

## A OUTRA FACE DA MEDUSA OU QUANDO “O CORPO ESTOURA NO AR”: UMA LEITURA DE *O MEU AMANTE DE DOMINGO*, DE ALEXANDRA LUCAS COELHO

**Jorge Vicente Valentim**

Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Professor Associado do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), SP, Brasil.

**RESUMO:** Pretende-se, nesse ensaio, abordar alguns aspectos da escritura feminina, a partir dos postulados de Hélène Cixous, e suas reverberações na ficção portuguesa contemporânea, tendo como suporte o romance *O meu amante de domingo* (2014), de Alexandra Lucas Coelho. Com uma proposta rasurante no tocante à representação do corpo feminino de uma protagonista madura, a obra em questão realiza um recorte marcadamente ácido e irônico da vida privada portuguesa, num feixe centrípeta do corpo social ao corpo da personagem e, por fim, ao corpo do próprio texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escritura feminina. Corpo feminino. Ficção portuguesa contemporânea. Alexandra Lucas Coelho.

**ABSTRACT:** In this essay, we intend to address some aspects of female writing, based on the postulates of Hélène Cixous, and their reverberations in contemporary Portuguese fiction, supported by the novel *O meu amante de domingo* (2014), by Alexandra Lucas Coelho. With a striking proposal regarding the representation of the female body of a mature protagonist, the work in question makes a markedly acidic and ironic cut of Portuguese private life, in a centripetal beam from the social body to the character's body and, finally, to the body of the character text itself.

**KEYWORDS:** Female writing. Female body. Contemporary Portuguese fiction. Alexandra Lucas Coelho.

Esse texto é para Vivian Leme Furlan, que me fez olhar um outro horizonte, sem deixar que eu me perdesse, mas que nele pudesse também me encontrar.

Escrevo isto como mulher para as mulheres. Quando digo “a mulher”, falo da mulher em sua luta inevitável com o homem clássico; e de uma mulher-sujeito universal, que deve levar as mulheres até sua(s) consciência(s) e sua história. (Hélène Cixous. *O riso da Medusa*, 1975)

Tudo começaria com uma narradora que decide escrever depois de se apaixonar por um impostor. Eu não revelaria o que pusera fim abrupto à relação. Importante era a fúria, a luta armada, a pulsão de vida contra os filhos da puta. (Alexandra Lucas Coelho. *O meu amante de domingo*, 2014)

No seu conhecido ensaio-manifesto *O riso da Medusa* (1975), a ensaísta francesa Hélène Cixous marca definitivamente o seu nome nos estudos feministas, ao defender a presença de uma escritura feminina como instrumento de uma resistência rasurante ao domínio masculinista e patriarcal. Com uma proposta contundente ao pensar os caminhos da cultura e da arte, seu texto vai na contramão de uma história que sempre procurou contemplar

unicamente a perspectiva e o viés masculinos, relegando as mulheres a um papel de subalternidade, subserviência e sufocamento de sua voz.

A forma incisiva com que conclama o protagonismo feminino nesse cenário de lutas e embates, como é o caso específico da década de 1970<sup>1</sup>, tanto na esfera político-social, quanto na acadêmica, demonstra a sua atitude de recusa a uma normatividade que, já naquele momento, considerava inadequada e caduca. A prerrogativa incontornável de a mulher escrever para e sobre si, a ponto de trazer outras mulheres para o universo da escrita, reforça a necessidade e a emergência do exercício criador e artístico para extirpar a alienação imposta aos agentes femininos, bem como os sentimentos de desconstrução do obscurantismo e do autodesprezo, perpetrados pelo “punho parental-conjugal-falocêntrico” (CIXOUS, 2017, p. 130).

Sem deixar de lado questões cruciais, tais como a ruptura de uma continuidade do pensamento conservador que insiste em “confundir o biológico e o cultural” (CIXOUS, 2017, p. 129) e a violência instituída não apenas sobre as mulheres, mas também sobre os cidadãos do continente africano, a ensaísta francesa não abre mão de sustentar a emergência de uma *écriture féminine*, enquanto “escrita subversiva como fator libertário que possibilite transformações de ordem sócio-culturais” (DEPLAGNE, 2017, p. 158). Para tanto, o gesto de descensurar o corpo feminino numa visível rasura do código falocêntrico da história, em que a sua sexualidade constitui um elemento chave para a efetiva libertação do seu fôlego e de sua fala (CIXOUS, 2017, p. 135-136) torna-se o ponto de partida para uma escritura feminina de fôlego, capaz de deixar as suas marcas nas mais diversas esferas da vida pública e cultural. Não à toa, a afirmação de Hélène Cixous é categórica: “Escreve-te: *é preciso que teu corpo se faça entender*” (CIXOUS, 2017, p. 136; grifos meus).

