continua na cabeça
para ser acenado na hora da partida

Como pode ser lido, além das chaves religiosas, os poema *juanita* e *khady* apresentam, também, pautas acerca do “sofrimento” ou a dor da mulher, da mãe, no naquilo que é próprio do *ser* mulher. *Juanita*, em suas escrituras, apresenta vários tipos de dores, além da dor de “si mesma”, ou seja, as diversas dores pelas quais a mulher está sujeitada. A dor *para explicar o desaparecimento/ e a ausência das mãos// falta da falta dos risos no jardim // azucena josefina e marias // e de tão dor/ ocupa o mundo*, diz-nos a voz lírica que pinta aquela personagem. Portanto, *juanita*, de modo geral, expõe, ainda, a dor da partida *e o lenço do filho continua na cabeça para ser acenado na hora da partida*. *Khady*, por sua vez, inscreve-se na dor da mulher de si *nem bem os pêlos nasceram/ lavaram-na mata adentro/ e a dor afora*, de modo que essa personagem se mostra com muitos questionamentos em relação ao mundo sexual: *desde criança/ uma pergunta lhe ronda a língua*. Já o poema *quilma* (PEDROSA, 2009, p.57) é nos apresentada:

aprendeu desde cedo
que saia rodada
ajuda a ganhar a confiança e homem

aprendeu logo
e empinar a bunda
estufar os peitos e dar
risada na hora certa

que a cor da pele
é cartão postal
e a textura dos pêlos
faz diferença no lençol de linho

aprendeu que cada
incorreção do corpo
ou desfavorecimento da natureza
pode ser usado a seu favor
depende da imaginação ou do álcool

que o vermelho e o roxo
 combinam com o ébano da pele
 e o desejo gira com a saia
 e o gingado

quilma aprendeu desde cedo
 que as cores apartam os homens
 e o ventre das mulheres são pontes
 impostas a ferro e desejo

Enquanto o poema *khady* e *juanita* inscrevem o sofrimento feminino, o poema *luiza* (PEDROSA, 2009, p. 41) retrata o prazer:

bernardo servia café com leite a luiza
 e ela pensava em suas coxas

como será passar a mão
 entre as pernas
 e lambar leite e mel

bernardo servia café com leite a luiza
 e ela pensava em sua bunda

como será abrir as pernas
 e se encharcar de leite e mel

como bernardo
 não fez curso por correspondência
 e não leu o manual de como entender
 o desejo das mulheres em 10 lições
 continuou servindo café com leite

e luiza foi conhecer os prazeres do mel
 como José aparecido das dores
 em um dia de chuva
 na casa da rua da glória
 quando o pé dele encontrou sua gruta
 embaixo da mesa de jogo de buraco

Luíza assemelha-se ao poema *berenice*: ora na relação dos trocadilhos das palavras, ora na substituição dos vocábulos vulgares por imagens que os levam ao plano da metáfora: *como será abrir as pernas/ encharcar de leite e mel// encontrou sua gruta/ embaixo da mesa de jogo de buraco*. Contudo, não se deixa de trazer à tona a performance corporal feminina por meio de *semas* como “coxas”, “pernas” e “bunda”. O homem, aqui, mostra-se submisso aos prazeres ou aos desejos carnavais, porém *não leu*

o manual de como entender/ o desejo das mulheres em 10 lições, isto é, a autora insere uma crítica ao sexo masculino que não se sabe ou não entende as necessidades femininas e, sim, apenas as suas necessidades masculinas, de modo que não exista troca entre as vontades de *iguais* (*bocetas também são objetos de encaixe*, grita *angélica*).

Outra semelhança no poema ao modo do *luiza* é o poema *rosana* (PEDROSA, 2009, p.59):

em um dia de junho
rosana resolveu diminuir as horas

secou seu homem
a tarde toda

prende-o
entre as pernas
e ao som de bob dylan
diluiu-o na boca

quando já não havia mais nada
sua mão
fez brotar a água

não teve dúvida

lambeu o que era possível
e os poucos pingos restantes
foram levados ao rosto
e em massagem circulares
fez peeling noturno

Percebe-se, nos dois poemas, a aproximação das imagens “entre as pernas”, de forma que se altere a forma como as personagens são postas nos poemas, com a alteração, por exemplo, do artigo para o pronome, no inverso verdadeiro. No entanto, assim como no poema *luiza*, o poema *rosana* também mostra o feminino bastante erotizado “[...] secou seu homem/ tarde toda [...]” de modo a apresentar a entrega no ato sexual feminino com o “seu homem”, isto é, a mulher se mostra ativa sexualmente, algo discriminado ou não habitual para sociedade, visto que o homem é que sempre dá o primeiro passo ou sente “sede” sexual “[...] prende-o/ entre as pernas/ e ao som do bob

dylan/ diluiu-o na boca [...]”. Em *luiza*, a autora utiliza o “leite”, o “mel” e o “café”; já em *rosana*, apenas a água para a construção da imagem ou cena erótica.⁷⁹

melissa é um poema aberto à troca com a prosa: prosa ou poema: eis a sina de quem se quer por inteira poesia. O conteúdo poético versado em *melissa*, na verdade, é o fato da personagem ter nascido menino, muito embora, em todos os momentos da sua infância, sempre soube no seu íntimo que era uma mulher. Suas características: loiríssimo, olhos azuis e uma criança mimada pelas tias (“bibelô das tias”). Ela sempre teve uma boa educação, criada na doutrina católica “fez a primeira comunhão aos 6 anos” e seu único pecado fora “ter espiado o seu primo nu”. O próprio poema expõe a função imagética, quer dizer, traz referências do estudo intersemiótico, ao momento da leitura, de modo que Cida “brinca” com as imagens, citando filmes e atores do cinema clássico, a música também se fazendo presente na poesia, referente ao gosto pessoal da escritora para a construção de sua *melissa*, mulher inteira e tornada. O trecho do poema e alguns exemplos em destaques sobre a paixão cinematográfica da autora:

aos 10 anos virou habituê
das tardes de **cinema na TV**

viu a **noviça rebelde** 15 vezes
o **vento levou** outras tantas
e se pensou **ingrid bergman**
em **casablanca**

