



MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. **Eros em Mia Couto: a vez da transgressão.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

EROS EM MIA COUTO: A VEZ DA TRANSGRESSÃO

Claudia Barbosa de Medeiros¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir o papel da sexualidade em *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, demonstrando de que modo o autor traz, ficcionalmente, para o texto literário a desconstrução das relações convencionais e cria um tecido narrativo em que a transgressão é uma marca expressiva.

PALAVRAS-CHAVE: erotismo, sexualidade, ficção.

ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the role of sexuality in *O outro pé da sereia*, written by Mia Couto, showing the fictional manner by means of which the author brings to the literary text the deconstruction of conventional relationships and creates a narrative in which the transgression is an expressive characteristic.

KEYWORDS: eroticism, sexuality, fiction.

A grande ordem do desejo é o descobrimento da experiência do prazer. Nessa elaboração da atividade prazerosa, a força agregadora de Eros impulsiona as tentativas do sujeito de abandonar sua condição de isolamento, de individualidade e de se lançar ao outro através da vivência erótica. Sem um par, a erotização de um corpo arde em fogo raso, porque erotismo é soma, é união de, pelo menos, dois elementos, de cujo desejo de um pelo outro decorre a combustão erótica.

Para Octavio Paz, poeta e crítico mexicano, “o erotismo é a dimensão humana da sexualidade, aquilo que a imaginação acrescenta à natureza” (1994, p. 106). O erotismo exige do sujeito, mais que tudo, a consciência do desejo e a deliberação sobre ele; por consequência, a percepção de si e do outro.

1. Mestre em Literaturas Africanas e Portuguesa pelo PPLEV-UFRJ. E-mail: cbmedeiros@terra.com.br.

A força erótica celebra o ato sexual, não apenas o reproduz, e o faz por intermédio da aliança entre dois seres, além de seus corpos, de seus sentidos e suas subjetividades. Pressupõe, portanto, mais de um parceiro, ainda que o segundo venha a ser uma elaboração imagética de alguém. Assim, é no erotismo, embora não só nele, que nos confrontamos, sem disfarce, com a nossa condição de seres incompletos. Por consequência, é por meio da experiência erótica que buscamos reafirmar nosso sentimento de parceria e/ou pertencimento ao outro, conforme ocorre nas cenas conjugais retratadas no romance *O outro pé da sereia*, do escritor moçambicano Mia Couto.

Lançado em 2006, o romance *O outro pé da sereia*² traz como matéria literária dois blocos narrativos que, embora separados no tempo por cinco séculos, estão entrecruzados. Em 1560, uma estátua de Nossa Senhora é transportada de Goa, na Índia portuguesa, para o Reino de Monomotapa, em África, como símbolo da missão de conversão católica a ser realizada pelos jesuítas portugueses. Ao longo da viagem de navio, histórias se desdobram, tendo a santa como protagonista. Em 2002, a estátua de Nossa Senhora é encontrada por Zero Madzero, na região de Moçambique, onde vive isolado, com sua esposa Mwadia Malunga. Cabe a ela a tarefa de retornar à Vila Longe, sua cidade natal, a fim de encontrar um lugar sagrado para abrigar a imagem. Outras referências farão a interseção das duas narrativas, viagens distintas que, à parte o deslocamento real, proporcionarão a alguns dos seus sujeitos a consciência da mobilidade possível de suas existências. E é dessa questão da mobilidade dos papéis na cena social de que pretendemos, também, nos aproximar ao discutirmos a representação ficcional da sexualidade – e do corpo – nas relações pessoais entre as personagens de *OPS*. Examinaremos as estratégias textuais de Mia Couto ao narrar outras práticas sexuais que, embora não sejam novas para o leitor, escapam aos padrões socialmente instituídos naquele cenário.

Em *OPS*, a parceria de corpos, em algumas cenas narrativas, suspende o trânsito habitual dos enlaces eróticos, na medida em que a escolha dos parceiros sexuais ultrapassa as normalizações sociais. A seleção é feita pelo próprio sujeito, impulsionado pelo desejo, pela vibração do seu afeto, implicando, pois, a iminência do gesto transgressivo. Veremos, neste artigo, as experiências transgressivas de um Eros insubordinado, promovendo ações romanescas nas quais o desejo intervém em relação à ordem do funcionamento social, desalojando os padrões do comportamento sexual e desconstruindo os valores do senso-comum.