Por isso, a ideia de descentralizar o discurso masculinista, que impõe sobre o corpo feminino atributos que não correspondem à sua efetividade física, incide sobre o desenraizamento da fetichização mutiladora a partir de uma compreensão outra do mito da Medusa. Ao contrário daquela versão tradicional e “reprodutora dos velhos esquemas, ancorados no dogma da castração” (CIXOUS, 2017, p. 143), onde se persiste na sua

---

<sup>1</sup> Sobre as lutas e as conquistas dos movimentos feministas na década de 1970, tais como as reverberações das principais pensadoras da Segunda Onda Feminista, a vitória no direito ao voto em alguns países europeus (nomeadamente a Suíça), o desencadear de ideias sobre *écriture féminine* de Luce Irigaray e Julia Kristeva, dentre outras, consultar os ensaios inclusos no 5º volume da *História das Mulheres*, sob a direção de Françoise Thébaud (1995).

fatalidade e na necessária decapitação por um semideus (Perseu), a Medusa de Cixous não tem os cabelos representados por serpentes, seus olhos não petrificam e suas feições não reiteram uma entidade-monstro. Ao contrário, a compreensão da multiplicidade e heterogeneidade do universo feminino passa necessariamente por uma confrontação direta desses modelos, como forma de desconstrução de valores condicionados: “Basta olharmos a Medusa de frente: e ela não é mortal. Ela é bela e ri” (CIXOUS, 2017, p. 143).

A Medusa que encanta e seduz, não no seu sentido negativo e castrador, mas no de desconstrução de discursos repressivos, consiste exatamente nesse exercício libertador de uma escritura desafiadora de códigos e faz com que a mulher “*escreva pelo seu corpo*, que invente a língua inexpugnável que rompe as clausuras, classes e retóricas, receitas e códigos” (CIXOUS, 2017, p. 144; grifos meus). Ou seja, a demanda da escritura feminina vincula-se a uma requisição da liberdade do seu próprio corpo, um não está desligado do outro: “*Em corpo: mais que o homem, convidado às conquistas sociais, à sublimação, as mulheres são o corpo. Quanto mais corpo, então, mais escritura*” (CIXOUS, 2017, p. 145).

Não me parece, no entanto, que tal ligação seja obrigatoriamente realizada na ordem exclusiva de uma expressão intimista, antes, importa a interação desse micro-corpo unitário em trânsito livre junto com outros nas mesmas condições, para a composição de um macro-corpo social. Não à toa, Hélène Cixous defende as particularidades individuais de “cada corpo [que] distribui de modo singular, sem modelo, sem norma, a totalidade não acabada e mutante dos seus desejos” (CIXOUS, 2017, p. 152). Somente com a tomada de atitude radical em recusar e desfeticizar a anatomia política masculinista, onde o “sistema falocêntrico” (CIXOUS, 2017, p. 140) dita as normas, cada um desses corpos femininos, a seu modo, pode reiterar a presença revolucionária da participação ativa das mulheres a partir de tessituras escritas nas mais diversas esferas do saber.

Nesse sentido, a lição deixada pela ensaísta francesa irá encontrar ecos futuros, tanto na dimensão da escritura de uma nova história, onde os corpos femininos ressurgem como “sujeitos que rompem os automatismos, os corredores da orla que não são subjugados por nenhuma autoridade” (CIXOUS, 2017, p. 140), quanto no tocante à crítica feminista e suas implicações sobre a presença do corpo na produção de mulheres escritoras, dando visibilidade ao “transbordar de suas espumas”, num nítido gesto de divergência e impugnação sobre “a língua dos homens e sua gramática” (CIXOUS, 2017, p. 146).

Tanto assim acontece que, anos mais tarde, em 1979, Catherine Clément parece ir ao encontro dessa emergência do redimensionamento da produção intelectual, quando propõe uma outra história da ópera, agora, sob a ótica daquelas que sempre foram apagadas das principais cenas e subjugadas a finais marcados ora pelo castigo e pelo desencontro trágico, ora pelo desencanto, engano e morte. Com *L'Opéra ou la défaite des femmes (A ópera ou a derrota das mulheres, [1979]1993)*, Clément revigora a presença das personagens femininas e sua importância nos contextos das tramas, além de apontar para o espelhamento das peças musicais com os cenários políticos de suas origens, enquanto “sombras de uma sociedade” (CLÉMENT, 1993, p. 9).

Se a ópera, enquanto espetáculo encenado, tem o seu sucesso (bem como o seu infortúnio) marcado pelo elenco de divas que interpretaram os mais diversos papéis ao longo da história, como deixar que as suas intérpretes, as suas criaturas e as suas tramas sejam integralmente contadas pela versão castradora da pena masculina? Segundo Catherine Clément, as mulheres constituem muito mais que um simples enfeite ou um ornamento indispensável à cena operística, na medida em que “elas cantam. Mais do que isso, elas ocupam a cena: sem cantora, não há ópera. Mas o papel de enfeite, de objeto decorativo não é o principal papel; e as mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente a sua derrota” (CLÉMENT, 1993, p. 12).

O que poderia parecer uma assunção de subserviência e subalternidade femininas, ao sublinhar a reiterada desgraça das heroínas nas produções operísticas, na verdade, constitui a sua revolta e a sua vitória sobre a discursividade falocêntrica. Ou seja, Catherine Clément aposta num outro sorriso da Medusa, ao encarar e rever a história cultural e musical desses papéis relegados ao sofrimento, a partir de suas próprias construções musicais, sem perder de vista a potencialidade revolucionária que uma outra concepção, agora, sob o signo de um olhar descentralizador e desfetichizador, pode produzir:

O canto das mortas e das cantoras alimenta as formas de uma criação que desdobra ao infinito a longa história de suas paixões. Esse é o começo do percurso de onde é preciso, finalmente, sair. [...] Assim canta a voz que se eleva em agonia, perdida, e mesmo assim mais poderosa e perturbadora do que nunca, nestes tempos em que as ilusões – todas – nos revelam suas faces tristes (CLÉMENT, 1993, p. 20).

