

## AS FILHAS DE PHÍDIAS E A REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE EM

### *AMADORA*, ROMANCE DE ANA FERREIRA

#### *PHIDIAS' DAUGHTERS AND THE REPRESENTATION OF SEXUALITY IN*

#### *AMADORA, A NOVEL, BY ANA FERREIRA*

Micheli Bispo Amorim Cruz<sup>1</sup>

**Resumo:** Há significativo debate, no campo das humanidades, acerca do que seria genuinamente natural e o que seria resultado das elaborações culturais que os grupos humanos desenvolvem. A partir da alusão ao número de ouro, este estudo problematiza como a representação da sexualidade presente no romance *Amadora* (2001), escrito pela paulistana Ana Ferreira, permite discutir a construção cultural de paradigmas relacionados deliberadamente a elementos da natureza a serviço de sofisticada estratégia de rígido controle social.

Palavras-chave: representação; romance; sexualidade.

**Abstract:** There is significant debate, in the humanities, about what would be genuinely given the nature and what would be the result of cultural elaborations that human groups develop. From the number of gold metaphor, this study discusses how the representation of sexuality present in the novel *Amadora* (2001), written by Ana São Paulo Ferreira, lets discuss the cultural construction of paradigms deliberately enrolled the elements of nature to the service sophisticated strategy hard social control.

Keywords: representation; novel; sexuality.

## 1. INTRODUÇÃO

Durante anos o homem procurou a beleza perfeita, a proporção ideal. Por isso, os gregos criaram o retângulo áureo com base no número de ouro. Trata-se de um número irracional misterioso e enigmático que se manifesta em uma infinidade de

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura e Cultura, UFBA.

elementos da natureza na forma de uma razão, sendo considerada como oferta de Deus ao mundo. O Partenon grego, construído no governo de Péricles, contém a razão de ouro no retângulo que ilustra sua fachada, o que revela a preocupação em eternizá-lo belo e harmonioso. Um dos escultores e arquitetos encarregados da construção do monumento foi Phídias. A representação gráfica adotada para o número de ouro é a inicial do nome desse arquiteto: a letra grega  $\phi$  (Phi maiúsculo).

Presente em quase tudo que há de mais estruturalmente harmonioso na Terra, a proporção áurea serve de inspiração para matemáticos relevantes, desde Pitágoras a Leonardo de Pisa. Segundo pesquisas, o conceito de beleza e perfeição concretiza-se na natureza por meio de representações como a da concha do caramujo náutilo, em colmeias, girassóis, nos gomos das pinhas e do abacaxi. No campo da música, as sinfonias de Beethoven foram influenciadas pelo referido conceito, servindo de modelo para a construção de melodias posteriores. Contudo, o maior expoente na utilização deste princípio foi Leonardo Da Vinci.

Defensor do conceito de que a arte deve manifestar-se em movimento contínuo, harmonioso e belo, Da Vinci utilizou-se da razão áurea na sua sofisticada produção, denotando domínio de conhecimentos matemáticos para o alcance da perfeição artística. Ele desempenhou relevante papel de cientista, ao utilizar-se de cadáveres para testar a proporção ideal em humanos, comprovando variadas ocorrências da razão de ouro nos indivíduos. Através desta constatação, a perfeição na compleição física humana contribui para a defesa do argumento da *episteme* de que o ser humano é a maior prova da criação: obra prima de Deus. Assim, nasce o Homem Vitruviano para ilustrar — de maneira clara e didática — as diversas figurações do número de ouro no homem. A imagem mostra uma figura masculina desnuda e separada simultaneamente em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. O desenho e o texto são chamados de *Cânone das Proporções*. Desta forma, apresenta-se como um modelo ideal para o ser humano, cujas proporções são

perfeitas, segundo o ideal clássico de beleza. O desenho é considerado símbolo da simetria básica, extensiva ao universo como um todo.