Entretanto, ressaltamos, conforme o pensamento crítico de George Bataille, “a proibição submete a transgressão a determinados limites” (1968, p. 66). Assim, o ato transgressor não rompe com o proibido, ao contrário precisa de sua existência, pois, embora contraditórios, são movimentos também

2. Doravante as referências feitas ao romance serão escritas no texto com a sigla OPS.

complementares: a proibição não determina a ausência de algo, mas sua existência sob a forma de transgressão. Nesse sentido, é a consciência do proibido que valida a transgressão. Na compreensão do escritor francês, a transgressão no ato erótico, sem a condição inerente de certos limites, seria desordem, tumulto, um risco de retorno à animalidade.

Em *OPS*, a força sexual muitas vezes atravessa os limites delimitados pela cultura, encarna a potência de um vulcão e subverte a ordem. Luzmina, mulher solteirona, de pacatos modos, “a mais dedicada beata de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 67), deliberadamente, num gesto que mistura temor e audácia, declara sua paixão a seu irmão Jesustino, padrasto da protagonista Mwadia. Assim, Luzmina radicaliza a experiência transgressiva do desejo e rompe as margens que separam – e rivalizam – a decência da obscenidade, de acordo com o pensamento moral cristão. Sendo o incesto, na perspectiva da maior parte das culturas, inclusive nas de Moçambique, mais que um tabu, um ato obsceno, dada a influência das religiões, Luzmina legitima seu desejo erótico incestuoso, conjugando-o com o amor. Para ela, é a vida que é cheia de erros, não o seu sentimento.

A subverter o curso “errado” da vida, Luzmina tinha planos para fazer cumprir seu desejo de amor, alterando a rota de sua existência, até ali dedicada a Deus e ao mundo sagrado. Preponderante havia sido a alma. Talvez por isso, ao ir ao encontro, pela primeira vez, de um objeto real – e corporificado – de desejo, o irmão, Luzmina tenha utilizado uma discursividade carregada de signos típicos da ideologia cristã. Além da “terra dos milagres”, espaço imagético para onde, inicialmente, ela destinava as cartas com a confissão daquele sentimento inédito, pecar não era uma falha ocasional na obediência às premissas de Deus. Era um ato deliberado, resultante de uma tomada de consciência. O pecado, mais que necessário, era matéria de cobiça, de súplica:

- Rezei tanto por esse pecado.
- Está maluca, Mina.
- Pedi tanto por esta loucura, sussurrou ela aproximando os lábios do transpirado rosto do irmão.
- Não podemos, mana, nós não podemos...
- Graças a Deus estamos pecando tanto, tanto, tanto.
- Deixe-me, mana. Largue-me. Estamos cometendo um pecado mortalíssimo.
- Se é para pecar, eu quero o pecado mais que mortal (COUTO, 2006, p. 226).

Na revelação daquela paixão sacrílega, Luzmina transmuta-se de um ser passivo, de um estado de contemplação das questões sagradas, para assumir a autoria do gesto erótico que rompe a barreira

do interdito e abala os limites de Deus e dos homens. A observar que, nesse enlace erótico, o rompimento com o mundo sagrado e a escolha pela experiência profana não se dão por falta de cuidado, ao contrário, são uma ação consciente, deliberada pelo desejo. É Luzmina quem domina, seduz, determina e, finalmente, principia a transgressão. A culpa não a atormenta, nem a falta de vivência sexual inibe seu comportamento. Apresenta a Jesustino toda sua volúpia, sua lascívia e carência daquele homem. Num jogo migratório de papéis, além de sua irmã de sangue, sua mãe por circunstância, Luzmina necessita, naquele instante e com incontrolável urgência, de Jesustino como homem, como o macho que despertou a fêmea adormecida.