Se na história, a escritura feminina ganha espaços cada vez mais relevantes, não menos no campo da produção crítica. Basta lembrar, por exemplo, de Elaine Showalter (2002)

e o seu conhecido ensaio de 1981, “A crítica feminista no deserto”. Ainda que a ensaísta estadunidense reconheça as flutuações e os questionamentos do conceito de escritura feminina (*écriture féminine*), ela não se esquivava em reiterar a sua incontornável credibilidade, na medida em que fornece “um modo de falar sobre a escrita das mulheres que reafirma o valor do feminino e identifica o projecto teórico da crítica feminista como a análise da diferença” (SHOWALTER, 2002, p. 47).

Talvez, por isso, o seu conceito de “ginocrítica” (SHOWALTER, 2002, p. 45) consolida-se como uma possibilidade a mais dentro do repertório analítico de linhas investigativas feministas. Não à toa, as suas interrogações surgem ao lado de abordagens de caminhos da crítica, quando esses incorporam os vieses biológico (ou orgânico), linguístico (e textual), psicanalítico e cultural.

No mesmo ano (1981), Ann Rosalind Jones retoma essa discussão, ao acrescentar à questão da livre relação da mulher com o seu próprio corpo, e como essa se instaura no exercício de criação literária, outras de ordem social, onde os contextos precisam ser repensados e profundamente questionados. Segundo ela, “a escrita das mulheres será mais acessível tanto a escritoras como leitoras se a reconhecermos como uma resposta consciente a realidades socioliterárias, em vez de aceitar como um extravasar da comunicação não mediada de uma mulher com o seu corpo” (JONES, 2002, p. 94-95).

Na verdade, gosto de pensar que todas essas interrogações já se encontram ensaiadas nas indagações de Hélène Cixous (2017), na medida em que não deixa de questionar e de dialogar com as questões de gênero e suas referencialidades culturais, bem como as reivindicações das feministas negras e a necessária interseccionalidade entre gênero e raça. Basta uma leitura atenta de *O sorriso da Medusa* (1975) para perceber que a autora não se esquivava desses pontos. No entanto, interessa-me nesse ensaio perceber como, quase 40 anos depois de sua publicação, a reverberação desse encarar de uma Medusa, que sorri, é mortal e bela, atinge outras nuances em outros universos literários, sem perder de vista as ligações ampliadas e articuladas com o seu respectivo contexto sociocultural.

Para tanto, tomo como ponto de partida para as minhas reflexões o romance da escritora portuguesa Alexandra Lucas Coelho, *O meu amante de domingo* (2014), onde sua protagonista, uma mulher de meia idade (por volta dos seus 50 anos), expõe de forma

absolutamente despudorada e descomplexada as vivências com o seu corpo e com o projeto de escrita de um romance, bem como os seus planos de assassinar um dos amantes que a traiu.

A percepção de uma mulher em livre trânsito, seja no seu sentido espacial, porque transita do interior para a capital e vice-versa, seja nas vivências amorosas que acumula, em virtude da apropriação e da posse do corpo masculino – “O meu amante de domingo fez uma tatuagem na cadeia. É a cara de uma santa, no peito oposto ao do coração. Ele tem peitos duros, pontudos, ela está entre o mamilo e a axila, quando ele baixa os braços é como se a protegesse” (COELHO, 2014, p. 15) –, aparece logo na abertura da trama, quando a narradora-protagonista descreve o alvo das suas atenções e o objeto que dá nome ao romance. Afinal, esse amante de domingo é um mecânico que a auxilia no reparo do seu carro, “Um Lada Niva de 1994” (COELHO, 2014, p. 16), quando chega a Lisboa.

Gradativamente, o leitor vai se dando conta de que a trajetória dessa personagem incide numa obsessão: inventar uma série de possibilidades e formas de matar um rapaz, a quem ela sempre se refere como “o caubói” (COELHO, 2014, p. 16), em virtude da estreia de um texto deste que, somente nos momentos finais da trama se descobrirá, expõe as intimidades e os dramas particulares vividos entre o casal. Portanto, a partir dessa disposição, não deixa de ser interessante observar o deslocamento irônico proposto pelo título da obra, posto que esse amante de domingo não se refere ao homem que desencadeia toda a inquietação e a raiva da personagem principal (e o conseqüente desejo de expurgar tais sentimentos, a partir da escrita de um romance), mas ao mecânico, que servirá como motivação para a consolidação do seu projeto.

A partir desse mote, toda a trama de *O meu amante de domingo* envereda pela exposição e pelas digressões da protagonista que não aceita a maneira como a ruptura entre ela e o caubói acontece. Mas não se deve pensar que tal artimanha propõe uma exposição de traumas e recalques, na medida em que a efabulação não se enquadra num intimismo exclusivamente psicológico, ainda que este seja um instrumento na consecução do projeto de escrita da personagem. Afinal, ela também, uma revisora e uma escritora, se sente encorajada a levar a cabo o seu projeto de produção e acabamento de um romance, também alcunhado de “O meu amante de domingo”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Para evitar problemas de compreensão e diferenciação entre os dois textos, sempre que se referir à obra, enquanto fruto do exercício de criação da narradora-personagem, o título aparecerá entre aspas. Quando se tratar do romance de Alexandra Lucas Coelho, ele virá grifado em itálico.