A metáfora da proporção ideal exerce, neste artigo, a função de recurso analítico disparador da reflexão acerca da atitude cultural, por parte da crítica, de considerar o que advém da natureza superior a algumas manifestações culturais humanas, sob o pretexto da sacralidade. Assim, é tácito perceber que o privilégio especulativo assegurado ao “natural” (aplicado ao raciocínio da proporção ideal e ao padrão clássico de beleza) perpassa discursos que marginalizam determinada chave “cultural”, sob o pressuposto da desarmonia ou da imperfeição, atribuindo-lhe a posição de inferioridade, rebaixamento.

Abordar o binômio “natureza” x “cultura” é matéria delicada, uma vez que o debate se constitui com base na formulação sempre cultural que cada sociedade produz a partir de dados biológicos ou naturais de que dispõe, para determinar o que considera de uma ou outra categoria, majoritariamente pondo-as sob o prisma da comparação excludente. Todo controle social (e principalmente o controle dos corpos) é baseado nessa distinção, que já criou muita polêmica, inclusive entre antropólogos como Marcel Mauss e Levi-Strauss, que tentaram, de diversas maneiras, postular como se dá a passagem do estado de “natureza” para o estado de “cultura”. É uma longa discussão, sobre a qual este estudo não se deterá. Interessa analisar, por hora, como a enunciação literária presente no livro *Amadora* (2001), escrito por uma autora brasileira no século XXI, denuncia e enfrenta as severas intenções de fiscalização social no que tange à sexualidade, tendo por base o padrão de comportamento calcado no equilíbrio e na moral diretamente relacionado ao arquétipo clássico de beleza e perfeição humanas.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Compreender que a lascívia por si mesma é marcada pelo halo do mistério, principalmente quando ela é ingrediente do fazer literário, ampliará a discussão pretendida para a seara de colaborações acerca do debate sobre as sexualidades, muito mais do que assegurará assertivas definitivas diante dessa pauta.

Priorizar o “natural” em detrimento do “cultural” parece constituir um argumento em defesa da manutenção de valores sagrados e princípios morais que operam a serviço da construção de tabus e interdições que escamoteiam estratégias de monitoramento social. Essa avaliação endossa a tese de que produtos culturais reveladores das intimidades humanas, a exemplo do romance *Amadora*, agridem diretamente os conceitos da virtude moral e religiosa, preocupados com a manutenção da ordem, da harmonia e da beleza, matéria de base dos simpatizantes do axioma da proporção áurea, que consideram a abordagem da liberdade sexual ultrajante e pervertida.

A sexualidade é uma das últimas fronteiras políticas do corpo humano. As narrativas rotuladas como pornográficas, obscenas, licenciosas e fesceninas parecem excluídas do sacro santo reino da alta literatura, na qual somente através da placidez erudita de abordagens filosóficas a intimidade sexual aparece. Há de ressaltar que no cânone literário brasileiro existem algumas manifestações de transgressão à ordem estabelecida para o comportamento sexual humano. Em *Lucíola* (1862), *O Cortiço* (1980) e *Bom Crioulo* (1985) — publicados no Brasil por José de Alencar, Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha, respectivamente —, para citar apenas alguns exemplos, identificam-se excertos figurativos de uma sexualidade mais atrelada à corporeidade e liberdade das normas sociais estabelecidas, dissociadas do fim exclusivamente reprodutivo. Todavia, tais textos apresentam fragmentos de rebeldia, diferentemente do romance analisado neste artigo, cujo predomínio discursivo aponta para a atmosfera do embate ideológico. Ao levantar a discussão acerca dos limites do proibido, narrativas libertárias, a exemplo de *Amadora*, estimulam a elucubração e contribuem para uma revisão de valores e possíveis mudanças de raciocínio em torno de paradigmas sociais estabelecidos.