Quando se virou, o alfaiate deu com a irmã semidespida, a saia tombada como folha morta. De pé e imóvel, parecia esperar que um raio de luz a tocasse. O irmão aproximou-se com a intenção de a cobrir com a peça de tecido que tinha nas mãos, mas ela se antecipou e atirou-se-lhe nos braços. Jesustino sentiu-se desfazer. Os seios dela de encontro ao peito dele faziam dissolver a sua resistência. O irmão ia dando lugar ao homem. Como se o gesto não lhe pertencesse, o alfaiate foi-lhe desabotoando a blusa com tal lentidão que parecia querer retardar o sangue, como se o rodar dos dedos sobre os botões fosse a sua única e última intenção. (COUTO, 2006, p. 226).

O percurso migratório está explicitamente desenhado na construção frasal “O irmão ia dando lugar ao homem”, em que o apelo sexual vence os princípios morais do sujeito. E, diante desse homem, é Luzmina quem exerce o domínio ao apresentar, como gesto definitivo, sua nudez, numa postura física ambígua, ora passiva, aquela que está “de pé e imóvel”, ora autoral, atirando-se para o amado. Tendo como meio seu próprio corpo, aquele mesmo objeto por tanto tempo vigiado pelo irmão em prol da boa moral, ela faz Jesustino corromper seus valores e lhe proporcionar a experiência a que aspira. Promove o prazer do corpo, da pele, do sexo, do amor, como quer, e ainda o enreda na trama. Assim, a fêmea suplanta o macho: é ela quem determina que ambos transporiam a barreira do proibido, ratificando que “não há proibição que não possa ser transgredida. Frequentemente uma transgressão é admitida e, às vezes, até recomendada” (BATAILLE, 1968, p. 56).

Irmão e irmã entregam-se às carícias íntimas, entre os rolos de tecido da alfaiataria herdada do pai. Ele, “surpreendendo-se com o perfume familiar” (COUTO, 2006, p. 227). Ela, convencida de que “cheiramos igual, temos a mesma pele, mano” (COUTO, 2006, p. 227). Finalmente,

Fizeram amor desesperadamente, como dois náufragos que soubessem que o mundo era todo feito de mar, sem ilha, sem terra, sem barco. Ele escutou o gemido e sentiu o disparo do arco tenso, o deflagrar do gemido nos lábios de Luzmina. Ficaram imóveis (...) (COUTO, 2006, p. 227).

Consumado o desejo sexual, o mundo “todo feito de mar” evola-se e há a reconstituição de seu cenário original: novamente Vila Longe, que, depois daquele instante, ficara pequena demais para os amantes-irmãos. Sorte o mundo ter outras fronteiras, territórios em que aquele enquadramento afetivo não causaria sobressaltos, se ocultadas suas identidades. Por isso Luzmina propõe a fuga, quer casar. Também mudariam de nome, pois, assim, “ela se sentiria menos culpada. Mudando de nome, ele se afastaria daquele que, em tempos, fora seu irmão” (COUTO, 2006, p. 228).

Não obstante todo roteiro estabelecido, a vida surpreende Luzmina, como antes havia sido ela a surpreender o curso da vida. Não fogem, não casam, não seguem fazendo amor. Perturbado com o incesto, culpado e mortificado pelo fogo do desejo sentido pela irmã a lhe consumir o corpo, Jesustino acovarda-se e opta pela negação veemente de tudo o que ela diz ter havido entre eles. A emoção positiva do encontro erótico com a irmã não resistiu fora do espaço da alfaiataria, fora do único instante em que a violência do desejo lhe submeteu a razão. Tinha de voltar para o mundo da obediência à ordem, que excluía a possibilidade de repetição daquele ato incestuoso. Guiado por um sentimento negativo, portanto, negar o ato foi o que lhe ocorreu fazer: a irmã havia sido tomada por alguma doença mental, estava louca. Nunca nada havia acontecido entre os dois, afirma sem piedade, e o desespero lancinante da irmã não o abala. Dessa forma, se impunha e triunfava diante da experiência erótica transgressora a que a irmã, no seu entender, o submetera.