Já, aqui, percebe-se uma bem urdida composição, em que uma narrativa encaixada invade o corpo do romance de Alexandra Lucas Coelho. Vide, nesse sentido, que a sua inclusão fica demarcada por uma grande caixa cinza na página do texto, tal como se tentasse representar especularmente a tela de um computador, onde a narradora-protagonista (e escritora) vai anotando, acrescentando, apagando e refazendo as páginas desse possível “romance” dentro do romance. Micro-texto (a obra ficcional da protagonista) que ajuda a compor o macro-texto (o resultado final e acabado da figura autoral empírica), esse projeto textual e suas inserções acabam por ganhar uma figuração corpórea dentro da obra, na medida em que a sua consecução expurga e exorciza um desejo de vingança da personagem principal. Tal como postula Pedro Schacht Pereira, trata-se de “um impulso criativo como resposta à fúria da descoberta da despossessão de si mesma, encenada ficcionalmente no marco de uma relação amorosa marcada pela traição” (PEREIRA, 2017, p. 114).

Essa “fúria da descoberta” e a subsequente vontade de revanche residem no fato de o caubói, um dos seus amantes descritos ao longo da trama, reunir, numa espécie de dossier, fotografias de partes específicas do corpo dessa mulher, além de anotações com detalhes dos encontros amorosos, das discussões, dos diálogos e das trocas de ideias, muitas delas, inclusive, divergentes em virtude das suas diferentes concepções de mundo. Tudo isso compõe o monólogo do caubói, um drama a ser lido numa seção pública.

A grande questão da problemática desse processo (da reunião de papéis à sua montagem e a sua posterior apresentação) incide no roubo e na apropriação indébita do caubói sobre a protagonista, já que ela não participa da criação desse texto de forma consensual, muito pelo contrário. Tudo foi recolhido e montado na surdina, sem a sua autorização prévia, e exposto numa leitura pública, onde ela se encontrava presente:

eu era uma pesquisa, desde a cena das fotografias que isso era tudo o que havia a ver, eu era a merda de uma pesquisa, e só ali sentada na plateia é que eu via, estupidamente sentada numa plateia por causa de um cabrão que passara um mês na minha cama, um mês a foder e a falar, oh, claro, agora eu entendia todas as perguntas, desde quando a menstruação não veio, e o médico disse aquilo, e aquilo queria dizer que eu não podia engravidar, e eu tinha quinze anos, caralho, e o que é que isso quer dizer aos quinze anos, e quando pela primeira vez fui para a cama com um gajo e aquilo não me podia acontecer, e todas as raparigas só queriam que aquilo não acontecesse, e eu só queria ser como todas as raparigas, porque era a diferença entre não querer uma coisa então e não poder querê-la nunca, [...] e não é que o cabrão pôs tudo na porra do monólogo, os meus quinze anos, o meu folhetim de alcova, o que chorei com a filha do nelson rodrigues, como o abracei por causa disso, o cabrão gravou as minhas palavras, escreveu como se as gravasse, as minhas palavras a dizer eu, um monólogo inteiro a dizer eu, o cabrão



do filho da puta não achou melhor para um monólogo sobre o tempo do que passar um mês no gamanço, melhor do que poder dizer, a mulher de cinquenta anos sou eu, voilá, e o próprio do flaubert seria ele, imagino a plateia com os seus botões, foda-se, como este gajo se meteu na cabeça de uma gaja de cinquenta anos, tanto trabalhinho, sim, confirmo, um mês de trabalhinho ali a foder, e na fase da conversa com a plateia ainda teve a lata de dizer que tudo começara no balzac, quando nunca lera balzac na puta da vida dele até me conhecer, [...] o cabrão nem teve consciência de que o belo marido carreirista da mulher de trinta anos do balzac era tão cheio de si e tão oco quanto ele, mas não fiquei para ouvir mais porra nenhuma, sai dando graças por estar numa ponta da plateia, e sabe-se lá como conduzi até carnide, e quando parei à porta tive um ataque de choro tal que pensei, preciso de ajuda, caralho, preciso de ajuda, e liguei à minha amiga no rio, e depois à minha melhor amiga, e acabei por atravessar outra vez a cidade para ir dormir a casa dela na sé, não me aconteceu muitas vezes na vida, pensar que não podia mesmo ficar sozinha, mas até às cinco da manhã, que foi quando adormeci, o cabrão do filho da puta não disse nada, nem uma mensagem, zero de zero de zero, que era quanto afinal eu valia, [...] oh, sim, eu teria falado com ele, pelo menos explodido com ele. se ele não tivesse sido cada vez mais cabrão primeiro o falso apaixonado que vai dar de frosques depois o carteirista que usa a paixão para um fim, e finalmente o cobarde que finge que não houve paixão alguma como tudo é fácil para um tal triatleta, ao fim de um mês tem um texto de carne-e-osso que sou eu, e se precisou de sair de lisboa para isso é porque não via o mistério que tinha ao lado, apenas a imagem melhorada de si mesmo, e portanto não lhe interessava a rapariga de trinta anos agora

três da manhã, foda-se

talvez escrever (COELHO, 2014, p. 161-164)

Toda essa longa citação compõe o capítulo “Insónia”, onde, num fluxo contínuo e frenético, com uma pontuação completamente desapegada de qualquer tipo de pausa, Alexandra Lucas Coelho lança mão de uma linguagem impregnada de raiva e revolta, revelando detalhes da intimidade entre a protagonista e o caubói, e a fúria – a que a narradora irá chamar de “estranha forma de vida” (COELHO, 2014, p. 39) – em ver-se estampada a partir de um olhar masculino, sem a sua autorização. Roubada na sua privacidade, num longo fluxo de consciência, a protagonista expõe a sua imediata insubmissão e rebelião ao desenho perfilado pelo outro e tornado público num “texto de carne-e-osso”, que era ela própria.