[...]
as luzes eram tantas o povo era tanto
a **música** era tanta e o **cinema**
o **cinema tinha madonna e sharon Stone** (PEDROSA, 2009, p.45)⁸⁰

Aos 12 anos de idade, *melissa*, ainda menino, começa a demonstrar o seu interesse pelo mundo feminino, ou seja, seu encantamento pelos objetos e a vida social da mulher, e é partindo dessa curiosidade que *melissa* inicia ativamente seus prazeres sexuais. Logo após, no poema “*melissa*”, a notícia se espalha sobre o fato que ocorreu na igreja e os novos pretendentes não faltavam à personagem. Posterior, *melissa* se muda para Rio de Janeiro, onde realiza sua mudança de sexo, ou seja, nasce uma nova identidade, uma identidade que sempre estava no seu interior. Dado que, *melissa* não se sentia bem com seu próprio corpo, e após a cirurgia “teve múltiplos orgasmos e abriu as pernas em flor”. Nota-se que a palavra “flor” no poema se refere à simbologia do órgão

⁷⁹As figuras femininas na obra de Cida Pedrosa se relacionam de modo contínuo ou semelhante.

⁸⁰Exibido na página 67.

feminino. Então, repara-se que a poesia de Cida é bastante simbólica, sempre trazendo os elementos da natureza em relação ao feminino.

No poema *xênia* (PEDROSA, 2009, p.73), em relação ao poema *melissa*, percebe-se uma inversão de desejo sexual “sempre gostou de mulher”, e a não afirmação da troca de sexo, mas “xênia continua gostando de mulher”. Apesar da dificuldade da personagem encarar os preconceitos da sociedade, nunca a impediu de ser uma mulher livre e de boa classe social, *xênia* agora “escolhe qual gata agasalhar”.

sempre gostou de mulher

no ginásio cubava as meninas
na troca de roupas da ginástica

era chamada de feiosa
e se prestava a recados das moçoilas do pedaço

em um mês de outubro
xênia decidiu mudar de vida

foi para ginástica cabeleireiro massagem
curso de línguas marketing relações internacionais
emprego fixo empresária de modelo
baladas noite adentro

xênia continua gostando de mulher
e agora
escolhe qual gata agasalhar
por entre as coxas

Novamente em paralelo à poética transgressora de Cida Pedrosa, o poema *melisa* e *nely* também se “comportam” a uma estrutura prosaica, porém com o tema distinto e crítico. A personagem *nely*⁸¹ refere-se a uma mulher de poder “não houve mulher mais famosa”, ainda que o seu poder atraia a ganância dos homens “fernando de souza/ [...] foi o escolhido para tão nobre tarefa”, até porque, na nossa sociedade, uma mulher no poder não é algo natural de se ver; então, “no dia seguinte/ nely amanheceu morta sob lençóis/ de seda vermelha [...] fernando de Souza [...] assumiria a redação geral da gazeta da tarde”. De muitos golpes ainda se vive sendo mulher.

A personagem *ofélia* (PEDROSA, 2009, p.53) retrata a liberdade feminina: tanto sexual, quanto social, na reminiscência ao o poema *hilda*, de modo a ser identificada a imagem do feminino moderno:

⁸¹ O poema *nely* em anexo

exemplo de mulher resolvida
conseguiu tudo o que quis

montou casa aos 21
e já deitava com o namorado aos 15

hoje ocupa o melhor cargo da empresa sertanese

cargo maior
só o do dono-presidente e seu filho ronaldinho

tem sob o seu comando uma porrada de homens
e trata sobre a compra e venda de gesso
com empresários da argentina

acorda cedo levanta peso lê o jornal
prepara o dia serve ração a fênix
e marca um programa para noite

ofélia recebe a melhor amiga
lê neruda em espanhol
ensaia um tango
liga a tv
e pondera se já é hora de dividir as escovas com flavão

Na primeira e segunda estrofe, é-se enfatizada esse domínio da personagem *ofélia* no seu *eu* ora social, ora sexual “exemplo de mulher resolvida/conseguiu tudo o que quis// montou casa aos 21 anos/ e já deitava com o namorado aos 15”. Portanto, essa autonomia da feminilidade é mencionada na personagem literária que também reflete a cotidianidade da mulher contemporânea, posto a gerar um conflito ao leitor entre real e o ficcional. Sobre isso, Calado afirma que:

A poesia de Cida Pedrosa é escrita sob o olhar de quem está no interior do espaço analisado, uma visão mestra das cenas e dos sentimentos, que, ao mesmo tempo em que apresenta o particular, constrói o universal através da exposição da paisagem urbana, o litoral, o cotidiano e o sertão. (CALADO *apud* ARIMATÉIA, 2011, p. 9).

Logo, a autora Cida Pedrosa expressa, na sua poética, a força feminina, segundo Arimatéia (2011), de modo a se evidenciar a forma poética dada à voz da mulher não diminui o teor dessa construção social fragmentada; ao contrário, reforça a angústia pela qual passa o “sexo frágil”. A fragilidade vencida e buscada traduz a força que detém, histórica e poeticamente, de mulher para mulheres (ARIMATÉIA, 2011, p.8). Na parte

seguinte, a autora Cida Pedrosa relata essa força alcançada pela personagem “hoje ocupa o melhor cargo da empresa sertanense”, fazendo-nos compreender que:

a personagem ou o personagem é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. por mais real que apareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. (GANCHO *apud* KURI SOUZA, 2005, p. 22)

A personagem *ofélia*, assim, representa a conquista histórica feminina no espaço que antes só era visto pela camada do sexo masculino. A mulher não é mais “olhada” de modo inferior ou de submissão ao homem e, sim, como risco de disputa no meio social. A autora ainda faz uma sátira sobre a superioridade social utilizando a intertextualidade “cargo maior/ só o do dono-presidente e seu filho Ronaldinho” (PEDROSA, 2009, p.53). Sobre a condição da mulher, Kuri Souza (2005, p. 18) diz:

De dona-de-casa e esposa dedicada e submissa, muitas mulheres passaram a chefes de família e trabalhadoras. Todas estas conquistas foram, como relatado anteriormente, um processo lento e penoso, no entanto desde muito tempo procurado por muitas mulheres, que chegaram a lutar em muitas batalhas, junto e tal qual os homens. Devido a essas mulheres batalhadoras, chegou-se à atual situação das mulheres, longe da igualdade com os homens, entretanto bem mais emancipada do que há alguns anos.