## 2. A REPRODUÇÃO “NATURAL” E A SEXUALIDADE “CULTURAL”<sup>3</sup>

Aludir a Phídias significa associar a compreensão cultural de sexualidade sob o rótulo do “natural”, em que o sexo teria exclusivamente como fim a reprodução. Tal concepção arrasta consigo um filão histórico de representações vinculadas à virtude moral, ao bom senso e às interdições de tudo que ameaça a aura de harmonia, beleza e perfeição que giram em torno do sexo, princípios manipulados para a imposição de determinado padrão de comportamento. Oposto ao primeiro de dois pólos de raciocínio, a sexualidade marcada pelo signo “cultural” sugere ser entendida aqui como elaboração coletiva de pensamentos variados sobre sexo, em que o prazer e a liberdade sexual estariam desvinculados do enlace afetivo e da procriação.<sup>4</sup> Tais transgressões são consideradas obscenidades.<sup>5</sup> Assim, proferi-las coaduna ao gesto de colocar em cena aquilo que deveria estar nos bastidores.

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

a moral sexual burguesa possui duas dimensões: a primeira refere-se à organização psicofísica do corpo burguês e das classes populares, conforme o tipo de trabalho e de produção capitalista; a segunda, à utilização político-ideológica da questão sexual, como tentativa de manter a hegemonia burguesa e de estabelecer a unidade entre formas de comportamentos e a atividade prática coletiva. (WINCKLER, 1983, p. 10)

---

<sup>3</sup>Ao tentar compreender a representação da sexualidade para conduzir a leitura imanente do texto, vale pontuar que isolamos arbitrariamente a análise psicológica e filosófica, que em outra escala seriam producentes à análise das sexualidades.

<sup>4</sup>Cabe salientar que a distinção entre “natureza” e “cultura” proposta no texto presta-se tão somente à identificação de dispositivos sempre culturais, cuja finalidade de impor padrões de comportamento elabora jogo de desqualificação de posturas transgressivas.

<sup>5</sup>Termo derivado do vocábulo “*scena*”, cujo significado literal seria “*fora de cena*”. Ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na cena da vida cotidiana, o que se esconde.

A segunda dimensão, que supõe uma espécie de relação pedagógica, preocupada em envolver não apenas gerações velhas e novas, mas toda sociedade e os indivíduos na relação com outros, é, portanto, o dispositivo responsável pela construção da referência de comportamento ideal (naturalizado através dos princípios de harmonia, equilíbrio e beleza), bem como pelo aparelhamento das proibições e suas consequentes punições. Segundo Winckler, no Brasil, a consolidação definitiva da família nuclear burguesa e da peculiar moral sexual firma-se após 1930, quando a autoridade da família agrária cafeeira é substituída pela supremacia da burguesia industrial, que procura generalizar a forma de organização sociosexual não só a partir da sociedade civil, como do Estado.

Georges Bataille (1987), ao refletir sobre o erotismo em obra homônima, afirma que “o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução” (p.42). Parte significativa das pessoas ainda entende como problemáticas as concepções que pensam o sexo apartado dos fins de reprodução, tal qual asseveram os “valores naturais”. Contudo, não se pode perder de vista que há múltiplas possibilidades de pensar a sexualidade pelo viés da “cultura”.

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

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

Não há uma diferença essencial entre o erotismo e a sexualidade: o erotismo é sexualidade socializada, força vital expropriada pela sociedade. (PAZ, 1999, p. 24)

Considerar o erotismo como “sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo” (Paz, 1999, p. 23) é admitir rasura nas fronteiras que separam forças de “mesmo universo vital”, responsáveis por discriminar a sexualidade com base na superficialidade e solidão.

A obra literária analisada neste artigo problematiza valores de contestação da repressão, pois pretende afirmar a tese da liberdade sexual. Assim, faz-se necessário estar atento ao fato de que a procura pela expressão de um conjunto de relacionamentos e emoções, por parte da personagem principal, deve estar conectada com propósitos que vão além da exaltação da libido. Ela explora as sombras, desmascara os fantasmas, mostra os segredos da intimidade.