Não poderia, portanto, ser outra a linguagem por ela utilizada se não essa, clivada de palavrões, onde, em cada um deles (e na sua sistemática repetição), pode se vislumbrar a consciente rebelião de um sujeito feminino que não admite a sua figuração como corpo-objeto, desprovido de vontade e de autonomia. Ora, ao defender que “todo o palavrão tem arte” (COELHO, 2014, p. 88), aqui, a personagem coloca em prática esse artifício estético ao realçar nessa escolha vocabular a sua indignação e revolta. “Merda”, “foder”, “caralho”, “filho da puta”, “foda-se” e “porra”, por exemplo, podem ser compreendidos como elementos



constituintes de uma arte obscena, cuja consecução revela a marca da diferença entre aquele texto – o monólogo do caubói –, desprovido de originalidade, e o seu, com a sua marca, com a sua impressão digital.

Visto por essa ótica, o romance de Alexandra Lucas Coelho não deixa de revelar a face feminista que alicerça o seu projeto de criação, na medida em que, tal como ensina Deborah Cameron,

[...] as mulheres são e devem ser tratadas como sujeitos sexuais autônomos, não objetos a serem usados para o prazer e o lucro de outras pessoas. As mulheres devem ser livres para expressar sua sexualidade, sem serem reduzidas a ela ou definidas exclusivamente em termos sexuais. Seus desejos devem ter importância e seus limites devem ser respeitados. Por mais básicas que essas demandas possam parecer, são demandas radicais mesmo agora (CAMERON, 2018, p. 102, tradução minha).

No caso específico de *O meu amante de domingo*, tal assertiva pode ser percebida na reação da mulher de 50 anos ao contemplar no monólogo do caubói uma perspectiva falhada, monolítica e deturpada. E mesmo como obra, como produto escrito finalizado e acabado, constata um “texto de carne-e-osso” com particularidades muito mais suas e com as quais o autor não tinha a menor intimidade. Daí que as referências nesse monólogo a Balzac e a Nelson Rodrigues, por exemplo, não sejam efetivamente dele, mas da protagonista, que percebe o poder de usurpação do outro num projeto autoral espoliador.

Ora, nesse sentido, fico a me interrogar se, aqui, *O meu amante de domingo* não põe em prática – ou se, pelo menos, não abre um espaço para se pensar num diálogo – com aquela ideia de Helene Cixous, em que “um texto feminino não pode deixar de ser mais do que subversivo”, posto que “se ele se escreve, é levantando, vulcanicamente, a velha crosta imobilizante, que carrega investimentos masculinos” (CIXOUS, 2017, p. 147)? Não à toa, contra uma economia imobilizadora do corpo feminino, a escrita de Alexandra Lucas Coelho se insurge de forma incisiva ao operar, na sua articulação, uma corporificação da mulher sem os essencialismos e os atavismos patriarcais.

Todo o conflito entre a personagem central e o caubói é desencadeado por causa dessa exposição pública, a ponto de as aventuras, anteriores e posteriores ao encontro com o jovem dramaturgo e ao evento de publicização da vida amorosa, virem à tona, motivadas por um desejo desenfreado de vingança. Aliás, a própria narradora confessa explicitamente essa

vontade, ao se autodenominar uma *serial killer*, não no sentido de intentar matar vários homens, mas apenas um e de várias maneiras:

Eu quero trincar-lhe o coração cru, não menos do que um rei já fez, extrair o tubérculo peniano, triturá-lo picadinho. Quantos dias não me lembrei daquele cabrão? Nenhum, diria o corvo, em vez de dizer Nunca mais. O dispêndio de tempo com um cabrão é o que distingue uma pessoa no meu estado, embora eu não tenha nome para esse estado, além de assassina em série. Sou uma assassina em série porque quero matar o cabrão muitas vezes. Odeio-me pelo tempo que perdi a odiá-lo, e odeio-o pelo tempo que perdi a odiar-me. Uma pessoa no meu estado não fode um mecânico ou um futuro Nobel porque se esqueceu de um cabrão, ou para o esquecer. Uma pessoa no meu estado fode um mecânico ou um futuro Nobel por se lembrar de um cabrão, e lembrando-o. Um dia, um pouco antes do apocalipse, alguém há-de calcular o dispêndio de tempo com cabrões na cabeça de quem fode (COELHO, 2014, p. 119).