Na quinta estrofe, a autora Cida Pedrosa (2009) mostra essa mulher atuante no mundo social “tem sob o seu comando uma porrada de homens/ e trata sobre a compra e venda de gesso/ com empresários da argentina”. Segue, agora, o poema *sihem* (PEDROSA, 2009, p.61)

sob burca negra
o olhar sem véu
espreita a hora certa

o vai-e-vem dos homens
e o apito do trem
conta o compasso
do coração que já parou

amarras de pólvora
em volta do corpo
e o fogo de redenção
a sacolejar na partida

sihem não deixa filhos
um corpo para o desejo
nem sequer rostos aflitos
à espera

sobe aos céus sem recompensa

o profeta
 não predestinou 40 virgens
 para festejar sua chegada

É a única personagem na obra de Cida Pedrosa que pertence a uma cultura distinta, ou melhor, a personagem se refere à mulher muçumana “sob a burca negra/ olhar sem véu”, de modo que “a burca” é um traje usado pelas mulheres do Afeganistão e Paquistão que são seguidoras do islamismo e o uso da “burca” é obrigatório. Portanto, a autora apresenta no seu poema uma crítica à questão cultural das mulheres muçulmanas que são obrigadas a esconderem o seu corpo⁸² “[...] amarras de pólvora/ em volta do corpo/ e o fogo da redenção/ a sacolejar na partida [...]”.

Os poemas *wilma*⁸³ e *úrsula* se complementam na oposição do vermelho, pois “o vermelho sempre o incomodou wilma [...] ao passar do tempo/ a vida instalou-se no quarto [...] aos quarenta anos/ wilma descobriu os dias vermelhos/ as noites molhadas”. Já “úrsula” traz o vermelho como algo celebrativo, positivo “o vestido vermelho caía bem no corpo esguio/ e fazia efeito na noite de natal [...]”. Por conseguinte, *wilma* odiava o vermelho por causa do incomodo menstrual, mas descobriu realmente “o vermelho” “aos quarenta anos”, e já “úrsula” não tinha motivos para odiar dado que nunca tivera uma menarquia.

O poema *verônica* refere-se uma mulher de altivez poética, porém encarada como louca “nas ruas do Recife vaga uma mulher/ todos a chamam de a louca do fiapo louro [...]”, e a sua insanidade está nos versos do poema “[...] indiferente passeia com sua maleta/ cheia de colagens de poemas [...]”. Portanto, a personagem é um reflexo poético de Cida Pedrosa. Ou seja, traz a ideia do infinito, como exemplo das *babushkas* que é um tipo de boneca apresentada numa série infinita: quando abre a primeira, aparece outra menor e sucessivamente. Logo, no poema *verônica*, Cida Pedrosa cita outra poeta que poderia vir numa nova citação de outra poeta, de modo a causar o abismo de uma série infinita. Nisto, podemos encarar o poema de Cida Pedrosa como uma metaficção, habitando “entre ficção e a realidade” (BERNARDO, 2010, p.37)

Trazemos, por fim, o poema *tereza* (PEDROSA, 2009, p.63):

mãos enormes

⁸²Mais informação disponível em:< <https://www.estudopratico.com.br/o-que-e-uma-burca-e-por-que-se-usa/>>

⁸³ O poema *wilma* em anexo pág. 120

as de geraldo

tão grandes que não cabem
no corpo magro de tereza

quando se casaram
tinham planos de comprar uma casa
de varanda
e passar uma semana em bariloche

neste tempo
os peitos de tereza
cabiam inteiros nas mãos de geraldo

mãos enormes
as de geraldo

tão grandes que se espremem nas algemas
e não podem mais acenar para tereza
que nesta hora é conduzida
no carro do IML
para o exame de corpo de delito
sob suspeita de estrangulamento

Que faz referência a um personagem masculino que se chama “geraldo”, posto que, nos versos, descreve-se as suas mãos “enormes / as de geraldo// tão grandes que não cabem/ no corpo magro de tereza”. No início do poema, quando se apresenta as “mãos enormes/ as de geraldo [...]”, o leitor pode conjectura que a autora Cida Pedrosa faz uma alusão ao sexo masculino para tirar a ideia negativa do sexo oposto, como forma de desconstruir todo o conceito feminista que paira sob a obra. Porém, durante o andamento da leitura, o leitor percebe a ironia da autora “tão grandes que se espremem nas algemas” e, no final, Cida Pedrosa revela a verdadeira identidade “geraldo”: revela a verdade “das mãos enormes”, a responsável pelo crime, e “geraldo” se inscreve “sob suspeita de estrangulamento”. Portanto, a autora apresenta todo o encantamento do poema, a felicidade do homem e da mulher, porém conclui mais um casamento ou uma felicidade faseada.

Em suma desta seção, podemos dizer que poemas, ou as personagens, de Cida Pedrosa, na obra *As filhas de lilith*, são de uma escrita verdadeira, e que o ficcional distancia da sua poesia, pois cada uma das personagens se mostram um espelho da

realidade feminina, de mulheres que sofrem no cotidiano com o machismo, e isso Cida Pedrosa representa em cada verso de sua obra.