Ângela, protagonista que assume a instância narrativa, relata as próprias experiências sexuais, revela o lado humano mais instintivo; permite-se guiar pela atração do momento ou por interesses particulares, como se observa no encontro com Davi, personagem dono da imobiliária a que se reporta com a finalidade de negociar a dívida relativa ao imóvel, presente no capítulo intitulado "O homem cavalo":

Passei a mão no cabelo úmido, olhei pro céu nublado e quando pensei em dar meia-volta surgiu na porta um homem de terno preto. Ele passou por mim e foi abrindo um carro também preto. Li na vaga — DIRETORIA — e entendi a mensagem. (FERREIRA, 2001, p. 91)

(...)

Oito cervejas. Segurei o rosto dele e o beijei... Ele puxou meu cabelo como se fosse uma crina e deixou o beijo mais violento, estava ofegante, também eu estava, vi todo o sangue do corpo dele se concentrando no pênis. (FERREIRA, 2001, p. 95)

No excerto, a metáfora animal serve de recurso para demarcar a noção de sexo filiada ao caráter “natural”, no qual a expectativa de reprodução é frustrada em nome da busca exclusiva de prazer, denotando a dessacralização da ideia de sexo associado à fecundação. O coito narrado brutaliza (de modo arbitrário) a relação, explicitando, inclusive, uma distância afetiva entre os pares. Por esse exemplo, é possível ampliar a

noção do ideário “natural”, ratificando que o mesmo não passa de construção cultural elaborada propositalmente para conceber determinado valor que se pretende supremo diante dos demais: que seriam considerados de baixa extração “cultural”.<sup>6</sup>

Em *A história da sexualidade* (1980), Michel Foucault decide atacar o que denomina “a hipótese repressiva”. De acordo com o ponto de vista do filósofo, as instituições modernas compelem o indivíduo a pagar alto preço pelos benefícios que oferecem. Para o autor, civilização exige disciplina que, por sua vez, implica em controlar os impulsos interiores. O poder disciplinar produz corpos dóceis, controlados e regulados em vez de espontaneamente capazes de atuar sobre os arroubos do desejo. Para o pensador, o que há de mais importante na discussão é a emergência de “mecanismo da sexualidade”, uma “administração positiva do corpo e do prazer” (FOUCAULT, 1980, p.142). Nesta esteira, Ana Ferreira sugere apostar na autonomia da sexualidade como tentativa de tal “administração”, indubitavelmente “positiva” no discurso que emerge da instância narrativa que elabora.

No romance de Ferreira há um exemplo de uso do “mecanismo da sexualidade” foucaultiano no capítulo “O Despertar” (2001, p.29), no qual a protagonista explica como, ainda na puberdade e desejando perder a virgindade, seduz (de forma intencional) o pai de um amigo, dentista de idade avançada.

“Eu sabia que ele me achava linda... meus peitinhos já se faziam notar e eu fiz questão de vestir uma Hering branca bem justa e uma saia curta, que deitada, daria pra ver a calcinha. E ele com dois dedos dentro da minha boca... revirei os olhos e chupei os dedos grossos daquele homem todo de branco. No lugar dos dedos ordenei que colocasse a língua”. (FERREIRA, 2001, p.30).

---

<sup>6</sup>Por esse pressuposto, há de verificar o risco de hierarquização cultural como sendo um dos danosos desdobramentos possíveis para a discriminação existente entre “natureza” e “cultura”. Embora se identifique esse risco, não se pretende desenvolvê-lo neste trabalho.

Mesmo relatando o episódio transcorrido em fase juvenil, a narradora o faz com um *flashback*, assegurando, através da trama, orgulhar-se de sua consciência corporal e determinação, afloradas desde a adolescência.