Em pouco tempo, de fato, estava Luzmina louca, possuidora de surtos durante os quais afirmava: “Não é para me gabar, mas tenho muito jeito para puta!” (COUTO, 2006, p. 230). E louca, ganhava o mundo, sumida nas geografias por onde um dia sonhara construir uma vida conjugal com Jesustino. Somente retornou a Vila Longe na condição de um corpo sem viço, sem sonho, sem mais nada: “Foi Luzmina Rodrigues quem trouxe pessoalmente a notícia da sua própria morte. O corpo dela chegou numa carrinha de um anônimo mineiro” (COUTO, 2006, p. 77). A loucura e a morte da mulher eram o alívio de Jesustino, um homem arrependido dos arroubos sexuais que não conseguiu domar.

Aceitar e, posteriormente, exibir uma sexualidade divergente parecem gestos incompatíveis com a natureza dos homens de Vila Longe, paradoxalmente, embrutecidos e fragilizados, sem ímpeto para desobedecer aos padrões vigentes. A eles podemos associar as histórias das guerras da recente vida política de Moçambique, na medida em que foram os homens que empunharam as

armas e combateram o inimigo. Embora o tempo do romance não seja o das guerras e as tramas das personagens não circulem em torno desse eixo, historicamente é ao arquétipo masculino que se atribuem as qualidades de combatente nas sociedades, em corpo e espírito. Força, vitalidade, altivez, coragem, arrebatamento e braveza estão, entretanto, ausentes em homens como Jesustino Rodrigues, cuja personalidade amornada é mais definida pelo reverso da guerra: o vazio, o silêncio, os danos.

Será justamente um combatente na guerra colonial, lutando ao lado dos portugueses, que promoverá outra ação dissonante de Eros, no cotidiano de Vila Longe, novamente valendo-se da morte, mas, desta vez, para assumir uma sexualidade desarticulada do *status quo*: Edmundo Capitani, pai de Mwadia, austero militar que “servira no exército colonial, com a devoção de um bicho domesticado” (COUTO, 2006, p. 97), e, mesmo após a declaração da Independência de Moçambique de Portugal, não deixara de trajar a farda diariamente. Entretanto, são as feições do corpo feminino que o gabaritam para o gesto transgressor, libertando um psiquismo aprisionado.

Quando a morte precocemente se anuncia para ele, os trajes militares, envergados por quase toda vida, são substituídos finalmente. A identificação que o coturno, a boina e a farda haviam atribuído àquele sujeito salta para o extremo contrário, no instante do velório, quando o rigor da nova roupa envergada assimila, naquele homem, outras distinções. Para surpresa da pequena Mwadia:

Em bicos de pés a moça espreitou o féretro. E logo deu dois passos atrás, como se uma invisível mão a tivesse violentamente empurrado. Mwadia não cabia em si: seu pai, o garboso capitão colonial, jazia trajando um vestido de mulher, lábios pintados, um lenço lhe ajeitando a cabeça. Que brincadeira era aquela, que desrespeito conduziria àquela mascarada? (COUTO, 2006, p. 100)

O homem aparecia, em sua derradeira imagem, travestido de mulher, expandindo sua sexualidade e a fazendo circular de um secreto domínio particular para o mundo público. Não era brincadeira, como supôs Mwadia, e, nessa travessia do privado para o coletivo, havia uma espécie de jogo do contrário: enterrava-se um corpo e desenterrava-se uma subjetividade. Era num cemitério que nascia um outro Edmundo, embora já nascesse morto, e esse fato é determinante para que a transgressão masculina, mais uma vez, fique a dever, inconclusa. Afinal, somente no silêncio da morte, aquele corpo falava. Por outro lado, não se abstinha de falar e, na linguagem enigmática e obscura daquele corpo travestido, uma outra identidade despontava, revelava-se. Era ali, onde se choravam despedidas, que Mwadia se espantava com uma nova forma de corporalidade que surgia. Assim, parece-nos que, antes de Edmundo, o romance vela e propõe sepultar a rigidez da polarização dos gêneros e a precisão

absoluta do reconhecimento do sujeito, a partir daquilo que, rapidamente, salta aos olhos, o aparente. O corpo ambíguo de Edmundo Capitani apontava para um ser que comportava muitas lendas, na medida em que “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, estava se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12).