4.2 AS PERSONAGENS FEMININAS: RELIGIÃO & MITO

*Não fiques pois, ó Nize, duvidosa
Que isso de virgem e honra é tudo peta.*
(Bocage, 2013, p.14)⁸⁴

Observamos, nos capítulos anteriores, a questão do mito e da religião relacionando à questão de gênero. Aqui, iremos retornar a esse eixo de leitura para elencar alguns conceitos dos na leitura de alguns poemas, ou personagens, da obra *As filhas de lilith* (2009), da autora Cida Pedrosa, de modo que a essa visão feminina do mito e da religião, ou melhor, trazendo especificadamente o mito de Lilith e a figura bíblica feminina que é Eva, iremos explorar as nuances do trabalho artístico para a construção da obra. Logo, tomamos o mito de Lilith em suas duas apresentações de conceitos: o primeiro é o lado mítico como forma de afastar de lilith a alusão à figura maléfica, pecaminosa, evidenciando-a, sim, apenas como uma figura feminina que não cedeu aos caprichos e quis os mesmos direitos do sexo masculino: “Lilith não se submeteu à dominação masculina. A sua forma de reivindicar igualdade foi a de recusar a forma de relação sexual com o homem por cima” (LARAIA, 1997, v4, p.151). Já na versão bíblica, em que não se encontra nenhuma menção ao nome Lilith, há uma hipótese de seja ela citada e de que, realmente, seja a primeira mulher de Adão: “outras fontes apresentam com mais clareza a criação de Lilith e de outras companheiras antes de Eva.” (SICURETI, 2015, p.15) Além disso, faz-se válido mencionar que ela foi citada pelo uso do termo animal, especificamente animais obscuros, no livro de Isaías, como a coruja. Eis alguns conceitos da existência da figura de Lilith:

No Gênesis I Adão foi macho e fêmea, como já sabemos; vimos que nos comentários rabínicos aparece, embora velado, o segredo removido de que Adão vivesse sexualmente promíscuo com animais. No Gênesis II aparece a fêmea, Eva. Ora, pensamos extrair os testemunhos da existência de Lilith das passagens sutis, dos subentendidos e das alusões analógicas que, segundo nos parece, existem nas páginas do Beresit-Rabba. Lilith, sem dúvida, tem a ver com o Gênesis I. Se excluirmos a androginia como arquétipo celeste

⁸⁴Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/06/Poesias-Er%C3%B3ticas-Burlescas-e-Sat%C3%ADricas.pdf>>Obra: POESIAS ERÓTICAS, BURLESCAS E SATÍRICAS, BOCAGE, 2013.

refletido no Adão terrestre, devemos necessariamente aceitar que se trata de Adão com uma companheira feminina. (SICURETI, 2015, p.13)

Gênesis I, 26: ‘Deus disse: façamos o homem à nossa imagem, segundo a nossa semelhança’ Gênesis I, 27: ‘Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou’ Gênesis I, 28: ‘Deus os abençoou e Deus lhes disse: cresci e multiplicai-vos’ Assim, nestas três fases, vemos aparecer o homem com indivíduo composto de duas partes. O pronome que muda do singular ao plural é revelador do conceito de hermafroditismo ou androginia, ou então se deve, com certeza, pensar que se tratava nem mais nem menos do verdadeiro casal distinto, Adão e a ‘primeira companheira’, isto é, Lilith. (RODRIGUES *apud* SICUTERI, 1998, p.20)⁸⁵

Observa-se que a tradução da palavra noite tem como sinônimo o vocábulo treva que, no termo bíblico, significa o inferno (o mal). Portanto, Lilith representa o lado da rebeldia e o lado da não submissão ao sexo masculino, a representatividade feminista.

Desse modo, dizemos que a obra *As filhas de lilith* apresenta alguns poemas que possuem semelhanças com as características da figura de Lilith: uma imagem feminina não submissa, sensual e independente, de modo que encontramos, de forma visível, certas personagens femininas da autora, como a personagem *angélica*, marcada pela sexualidade, bela libertinagem: *o pênis de angélica/ era de plástico/ passou a vida a esfregar-se no espelho*, na inserção da liberdade sexual encontrada em Lilith. Não só o poema *angélica* tem esse tom erótico mais audaz, como também o poema *berenice* “*berenice se põe para o desejo/ e espera o adentrar do pássaro/ e os auspícios da lua*. O poema *hilda* mostra o feminino não passivo aos desejos sexuais, ou seja, “desejo de iguais” como descreve o poema *angélica*: *gosta de fazer sexo de manhã/ antes de encarar a ordem do dia*, assim como no poema *rosana* que *secou o seu homem / a tarde toda// prendeu-o/ entre as pernas*, além do poema *luíza* que exprime os pensamentos do feminino sob os desejos sexuais, enfatizando que não é apenas o homem que fantasia a sexualidade. Já o poema *ofélia* se destaca mais que as outras em relação à figura de Lilith, pois a personagem *ofélia* mostra a total independência, a não submissão masculina, tanto social, quanto econômica e sexual *exemplo de mulher resolvida/ conseguiu tudo o que quis// [...] e já deitava com o namorado aos 15// [...] cargo maior// [...] tem sob o seu comando uma porrada de homens [...]*. À vista disso, os

⁸⁵Disponível

em:<http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Revistas_EST/III_Congresso_Et_Cid/Comunicacao/Gt06/Catia_Cilene.pdf>. LILITH E O ARQUÉTIPO DO FEMININO CONTEMPORÂNEO, Rodrigues,Cátia Cilene Lima, 2006.

poemas ou as personagens citadas marcam a figura de Lilith na versão de independência sexual.