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

Alocada no filão de abordagem cultural proposta por Bataille (1987) e atualizada por Giddens (1993), a presença da *sexualidade plástica* parece funcionar como elemento de intervenção da “cultura” sobre a qual se considera substância da “natureza”, revisando a perspectiva humana frente à consciência sexual. A personagem central do romance figura tal conceito no capítulo “O Ilusionista” (FERREIRA, 2001, p.53), ao relatar a noite em que consensualmente vivenciou a promiscuidade de relacionar-se com cinco homens diferentes, todos desconhecidos. Ao relatar uma dessas experiências admite:

Eu sorri e abaixei a cabeça. Ele veio. Fui logo avisando que não falava francês, e ele me disse, meio em inglês, meio em espanhol, que nos entenderíamos só com os olhos. (...) Usamos todos os recursos linguísticos e não demorou muito para que os dois percebessem que a linguagem corporal seria a única cabível ao casal. Nos beijamos, ele beijava normal. Estava ofegante. Pela pressão na minha perna deu pra perceber a ereção. Fomos para os sofazinhos escuros, eu estava de saia, proposital, saí mal intencionada e nada mais oportuno que uma saia. (p. 60)

A postura arrojada revela a segurança da personagem diante do desejo sexual puro e simples — fato que provoca distanciamento da aura de sexualidade “natural” (com vistas à procriação) imbricada em amor, típica da representação sexual presente

na mentalidade dos que perseguem o padrão de equilíbrio e harmonia —, ao passo que aproxima o comportamento de Ângela ao de algumas das mulheres contemporâneas, caracterizando-as pelo mecanismo “cultural” como novos sujeitos, que vivem suas sexualidades sem tabus ou amarras regulatórias.

O propósito ideológico de narrar a variedade sexual experimentada pela protagonista fica explícito como tentativa de demarcar a mudança de postura da mulher na contemporaneidade. Ao expor uma sexualidade livre de dogmas sociais e de convenções “naturais”, a narradora experimenta um erotismo fluido, tipicamente descomprometido com a tradição, cuja associação se aproxima mais da esfera “cultural”, defensora deste perfil libertário. O tom narrativo provoca no leitor certa expectativa de contravenção frente aos ditames convencionais da sexualidade. Todavia, a transgressão nutrida durante o enunciado é interrompida no capítulo “Amor encantado” (FERREIRA, 2001, p. 130), quando se apresenta a possibilidade de realização sexual por via exclusiva do amor.

*Amadora*, pactuando com os estudos realizados por Bárbara Wieler (2012), regride na capacidade de rebelar-se contra a tradição quando, “no desfecho da obra, a narradora admite encontrar no grande amor da sua vida a salvação para crises de insaciedade...” (2012, p. 58), revelando-se um romance ainda preso a valores e convenções que priorizam a sexualidade nos moldes “naturais”. A liberalização da moral, confirmada na obra, é um fato com conseqüente afrouxamento dos costumes, mas que nem de longe indica o fim da repressão. “O que há é uma mistificação da repressão, que conduz os indivíduos a uma liberdade condicional, sob vigilância de esquemas reducionistas” (MORAES; LAPEIZ, 1983, p. 135). Os arroubos vão se disciplinando e a satisfação, ainda que reduzida, é garantida mesmo que sob o signo da repetição, organizando a transgressão e domesticando o desejo.

Os estudos de Bataille (1987) fazem a distinção entre dois tipos de erotismo: o masculino e o feminino. O primeiro relaciona-se ao aspecto da *descontinuidade* erótica;

isto é, está voltado apenas para o prazer sexual imediato e ocorre, preferencialmente, nos homens, pois em maioria não associam obrigatoriamente a relação sexual aos sentimentos. No segundo, tem-se o aspecto aguçado da *continuidade* erótica; ou seja, há uma tentativa de unir o ato sexual à esfera dos sentimentos e se manifesta primordialmente nas mulheres, pois, em geral, buscam uma relação duradoura, associando a relação sexual ao compromisso com o parceiro. A protagonista em estudo parece enquadrar-se nas classificações do teórico, uma vez que a descontinuidade que pretendia foi solapada por um grande amor, revelando explícito retrocesso na transgressão projetada diante da concepção de sexualidade libertária.