A dupla imagem de Edmundo, viva e morta, coloca-nos a pensar que os objetos e as representações visíveis são, na maioria das vezes, insuficientes para que sejam feitas todas as leituras possíveis de um ser. A vestimenta é parte, o ser é o todo. Se, por um lado, não se pode tomar a primeira para a determinação do segundo, num processo metonímico de reconhecimento da alteridade, por outro, as pistas de um – a parte – ajudam-nos na compreensão do outro – o todo. Nesse sentido, o vestido, o lenço e os lábios pintados de Edmundo nos indicam a ambivalência de sua sexualidade e, em consequência, a aceitação e a deliberação social de sua transexualidade.

Esse deslocamento para uma imagem oposta nos remete a uma personagem clássica da literatura brasileira: Diadorim, em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, autor que, reconhecidamente, exerceu forte influência em Couto. O percurso de Edmundo Capitani celebra uma Diadorim às avessas, na medida em que esta, mulher, se veste de homem para viver e Edmundo Capitani se veste de mulher para, assim, estar na morte. A imprecisão de gênero nas duas personagens se dá, entretanto, por motivações distintas. Se em Diadorim o desejo de pertencimento ao sexo oposto está diretamente relacionado ao fato de ela querer ser jagunço, o que só poderia fazê-lo como homem, em Edmundo a motivação para o travestimento não é explicitada por Couto, o que amplifica a indeterminação de sua sexualidade, incluindo possibilidades de desejo erótico na sua mobilidade identitária.

Em comum a ambos, o instante da morte como o revelador de uma sexualidade ambígua. O choque de Mwadia, ao espiar o pai no caixão, se liga ao relato surpreendido de Riobaldo, parceiro de Diadorim, por quem nutria um sentimento intenso, em desalinho com a linguagem masculina do sertão.

Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim – nu de tudo. E ela disse:

– “A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: - mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, da coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluzei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real. Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: – “Meu amor!...” (ROSA, 1986, p. 559-560).

A dor de Riobaldo lamenta tudo o que poderia ter sido entre os dois, se ele soubesse que seu companheiro era mulher. Embora o amor estivesse ali, em ambos, no tempo todo das veredas do sertão, permanecia dentro, retraído, com seus corpos privados dessa relação erótica. Diferente, em Mwadia não há dor, há o espanto, a perplexidade de quem vê as peças de um jogo de tabuleiro fora de ordem, invertidas, perdendo-se ela mesma na organização social que trazia na memória. Para a reconexão dos fios soltos, a presença de Constança:

A mãe entendeu as dilacerantes dúvidas de sua filha e se ajoelhou à sua frente para a fitar, olhos nos olhos, enquanto lhe falava:

- Esta era a vontade de seu pai, ele deixou tudo escrito!

No testamento, Edmundo Marcial Capitani dera as claras instruções, indicando mesmo o exacto vestido de flores estampadas que queria exhibir, os sapatos vermelhos, o lenço a condizer.

Mwadia nunca tinha visto um cadáver. Sentou-se e ficou a contemplar o rosto do falecido” (COUTO, 2006, p. 100).

Trata-se de uma vontade do próprio. A justificativa dá sentido ao que parecia irreal e com a naturalização do desejo a ordem volta a ser estabelecida. De um lado, Mwadia, que, ao “contemplar o rosto do falecido”, nos mostra que suas aflições já foram apaziguadas; de outro, Constança, que atende as últimas determinações das vontades do marido, sem problematizá-las, ao contrário, sendo ela a ponte para o entendimento da filha.

A indagação, então, segue para o leitor: a quem pertenciam o vestido de flores estampadas, os sapatos e o lenço “a condizer”? O mais provável é que fossem do vestuário de Constança, visto que, no cenário da narrativa, Edmundo estava sempre “impecavelmente fardado” (COUTO, 2006, p. 98). Sendo assim, levantamos outra questão: se não eram dele, mas de sua esposa, por que a escolha tão restritiva do “exacto vestido” que gostaria de trajar? Porque ele não apenas desejou ser enterrado como uma mulher. Ele compôs um visual exuberante – pelas flores, pelo vermelho – e de bom gosto. Edmundo Capitani, o fiel capitão do exército português, por livre escolha, reinventa um papel para si, depois de morto e deixa para o último momento, antes que saísse totalmente de cena, a revelação da natureza híbrida de seu ser.