Outros poemas na obra *As filhas de lilith* mostram a busca pela figura de Lilith: o autoconhecimento sexual, como no poema *melissa, o único pecado dito ao padre/ foi o de ter espiado/ o primo nu// [...] quando completou 14 anos/ fez sexo com João atrás da igreja/ e não gostou// [...] sabia-se mulher desde a infância*. Outro poema em que se mostra esse autoconhecimento é o *wilma* em que, de forma narrativa, traz-se o descobrimento das sensações dos órgãos sexuais *um dia o sangue escorreu por suas pernas/ e quase enlouqueceu// [...] e viu-se em peitos/ ganhando cor e jeito de mulher// [...] prendeu a gostar de sexo e muito depois a gozar*. As personagens de Cida Pedrosa se inserem nos impulsos sexuais refletidos no grande mito: o mito de Lilith. O mito de Lilith retoma a questão da repressão dos desejos sexuais, trazidos tanto pelo sexo feminino quanto o masculino:

Amazonas e Bruxas como símbolos de uma identificação ao animus em oposição ao masculino. Assim, por volta da metade do século XIX, e em nosso século, vemos Lilíth tornar a se propor, primeiro como alienação e, depois, como despertar da consciência feminina, ressuscitando a tentativa de recuperar a unidade originária numa androginia endopsíquica. Mas a abordagem de Lilíth modificou-se a partir de Freud e Jung. Ela não é mais compreendida como uma divindade exclusivamente ctônica, arcaica; Lilith é analisada como significado arquetípico da alma dividida, reconduzida internamente ao mais originário arquétipo da Grande Mãe urobórica bivalente, que reflete a repressão parcial dos instintos e a censura das pulsões sexuais. (SICURETI, 2015, p.78)

Já a personagem *khady* é o espelho da revolta trazida por Lilith quando *desde criança/ uma pergunta lhe ronda a língua/ por que deus se preocupa tanto/ com o que as mulheres carregam entre as pernas*. *khady* apresenta a inquietação acerca da forte repressão sexual que o feminino sofre, posto que a interrogativa ausente: “por que deus se preocupa tanto” com os dotes femininos, desenha a insatisfação de Adão com sua companheira, o porquê de tantos desassossegos. A resposta está por onde tudo começou: a criação do homem e da mulher, ou seja, a criação do mundo, no qual lilith é dita como a primeira mulher de Adão e símbolo do desejo, do erótico, da perversão para o homem e a qual “O desejo da mulher é para o marido. Volta para ele”. Lilith não responde com a obediência mas com a recusa” (SICUTERI, 2015, p.21). Esses atributos carnis de Lilith não são visados como bom para o homem de Deus.

Lilith é coberta de sangue e saliva, símbolo do desejo: "No momento em que foi criada a mulher foi criado também Satã com ela".²⁴ Este demônio também é mulher. Aquela que perturbou a noite toda o sono

de Adão. Dizem as Escrituras: "ele se perturbou todo", e o sonho erótico emerge do inconsciente, apresenta a Adão toda a potência da energia vital. É Lilith que lhe produz o sonho. (*Idem*, 2015, p.16)

Já figura feminina de Eva que “vem do hebraico, ‘viventente’ ou ‘a que dá vida’, é [tida] como a primeira mulher a esposa de Adão e a mãe dos viventes.” (JESUS *apud* PFEIFFER *et alii*, 2010, p.7). Diferentemente de Lilith, Eva representa a “Mãe dos homens”, ou seja, a Mãe da humanidade. No ponto de vista bíblico, Eva é dita como a primeira mulher de Adão, a que foi criada por Deus a partir da costela de Adão “tirou-lhe uma das costelas, fechando o lugar com carne. Com a costela que havia tirado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e a levou até ele.” (Gen. 2:21, 22). Segundo os ensinamentos bíblicos, a mulher foi gerada para auxiliar o homem, como Eva por Adão “Então o Senhor Deus declarou: Não é bom que homem esteja só; farei ele alguém que auxilie e lhe corresponda.” (Gen. 2:18). Portanto, a bíblia traz essa base patriarcalista, ou seja, a mulher como auxiliar, submissa, ou melhor, o homem como o seu superior e a mulher como auxiliar do seu trabalho.

A obra de Cida Pedrosa, apesar de ter como título “lilith”, também traz referências à figura feminina de Eva e mostra, em alguns poemas, essa reflexão dominadora do homem sobre a mulher. O primeiro poema que podemos já levantar como análise esse ponto de submissão é o poema *cecília*, que descreve uma personagem retraída dos seus sonhos femininos e passou a vida a sujeitar às normas de uma sociedade patriarcal [...] *na tirania da água/ o barquinho de papel/ escorre pelo sonho da menina//[...] cecília lava a calçada/ e a espuma em pedra// [...] a vassoura se apressa/ e varre a agonia/ vivida durante a noite*. Outra personagem presa por essa doutrina patriarcal, é *sihem; sob a burca negra/ o olhar sem véu/ espreita a hora certa// o vai-e-vem dos homens// [...] e o fogo da redenção// [...] um corpo para o desejo// [...] o profeta/ não predestinou 40 virgens/ para festejar sua chegada*”. *zenaide* é uma personagem sonhadora, que sempre idealizou o casamento e a família, pois nascera com o pensamento de que toda mulher deve se casar e cuidar dos seus filhos, marido e servir à sua casa. Assim, encontraria sua felicidade. Para isso, sempre seguiu a doutrinação da sociedade: casar, ter filhos e cuidar da sua casa, principalmente do seu marido [...] *zenaide fez 20 anos// olhou-se no espelho/ e viu-se pronta para casar [...]*. *zenaide* corresponde a mulher exemplar, a mulher que é bem vista pela sociedade, a mulher que segue realmente “seu papel”, segundo os princípios patriarcais, porém ela rompe a partir do momento que divorcia e vivencia tudo sozinha. Também em *zenaide* aponta para a

aflição da negação de sua velhice feminina [...] e viu-se pronta para a terceira plástica [...]. À vista disso, Cida Pedrosa traz essas personagens para ironizar a cultura machista de modo de protesto, pois essas mulheres são privadas de sua liberdade feminina: os desejos, para seguir uma conduta da sociedade, como é poema *cecilia*, ou para seguir uma norma de sua comunidade, uma vez que, caso o contrário, é banida como: caso de *sihen* e *zenaide* que cresceu com o pensamento de servir ao seu marido, tomando isso como ideal de felicidade que só encontrou no divórcio.