Assim, com uma linguagem livre de convencionalismos e rasurando um conservadorismo na articulação da semântica narrativa, todo o fluxo irrompe marcado por um ódio desmedido em relação à traição alheia, cuja satisfação só encontra respaldo nas formas imaginadas de eliminar definitivamente o algoz que a traiu. No entanto, isso não basta para que a protagonista seja entendida como uma personagem puramente psico-sociopata. Na verdade, essa vontade de assassinar o outro não acontece *ipsis literis*, porque o expurgo e o exorcismo desse incontido desejo de vingança se realizam ora nas cenas de sexo com o mecânico – “O mecânico seria a punção que fura o abscesso. E aí o cabrão do caubói começaria a morrer” (COELHO, 2014, p. 56) –, ora na verbalização do texto que escreve e onde elimina o outro – “Eis o que dava um mecânico somado a um futuro Nobel, três garrafas de alvarinho e cinco cafés: *O Meu Amante de Domingo* começara a brotar aos borbotões, naquela noite em que eu voltara de Nafarros” (COELHO, 2014, p. 104).

E se a narradora-protagonista assim sucede na consolidação do seu projeto, na verdade, o romance de Alexandra Lucas Coelho não deixa também de compartilhar essa recusa da ordem masculina, na medida em que expõe uma personagem fora dos padrões convencionais por alguns motivos bem demarcados. Um deles pode ser lido explicitamente na sua corporalidade e como esta própria se enxerga. Sem rodeios, a protagonista autodescreve-se, declarando, inclusive, aquilo que a faz desejar o corpo masculino:

Gostei das mãos, da voz, da massa. Sou aquilo a que se chama mignone, cinquenta quilos aos cinquenta anos, e gosto de gajos maciços, que pesem até eu quase sufocar, o contrário do que acontecia com o caubói. Demasiado novo e demasiado leve, duplo erro que dava para ver desde o começo, além de todo o resto que foi dando para ver (COELHO, 2014, p. 23).

Ao comparar, portanto, o mecânico com o caubói, essa mulher de meia idade, na faixa dos 50 anos (espécie de releitura contemporânea do modelo balzaquiano?), solteira, economicamente independente, com autonomia de trânsito e de ações, dona dos seus projetos e do seu próprio corpo, lembra o cabrão traidor e, ao mesmo tempo, busca inventar novas fórmulas de o matar. Nesse sentido, cada uma das suas aventuras amorosas mobiliza esse planejamento.

O jovem oriental, antes do seu casamento, que remete intertextualmente à trama de *O amante*, de Marguerite Duras – “Como desperdiçar a oportunidade de ter um *amante vietnamita?*” (COELHO, 2014, p. 108); o mecânico de Lisboa, homem casado, com quem ela mantém uma aventura tórrida e calorosa, e a quem se refere como uma figuração “clichê do pornô” (COELHO, 2014, p. 18); o “futuro Prémio Nobel” (COELHO, 2014, p. 67), espécie de caricatura do homem intelectual português, muito mais preocupado com o saber do que com o prazer do seu próprio corpo; e o “Apolo”, rapaz alto e careca que conhece na piscina e com quem engata rapidamente.

Interessante observar que todos esses corpos masculinos são descritos e manipulados pela narradora-protagonista sem qualquer tipo de ponto de vista marcado pelo recato. Aqui, acredito, encontra-se uma das melhores artimanhas de Alexandra Lucas Coelho na composição do seu romance. Isto porque, para cada um deles, a autora portuguesa vai estabelecendo um diálogo intertextual, mantendo assim uma rede capilar de referências literárias e culturais, que vão desde Sade (capítulo XVII: “Isto não é sobre amor”) a Balzac (capítulos XXVI, XXVIII e XXXVIII: “Balzaquiana”, “Além-túmulo” e “A rapariga de trinta anos”, respectivamente), de Flaubert a Nelson Rodrigues (capítulos II e XVI: “Nelson Rodrigues encontra o cão” e “PAHHHHHH”, respectivamente), de Bernardim Ribeiro (capítulo VI: “Menina e Moça”) a Euclides da Cunha (capítulo XI: “Euclidiana”), de Camões a Machado de Assis (capítulo XIX: “Anúnciação”), de Oscar Wilde a James Joyce (capítulos XX e XLI: “Está a falar comigo?” e “O olho do louco”, respectivamente), de Shakespeare (capítulo XXIII: “Diálogo com a caveira”) a Marguerite Duras (capítulo XXI: “Flashback de um engate”), de Dostoievski a Sarah Kane (capítulo IX: “Um beijo no paço”), além das citações explícitas de Zeca Afonso (capítulo VII: “Nêspas em maio”), de Janis Joplin (capítulo III: “O mecânico iminente”), da banda de rock alternativo Elbow (capítulo I: “A

avaria”), de Caetano Veloso (capítulo XVI: “PAHHHHHH”) e do funk carioca de MC Katatal (capítulo XXXIII: “A vuvuzela da verossimilhança”).

Ou seja, o corpo do romance de Alexandra Lucas Coelho (*O meu amante de domingo*, 2014) vai sendo construído e montado numa rede de referências intertextuais explícitas, onde a metatextualidade (com o livro planejado pela narradora-protagonista e autora de “O meu amante de domingo”) surge como uma das componentes desse jogo lúdico da linguagem literária – “Já não era o livro por vir, era o livro vindo, desde o título. Sim, *O Meu Amante de Domingo* parecia-me bem, assim posto na página” (COELHO, 2014, p. 91) –, sem perder de vista uma nítida perspectiva estética que não se desvincula de um projeto político assumido:

Tudo começaria com uma narradora que decide escrever depois de se apaixonar por um impostor. Eu não revelaria o que pusera fim abrupto à relação. Importante era a fúria, a luta armada, a pulsão de vida contra os filhos da puta. O livro seria uma espécie de antropofagia, ela comendo o inimigo para ficar mais forte, como uma tupi portuguesa no Verão de 2014 (COELHO, 2014, p. 91).