Diante daquele corpo “feminino”, e Constança? Então ela estaria viúva de uma “mulher”? Se o corpo velado é de uma mulher, poderíamos ver sugerida implicitamente, nesta passagem, uma homossexualidade de Constança. No entanto, a sutileza, o não-dito e o subtexto presentes na cena contrastam, mais à frente, com o discurso direto, contundente, franco e sensível da própria Constança sobre sua eroticidade, num desabafo à filha e à visitante Rosie. Se o homem sussurra sua sexualidade, numa linguagem codificada e enigmática, a mulher grita. A identificação sexual dela com as mulheres é fato. E dos melhores que traz na memória dos seus afetos:

– Agora, que estou no fim da minha vida, posso confessar: as vezes que fiz amor com mais paixão foi com mulheres.

– A mãe fez amor com mulheres?

Mwadia estava aterrada. Uma mãe não fala de assuntos desses. Muito menos confessa algo tão íntimo, tão chocante.

– Você tem que saber isto, minha filha (COUTO, 2006, p. 178).

Não fora uma vez apenas, com se fosse um ato isolado, impulsivo, desprovido de contexto. Foram “as vezes” e “com mulheres”. Revelando-se também um ser ambíguo, Constança é, ao mesmo tempo, a esposa de Jesustino e a mulher de outras mulheres, com as quais encontrou mais paixão. Ao contrário do marido, não espera a morte para revelar a face dupla de sua sexualidade e ainda a

submete à experiência da paixão, sentido que desconhece na relação erótica com os homens, de aprisionamento muito mais do que prazer, como foram seus casamentos. Revela à filha esta sua realidade amorosa e, em tom professoral, apresenta a aventura erótica homoafetiva como uma importante lição, cuja aprendizagem é fundamental: “Você tem que saber isto, minha filha”. Assim, mãe e filha firmam os laços de cumplicidade nos exercícios da vida, nos quais a liberdade de ser mulher está intimamente relacionada ao poder de transgredir. Sua sexualidade tinha “um pé” fora das normalizações sociais, no ato transgressor de se deitar com mulheres, mas o outro permanecia nelas, resignando-se, de algum modo, ao fato de que “os homens de Vila Longe não queriam saber do prazer de suas companheiras. Serviam-se delas. E elas não esperavam da Vida mais do que isso” (p. 178). Mas, no ato de fazer amor com mulheres, o seu gesto dissonante, Constança Rodrigues interrompe a inércia social e a imobilidade de seu destino.

Para nós, fica a confirmação do entendimento de Constança como outra mulher de *OPS* que transgride, que altera os protocolos. Ao conceder ao próprio corpo o direito de subverter os modelos de comportamento, ela reinventa a liberdade, na paixão por mulheres, possibilitando “viagens” por um novo mundo, inventado à sua maneira. Pela experiência erótica, Constança Rodrigues encaminha sua vida e conduz seu afeto e seu prazer pelas veredas em que pulsa o coração.

Por intermédio do corpo, portanto, o sujeito pode rever a si e ao mundo, os aprisionamentos feitos e as libertações possíveis: a expressão dos desejos em *OPS*, mantém a linha de tensão no meio social, já que a vivência dessa sexualidade ocorre sob a supremacia do ato transgressor. Sobretudo, as mulheres – ou as representações do feminino – iniciam essa desarticulação do padrão comportamental, engendrando novas formas eróticas possíveis e tornando visível a outra imagem, o outro lado delas mesmas. O lado em que, escapando ao aprisionamento dos homens e do machismo vigente, é possível experimentar a liberdade.

Artigo recebido: 10/02/2013

Artigo aceito: 15/05/2013

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Braziliense, 1987.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 11. ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

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

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.