O poema *tereza* além de trazer o tema da submissão do feminino, traz também as conseqüências da subalternidade ao sexo masculino; *mãos enormes/ as de geraldo// tão grandes que não cabem/ no corpo magro de tereza// [...] e não podem mais acenar para tereza// [...] sob suspeita de estrangulamento*; revelando o peso do *ser* feminino. Então, a figura de Eva mostra o fardo do ser feminino na direção dos ensinamentos patriarcais, porém Eva segue em outra direção quando come do fruto proibido no Paraíso, quebrando as regras demandada por Deus “Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o” (Gen. 3:6). Portanto, “Lilith desobedece à supremacia de Adão, Eva desobedece à proibição. Ambas assumem um risco, mediante um ato.” (SICUTERI, 2015, p.21). O poema *elisa* reflete sobre o pecado de Eva *quando todos se ajoelham/ cabeça para o chão/ pecado nas mãos e perdão na boca*. O “pecado nas mãos” é a posse do fruto proibido e o “perdão na boca” é o perdão de Eva a Deus “respondeu a mulher: ‘A serpente me enganou, e comi’.” (Gen. 3:13). Percebe que algumas personagens de Cida Pedrosa trazem esse diálogo com Deus sobre as interrogações femininas. O poema *yara*, por exemplo, representa essa indecisão sobre uma vida de princípios religiosos, ou seja, de obediência aos fundamentos bíblicos, principalmente sobre assuntos de restrições à vida sexual [...] *pôs-se em vestido de organdi/ e acompanhou procissões/ arrumou-se de anjo/ nas festas de são josé e nas novenas de Maria [...]*. Contudo, *yara* “até hoje [...] cheira a alfazema e a pó-de-arroz”; isto é, põe em dialética o pecado e a santidade, encontradas em Eva.

No final, a obra de Cida Pedrosa consiste na existência das duas figuras femininas, Lilith e Eva, dois nomes de intensa influência sobre as personagens da autora e que marcam muitos grupos feministas. O mito de lilith simboliza a força e ousadia feminina e Eva simboliza a grande Mãe da humanidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis.”
(COMPAGNON, 2009, p.66)

A literatura não apenas mostra sua beleza poética por meio de suas metrificações. A beleza do poético, e falamos desse belo desconstruído e aberto ao espaço de trocas com o contemporâneo, habita, também, nos cânticos livres, na perfeição de cada palavra solta na folha, enaltecendo-nos com sua vivacidade: dizendo de nós aquilo a que não esperávamos. Eis a riqueza genuína do literário. Sob ela, assenta-se a poesia de Cida Pedrosa, na exuberância de sua liberdade, em versos livres que nos fazem duvidar desse assentamento, versos em esperança da grandeza literária, inclusive no fortalecimento da escrita feminina. Assim, apresentando à nossa sociedade as realidades ainda não aceitas em pleno século XXI, visto que é uma sociedade repleta de preconceitos, principalmente dentro do mundo literário, a obra *As filhas de Lilith* (2009) é prova de que a literatura nunca perdeu, ou perderá, a sua potência: tanto na escrita feminina, quanto na inovação estética dos versos. Segundo afirma Jussara Salazar, outra grande escritora pernambucana, a obra literária “para Cida é preciso provocar e usar, abusar dessa mesma palavra, dê-imobilizar a dureza do gesso do bem-estar e do materialismo simplista, para revirar pelo avesso e re-significar os fatos, redimensionar assim o tempo [...]” (PEDROSA, 2009, p.9). Dizemos: provocar, inquietar o leitor. Ou, se quisermos:

Para o sociólogo moderno, ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso ocorre da própria natureza da obra e independente do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO, 2011, p.30)

A obra de Cida Pedrosa é um resgate da literatura feminina, e é também a busca da inversão dos conceitos mitológicos sobre Eva e Lilith. Especificamente Lilith, banida pela cultura judaico-cristã, na qual simboliza o antagonismo do masculino-feminino. Se Lilith existiu ou não, como foi apresentado os questionamentos sobre as histórias mitológicas, não nos convém discutir (tão pouco Eva foge ao criacionismo que pouco vem nos dizendo), pois a figura de Lilith tornou-se simbólica para os movimentos feministas, fonte de inspiração para o sexo feminino na sociedade por transmitir, na sua

escritura, a não aceitação da sujeição masculina, no mostrar o “poder” do sexo feminino. Todas essas características apresentadas na figura de Eva e Lilith enquadram, ainda, o século XXI e são refletidas e refratadas nas personagens de Cida Pedrosa, na obra *As filhas de lilith*.

As filhas de lilith é uma obra literária contemporânea feminina completa, primeiramente por trata de uma intervenção artística de mulher, para mulheres; segundo por resgatar vários mitos femininos a partir de Lilith, como Medusa, Afrodite, entre outras, visto que os mitos femininos sempre são tratados de modo invertido ao mito masculino. Ou seja, os mitos femininos são encarados de maneira negativa, fato contrário aos masculinos, estes ditos como heroicos. Independente da história, sempre há uma forma de gloriar o homem, repassando de geração-em-geração, moldando pensamento acerca do patriarcado na sociedade. Contudo, a obra literária de Cida Pedrosa, uma autora feminista, espalha essa quebra patriarcal.

A obra de Cida Pedrosa abarcar várias referências da literatura, tanto brasileira quanto a estrangeira, e, a partir daí, traz a confluência para os seus versos feministas e eróticos, assim inovando com mais ousadia no universo das Letras. Os poemas cruzam com a poesia e a prosa, cujo resultado é diversificado “A poesia moderna em nossa língua é a mais um exemplo das relações de prosa e verso [...]” (PAZ, 2012, p.103), pois forma uma nova estrutura poética. Esta que se compõe por um sentido narrativo, que prossegue a uma unidade, e transferindo a imagem poética para o leitor.