Ora, fico a me interrogar se não será a prática composicional da escritora portuguesa também uma forma de deglutir todas aquelas citações e alusões? Como uma espécie de devoradora de registros textuais, Alexandra Lucas Coelho fornece pistas, nos gestos de sua protagonista, de que igualmente o seu romance “seria uma espécie de antropofagia”, onde ela (a autora) comeria todas as referências para deslindar um gesto feminista.

Ao que tudo indica, o pendor feminista da obra de Alexandra Lucas Coelho sobressai na sua criatura, bem como na obra em si, confirmando as suas reivindicações. Numa crônica esclarecedora, em 2016, a autora afirma: “Aos 18 anos, eu achava que era pós-feminista. Trinta anos depois, sou feminista, mais a cada dia, e não será por acaso que ouço cada vez mais mulheres declararem-se feministas” (COELHO, 2016). Ou seja, no romance de 2014, é possível detectar essa visão de mundo, posto que a protagonista de *O meu amante de domingo* executa um exercício donjuanesco de encontros e conquistas amorosas, onde a mulher deixa de ser objeto e assume o protagonismo, enquanto sujeito ativo e atuante nas suas aventuras. E não será isto uma forma de empoderamento feminino a partir da disposição e da vivência do seu corpo, além de assumir um ponto de vista feminista para escrever a sua própria história? Não será essa atitude autoral um gesto explícito de um “feminismo assumido”, em que há, sim, uma “consciência expressa de que se defende o feminismo” (TAVARES, 2010, p. 651)?

No meu entender, a metáfora do caruncho, do corpo de inseto que penetra em substâncias sólidas, corroendo-as e transformando-as em ruínas de pó, tal como apresentada no capítulo XIX (“Anunciação”), aponta para essa autorreferencialidade feminista da efabulação, que tanto alimenta o projeto de escrita da narradora-protagonista, quanto também parece habitar nas malhas narrativas do romance de Alexandra Lucas Coelho. Efeito especular, certamente, que poderá ser entendido como aquela “tradução, na linguagem da ficção literária, desse discurso e dessa *intervenção política*, mas com um alcance muito mais vasto”, em virtude da articulação e da “escolha da temática amorosa, da traição e do erotismo *visto a partir de uma perspectiva feminina como foco diegético*” (PEREIRA, 2017, p. 116; grifos meus):

ESCREVE COMO SE ESTIVESSES MORTA. Ao fim de uma noite em que um exército de carunchos me roeu o cérebro, esta frase apareceu entre mim e o tecto, género Anunciação. Considerai o caruncho, as suas asas coriáceas, os seus quase três olhos no tórax. Tal como a vingança, o caruncho é muito subestimado até se manifestar, geralmente no Verão, geralmente no tecto. A trave é a sua treva, o Verão, o nosso inferno. A minha casa no Campo Arqueológico é daquelas com traves de pinho no tecto. Agora que sei do que falo, em verdade vos digo: deixai os pinhos no campo. Pois não há nada que um caruncho aprecie mais do que um pedaço de pinho, como o meu amante de domingo diria que eu aprecio o sexo. A não ser que andeis pensando dar cabo de um filho da puta, no Alto Alentejo e com gerúndio. Aí, sim, de uma boa trave infestada pode vir a revelação, foi o que descobri de madrugada (COELHO, 2014, p. 93, destaque do original).

Se a imagem do inseto roedor pode ser compreendida como uma construção intertextual com aquela ideia machadiana do narrador-defunto, aqui, também, a proposição de uma escrita corrosiva, enquanto perspectiva estética vinculada a um projeto político, se consolida, seja no ímpeto da vingança, que estimula a protagonista na concretização da escrita do seu texto (e vale lembrar o fundo cinza que remete à tela do computador onde o corpo da obra vai tomando forma e crescendo), seja na forma com que a própria Alexandra Lucas Coelho tece as artimanhas para a conclusão de sua trama ficcional.

E vale frisar que um detalhe não se desvincula de outro, na medida em que as próprias personagens surgem destituídas de nome, sem qualquer prejuízo na sua composição identitária. Tanto assim parece ser que a protagonista pensa, planeja, executa e sente prazer nas suas conquistas amorosas, demonstrando a adesão dessa mulher a uma normatividade muito sua, muito particular aos seus princípios de conquista. Seu *modus vivendi* e seu *modus operandi* indicam que é ela, na verdade, quem dita as normas e como os encontros se

sucedem, numa espécie mesmo de reverberação do conhecido mote do feminismo contemporâneo: “Meu corpo, minhas regras”.