As pesquisas mais recentes de gênero apontam que todas as formas de manifestação da sexualidade são culturalmente apreendidas.<sup>7</sup> O que acontece é que algumas formas de sexualidade foram “naturalizadas” ao longo da história, de modo a excluir as demais. A distinção criada não passa de um dispositivo político de dominação que foi e ainda continua sendo utilizado, sobretudo em relação aos corpos femininos. Há, portanto, no romance, imbricamento entre a concepção de liberdade sexual, engendrada pelos moldes da “cultura” contemporânea — apresentada durante os episódios nos quais a protagonista relata experiências em que demonstra explícita intenção de enfrentar os tabus que circundam o assunto, pondo-se defensora do prazer sexual desarticulado de vínculos emocionais — e a elaboração cultural chancelada por “natural”, que postula a contrição feminina, pois, ao final, a narrativa recolhe-se à padronização da saciedade sexual exclusiva ao grande amor. Observa-se, portanto, que o texto analisado, apesar de tentar subverter, reafirma paradigmas arrolados à tradicional caracterização da sexualidade culturalmente instituída em associação aos elementos da “natureza”.

---

<sup>7</sup> ARRUDA FILHO, 2006; BUTLER, Judith, 1999; CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano, 1995; CUNHA, Helena Parente, 1999; LEMAIRE, Ria, 1994; SWAIN, Tania Navarro, 2001.

### 3. A REPRESENTAÇÃO DA SEXUALIDADE ATRAVÉS DE RECURSOS RETÓRICOS

Depois de breve passagem pelo conteúdo, é pertinente perscrutar como a estrutura da narrativa colabora para a reflexão acerca da representação sexual. Wayne Booth (1980) assevera que

Embora alguns personagens e acontecimentos possam comunicar, por si próprios, a sua mensagem artística ao leitor, carregando assim sob forma fraca a sua retórica, nenhum deles o fará com a clareza e força necessárias até que o autor faça incidir todos os seus poderes sobre o problema de levar o leitor a ver o que eles realmente são. O autor não tem a opção de usar destaque retórico. A sua única opção é entre os tipos de retórica que vai usar. (BOOTH, 1980, p.132)

Segundo Booth (1980), o uso retórico é inerente à escrita criativa. Assim, cabe-nos investigar os recursos discursivos utilizados por Ana Ferreira para tratar a questão da sexualidade na composição do romance.

O livro instiga, de início, pela ambiguidade do título: *Amadora* tanto remete a principiante, aprendiz, como a quem ama. Protagonizada por Ângela Costa, a história narra variadas experiências sexuais intensas, vivenciadas por espírito despreocupado em cumprir exigências de padrões morais e religiosos, diferente daqueles que versam em defesa da harmonia e da beleza, tais quais os adeptos da filosofia da proporção ideal.

O romance *Amadora* é distribuído em vinte e quatro capítulos semelhantes a contos. O texto oferece ao leitor conteúdo subversivo, em que se alternam passagens eróticas e pornográficas. Dentre as muitas tipologias narrativas, o romance apresenta-se como gênero adequado ao relato de complexidades experimentadas pela protagonista. Utilizando-se de uma linguagem que oscila entre informalidade e erudição, a narradora situa o leitor diante de um conflito central gerador do enredo: a

procura por saciedade sexual. Contudo, em meio à busca, a personagem vivencia outras crises na medida em que troca de parceiro, numa sugestão de tecer, ao longo dessas passagens, o acúmulo de frustrações e ricos exemplos de autoconhecimento. Sem episódios loquazes, insinua, para um leitor perspicaz, a transmissão de conselhos através do acúmulo de saberes que agrega ao longo de experiência de vida simples e banal.