O elemento unificador de todo esse conjunto contraditório de qualidades e formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso as mais simples, casual e distraída percepção, ocorre certa intencionalidade [...] o sentido não é apenas o fundamento da linguagem, mas também de toda e qualquer apreensão da realidade. Nossa experiência da pluralidade e da ambiguidade do real parece que se redime ao sentido. Tal como a percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, lhe dá unidade. (*Idem*. 2012, p.114)

Cada personagem do livro *As filhas de lilith* expressa referências femininas da sociedade, isto é, as personagens femininas da obra de Cida exibem coragem, fraqueza, determinação, mudança... A autora consegue inserir em uma só obra todos os conceitos sobre o feminino, logo a obra é uma representatividade para cada grupo feminista. A obra *As filhas de lilith* de Cida Pedrosa é um verdadeiro mito na literatura brasileira, especificadamente pernambucana. Uma obra que expressa toda imagem da força feminina. No final da leitura, os poemas nos deixam a reflexão que somos todas “filhas

de lilit

Cada personagem retrata na obra de Cida Pedrosa revela as diversas imagens inseridas no meio feminino. Essas imagens são os reflexos do mundo feminino que se vive na sociedade. E Cida Pedrosa apresenta bem isso em toda a sua obra literária, e que percebemos durante a leitura deste trabalho, falado em capítulos anteriores, que obra *As filhas de lilit* remete mais uma realidade poética do que uma ficção poética. Assim sendo, a obra de Cida Pedrosa é mais que uma criação poética brasileira, *As filhas de lilit* vai além de uma simples obra literária, e sim, uma escritura de peso feminino, uma obra literária completamente feminina.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Editora Circulo do livro, 1986.
- ARIMATÉIA, Maria José. **Lilith o corpo no corpo literário**, 2011. Disponível em <http://www.interpoetica.com/pdf/lilith_o_corpo_no_corpo_literario.pdf> acesso 04 de janeiro de 2015.
- BATAILLE, George, 1897-1962. **O erotismo**/ George Bataille; tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BIBLIA, **Bíblia Sagrada**: nova versão internacional/ Bíblia.; [traduzido pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional]. – São Paulo: editora Vida, 2001.
- BULFINCH, Thomas, 1796-1867. **O livro de ouro da mitologia**: (a idade da fábula) : histórias de deuses e heróis/ Thomas Bulfinch; tradução de David Jardim Júnior – 14^o Ed. – Rio de Janeiro, 2001.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 1^oed. Editora civilização brasileira, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**: com Bill Moyers org. por Betty Sue Flowers. Título original: The Power of Myth 1985-1986. Tradução de Carlos Felipe Moisés. – São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **Todos os nomes da Deusa**; tradução de Beatriz Pena – Rio de Janeiro: Record : Rosa dos Tempos, 1997.
- CANDIDO, Antonio, 1918- **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária Antonio Candido | 12^a. Edição revista pelo autor | Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é o erotismo**. Editora brasiliense, 1991.
- DE CARLÍ, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: variações do feminino/ Ana Mey Sehbe De Carlí – Caxias do Sul, RS; Educs, 2009.
- DEL PRIORE, Mary. AMANTINO, Marcia. **História do corpo no Brasil**/ Mary Del Priore, Márcia Amantino (orgs). São Paulo: editora Unesp, 2011.

ECO, Umberto. 1932-. **História da beleza**/ Umberto Eco; tradução Eliana Aguiar. 5.ed.- Rio de Janeiro: Record, 2015.

ELIADE, Mircea, 1907-1986. **Mito e realidade**/ Mircea Eliade; [tradução Pola Civelli]. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea, 1907-1986. **O sagrado e o profano** / Mircea Eliade; [tradução Rogério Fernandes]. – São Paulo: Martins Fonte, 1992.

FELINTO, Erick. A religião das máquinas, in: **A religião das máquinas**. Editora sulina, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. N-1 Edições, São Paulo, 2013.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. **Teorías de la ficción literária**: L. Doleiel, B.Harshaw, W.[ser, F.Martínez Bom ati, J.M. Pozuelo, M.-L.Ryan, S.J. Schmidt. Editora Madrid. 1997.

GOMES, Antonio Maspoli de Araújo. DE ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff. **O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea**. Revista Âncora, 2007. Disponível em:<http://www.revistaancora.com.br/revista_2/01.pdf>

GRIMAL, Pierre, 1972-1996. **Mitologia clássica**: mitos, deuses e heróis; [tradução Hélder Viçoso]. 1ª edição, 2009.

HOMERO,c.750-650 a.C. **Odisséia**/ Homero; edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Italo Calvino- São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª edição).

HOUAISS, Antônio (1915-1999). VILLAR, Mauro de Salles (1939-). **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**/ Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar. 1º Ed. – Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JOLLES, André. **FORMAS SIMPLES**: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Tradução de Álvaro Cabral. Editora Cultrix. São Paulo. 1930.

Krausz, Luis S. **As musas**: Poesia e Divindade na Grécia Arcaica / Luis S. Krausz.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LARAIA, Roque Barros. Revista de Antropologia: **Jardim do Éden revisitado**. Rev. Antropol. vol.40 n. São Paulo, 1997. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011997000100005>

LIPOVESTSKY, Gilles. Narciso ou estratégia do vazio, in: **A era do vazio**. 1983.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. Editora Iluminuras Ltda. 2002.

MORAES, Eliane Robert. **O que é pornografia**/ Eliane Robert Moraes, Sandra Maria Lapeiz. – São Paulo: Abril Cultural: Brasilense, 1985.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional/ Otto Rudolf. [traduzido por] Walter O. Schlupp – São Leopoldo: Sinodal/ EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**/ Octavio Paz. Ed. 1 Cosac Naify, 2012.

PEDROSA, Cida. **As filhas de lilith**. Editora Calibán, 2009.

PEDROSA, Cida. **gume**. Recife, 2005.

PLAZA, Julio, 1938. **Tradução intersemiótica**/ Julio Plaza. – São Paulo: Perspectiva (Brasília): CNPq, 1987.

REIS, José Carlos. 2006. **História e Teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. 3°. Rio de Janeiro: FGV.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Editora brasiliense, 1ª edição, 1985.

ROSENFELD, Anatol. PRADO, Decio de Almeida. **A personagem de ficção**: Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes. Editora perspectiva, 1970.

RUTHVEN, K.K. **O mito**. Editora perspectiva, São Paulo, 1997.

SICUTERI, Roberto. **Lilith a Lua Negra**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1998.

ZEZO DE JESUS, Ester. **O possível entrelaçar do eterno mito feminino**: Eva e Lilith em Pandora. São Paulo. Revista anagrama – ano 3: edição 2. 2010.

ANEXOS

grace

sebastiana coava café muito bem
desde menina aprendeu o mantra
com sua mãe florisminda

os grãos eram escolhidos na feira
em um ritual de sabedoria

iam para o tacho de barro
misturados ao açúcar
e mexidos com colher de pau
no fogo a lenha

passavam a tarde incensando a redondeza
e de quando em vez
uma criança da casa
roubava um pouco de grão caramelo

quando no ponto
eram levados ao pilão para tritura
e peneirados na peneira de metal

um a um os grãos viravam pó
e se concentravam na lata de café

o café era coado na hora
3 colheres de sopa para um filtro de água
coador de pano e bule de ágata verde
para servir
canecas de ágata azuis

maria cõa café muito bem
desde moça aprendeu o ritual
com sua mãe sebastiana

escolhe o melhor café do mercado
e armazena em um pote de vidro

para não perder cheiro nem sabor

o café é coado na hora
3 colheres de sopa para um litro de água
coador de papel bule de alumínio
garrafa térmica lavada e nova
para servir
xícaras de louça brancas

estela cõa café muito bem
soube o ritual
por sua mãe maria
e de histórias velhas
de uma certa bisavó florisminda

o café é coado na hora
3 colheres de sopa para um litro de água
cafeteira elétrica italiana
filtro e aquecedor automático
para servir
xícaras de cerâmica laranjas

grace faz café muito bem
leu as instruções no vidro de café solúvel
e lembra pouco
as recomendações da mãe estela

o café é feito na hora
4 colheres pequenas de pó
e 10 gotas de adoçante

prepara-o no copo descartável
antes de correr para a faculdade
e enfrentar o mestrado de história
(PEDROSA, 2009, p.29)

nely

não houve mulher mais famosa
por estas placas

pelas suas mãos
o filho de inocência foi homem
e o casamento de Marcinho foi salvo

fez o que ninguém ousava fazer
de tudo um pouco
até vestir-se de enfermeira e
lambuzar um pênis flácido de mertiolate
em um tempo em que ele era vermelho e
ardia

entendeu desde criança
que o corpo é morada dos loucos
desvão dos homens
e ganha –pão dos pobres

com o tempo e a fama
montou a casa contratou moças fez
freguesia
certa e honesta

era recomendada aos viajantes e os políticos
tinham
lugar cativo em sua mesa e na cama das
meninas

quando completou 70 anos

teve direito a bolo caixinhas chapeuzinhos
docinhos
e uma vela enorme em formato de pênis

ao entregar a primeira fatia ao amigo mais
próximo
anunciou a publicação de sua biografia
autorizada

fernando de souza
freguês e modesto jornalista
foi o escolhido para tão nobre tarefa

um dia seguinte
nely amanheceu morta sob os lençóis
de seda vermelha

o laudo do legista informou
como causa mortis
infarto no miocárdio

durante o enterro
as putas choraram os malandros choraram
e fernando de souza
após um porre de conhaque
informou a todos
que na segunda-feira seguinte
assumira a redação geral da gazeta da tarde
(PEDROSA, 2009, p. 51)

wilma

o vermelho sempre incomodou wilma
 desde criança era afeita a frutas
 verduras e andanças sozinha pelo quintal

não gostava de carne
 comidas picantes
 sabores fora da rotina
 demonstração de afagos calorosos
 e no máximo permitia uma alisado nos
 cabelos

todos na rua achavam estranha
 aquela menina pacata
 quase opaca e desapercibida
 até as brincadeiras
 eram sussurradas no canto de parede
 onde nem as bonecas falavam

foi pondo-se mola
 sem saber e se interessar por nada
 seu universo era timão branco
 e a fita azul no pescoço
 usados em nome de maria

um dia o sangue escorreu por suas pernas
 e quase enlouqueceu
 a menina invisível foi exposta
 ao corpo da casa
 e a mãe se apressou em costurar paninhos
 e a mal explicar
 o motivo da mudança

todo mês era motivo de chacota
 das irmãs
 e os paninhos lavados em suplicio

por não saber conviver com o vermelho
 não tinha coragem de cortar os pulsos

um dia ousou olhar-se no espelho
 e viu-se em peitos
 ganhando cor e jeito de mulher

as cólicas passaram
 conheceu o modess
 e o desejo decenal se instalou

entre o décimo e o vigésimo dia
 punha-se em calores por entre as pernas
 e sabia-se pronta para a presa

namorou vários homens
 aprendeu a gostar de sexo
 e muito depois de gozar

com o passar do tempo
 a vida instalou-se no quarto
 e o novo fez morada nos cabides

aos quarenta anos
 wilma descobriu os dias vermelhos
 as noites molhadas
 a máquina de lavar para o lençol branco
 e que pela manhã o desejo não tem cor
 (PEDROSA, 2009, p.71)