A protagonista assume a instância narrativa e lança mão de estratagema engenhosamente inventivo para demarcar o lugar de fala que ocupa quando, no capítulo “A pasta amarela” (FERREIRA, 2001, p.23), ao analisar os escritos de memória da mãe, reafirma sua condição de *nefilim*, os filhos dos anjos com os humanos. Ângela sempre questionou a própria paternidade de modo que, ao tomar contato com a narrativa que gerou a sua origem, percebe-se situada entre o universo etéreo e o material (daí a etimologia do nome insinuar ancestralidade angelical). Através desse recurso, evidencia-se o uso de um discurso dentro de outro, conformando uma relação metalinguística para orientar o leitor acerca da fragilidade de convicções, presentes na dicção da mulher: “As más línguas dizem que mamãe tanto apertou a barriga que conseguiu esconder a gravidez até o sexto mês. Línguas malditas... E não pensa que eu falo essas coisas só pra dar uma mitificada na sacanagem, longe disso. É a minha história, e inventada ou não, é o que me foi passado: meu pai é um anjo”. (FERREIRA, 2001, p. 24)

O insólito explícito articula-se a referências precisas do mundo real, como a citação de nomes de personalidades contemporâneas para discutir os padrões de beleza e sensualidade, na avaliação da personagem, a exemplo de Nicole Kidman, Gisele Bündchen, Eduardo Suplicy, Toni Ramos, dentre muitos outros. Para Umberto Eco (1994), esta disposição dá origem a um fenômeno que seria a capacidade do leitor em projetar o modelo ficcional na realidade, ou seja, “o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais” (p.131).

Outro recurso utilizado é a fusão proposital entre as identidades da personagem Ângela e a da própria autora da obra. Por utilizar-se de uma protagonista mulher e fazer uso de narração em primeira pessoa, há de se considerar a possibilidade de autoficção, colocando em cena novo tipo de recurso narratológico acerca da escrita de si, ao explorar um sujeito descentrado, fragmentado, instável, que se diz “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde: “Meus dois irmãos e o cuidado que tinham comigo merecem um capítulo”. (FERREIRA, 2001, p.70)

Assim, conclui-se que, mesmo tendo avançado na abordagem da libido feminina, o romance *Amadora* tem ainda em Ângela uma representante das filhas de Phídias, pois a protagonista, apesar de ousada e atrevida no que concerne à administração da própria sexualidade, revela-se ainda presa aos consistentes valores impostos pela narrativa “natural”. Esta tradição, consolidada como um axioma tal qual o número de ouro, tem sido abalada graças à verve humana e, nessa perspectiva, apresenta-se como flexível ao tempo e às reflexões futuras. Portanto, historicamente variável.

## REFERÊNCIAS

ARRUDA FILHO, Raul José Matos. "Ruídos na representação da mulher: preconceitos e estereótipos na literatura e em outros discursos". *Seminário Internacional Fazendo Gênero 7: Gênero e Preconceito*. Florianópolis, UFSC, 2006.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOOTH, W. C. *A Retórica da ficção*. Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BUTLER, Judith. "Sujetos de sexo/genero/deseo." In: CARBONELL, Neus; TORRAS, Meri (org.). *Femininos literarios: J. Butler, T. Ebert, D. Fuss, T. De Lauretis, M. Lugones, J. W. Scott, G. Ch. Spivak, S. Winnett*. Madrid: Arco/Libros, 1999.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo Annablume, 1995.

CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico. In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

ECO, U. *Seis passeios bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, A. *Amadora*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade. I: a vontade de saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

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

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

MILAN, B. (et al.). *O que é amor, erotismo e pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

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

SWAIN, Tania Navarro. "Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas –femininas." *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 34, p. 11-44, 2001.

WIELER, B. L. M. "A mulher (ainda) Amadora". In: *Cadernos da Semana de Letras UFPR*, v. II, 2012, p. 48-59. Disponível em: <[www.semanadeletras.ufpr.br/wp-content/uploads/2013/05/Semana\\_de\\_Letras\\_2012\\_Volume2\\_trabalhoscompletos.pdf](http://www.semanadeletras.ufpr.br/wp-content/uploads/2013/05/Semana_de_Letras_2012_Volume2_trabalhoscompletos.pdf)>. Acesso em: 30 maio 2014.

WINCKLER, C. R. *Pornografia e sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 19/03/2015