Nesse ímpeto, por exemplo, as suas aventuras são marcadas pela necessidade de foder, verbo tantas vezes articulado e conjugado ao longo da narrativa, sem qualquer tipo de preocupação censural. Não se trata de fazer amor (ainda que, algumas vezes, os dois atos coincidam), nem de fazer sexo ou de copular, expressões que facilmente comportariam o sentido pretendido. Antes, trata-se mesmo de foder, de experimentar o prazer de formas variadas pelo encontro com o corpo do outro, onde o orgasmo e suas formas de o atingir seriam o ápice das descrições. Nesse sentido, gosto de pensar que o romance de Alexandra Lucas Coelho encara a realização sexual como uma Medusa, que, na verdade, ri e seduz, mas que não transforma o outro em pedra, antes, no lugar da petrificação, concede-lhe uma dinâmica reorganizadora do caos. Afinal, é a própria narradora a concluir tal tese: “A outra conclusão de tudo isto é que nada como foder para organizar a vida” (COELHO, 2014, p. 56).

Assim, por exemplo, é o que ocorre quando a protagonista descobre as fotografias tiradas pelo caubói de partes do seu corpo, ao lado de anotações do monólogo. Numa espécie de consecução violenta de um kama sutra muito pessoal, a protagonista expõe como os corpos em convulsão vulcânica conseguem atingir o clímax do prazer e da liberdade:

Afastei a pilha de livros, Os papéis eram impressões de fotografias minhas a dormir, pés, mãos, braços, ombros, mamilos, barriga, púbis, coxas, nádegas.

Quando o caubói saiu do quarto eu estava no meu melhor humor assassino.

– O que é isto?

Ergui as folhas e o sorriso dele desapareceu

– Caralho, não me lembrava que tinha ficado aí

– Caralho digo eu. O que é esta merda?

– Ehhhh, que tom é esse, minha?

De repente ele ficara furioso. Já estávamos os dois de pé, frente a frente.

– Que tom é este? Que merda de fotos são estas sem eu saber? E o que é que fazem aqui? Estás a pensar projectá-las no teu monólogo? [...]

– Queres saber que merda de fotos são estas? Era uma cena que eu ia fazer para te dar. Um filme com estas fotos, outras fotos e um texto que eu ia escrever pra ti, foda-se.

Um, dois, três, quatro, cinco.

Eu disse foda-se e atirei com as folhas, ele disse foda-se, não confias em mim?, eu disse foda-se, desculpa, ele disse, foda-se, achas que sou o quê?, eu disse foda-se, desculpa, desculpa.

Um, dois, três, quatro, cinco.

Aproximei-me, meti as mãos no cabelo dele, ele disse, minha, voltou a abanar a cabeça, depois agarrou-me o pescoço como no primeiro beijo, mas agora com força, porque já estava certo do que então adivinhara.

Foi-me empurrando até à parede. Era uma parede de pedra calcária, senti as arestas quando ele me esmagou contra elas, mantendo a mão direita no meu pescoço, enquanto com a esquerda desapertava o cinto. O pau cresceu na minha barriga, ligeiramente oblíquo, cada vez mais duro. Fitávamo-nos de bocas coladas, respiração na respiração, um, dois, três, quatro, cinco. Seis seria o beijo, eu ia fechar os olhos, mas de repente ele forçou-me a rodar, retirando a mão do pescoço até poder apertar a nuca, e me esmagar de novo contra a parede. Senti as arestas nos mamilos, a areia na cara. Agora o pau dele estava nas minhas vértebras, e as mãos dele nas minhas nádegas, depois o pau desceu entre as nádegas, forçando o tecido das cuecas a baixar, e ele passou a mão esquerda entre as minhas pernas, enfiou um, dois, três dedos, porque não havia atrito, tudo era líquido, quente, cheio, irrigado. Então, mantendo os dedos enfiados até à palma da mão, ele agarrou no pau com a mão direita e introduziu-o entre as nádegas. Eu sussurrei, devagar, ele repetiu, devagar na minha orelha, mordeu a orelha, enfiou a língua nela, tirou e voltou a enfiar os dedos, tirou, enfiou, rodou, eu voltei a cara para o outro lado, tentando achar um pouso sem arestas, sem areia, ele mordeu essa orelha, enfiou a língua nela, tirou e voltou a enfiar os dedos, tirou, enfiou, rodou, senti a ponta do pau abrir o esfíncter, a propagação nervosa através do períneo (raízes, ramos, canais, terminais), eu repeti, devagar, ele desceu a língua, cravou os dentes na nuca, e o pau entrou de um golpe (COELHO, 2014, p. 130-132).

Toda a sequência revela já uma fúria que extrapola a pele e os poros, num gesto de recusa da protagonista em higienizar ou minimizar a forma de narrar o ato sexual entre ela o caubói. Se a narrativa ganha, aqui, ares de um teor “pornográfico”, porque tece de forma direta e crua as relações sexuais entre os seus agentes, acredito que *O meu amante de domingo*, de Alexandra Lucas Coelho, traz uma contribuição significativa nesse sentido, já que a liberdade sexual – termo, aliás, distintivo de pornografia, tal como Jorge de Sena (1977) já o havia explicado – coincide com essa exposição frontal de corpos na sua nudez pujante.

Nesse sentido, o ponto de vista feminista e libertário demonstra que certos “conceitos e controlos falocêntricos podem ser examinados e desmontados, não só em teoria mas na prática” (JONES, 2002, p. 77). Um deles, com certeza, é o que diz respeito às diferenças físicas componentes dos corpos e a linguagem, enquanto corpo, que as expressa. Não será à toa, portanto, que, no capítulo V, sintomaticamente intitulado “Observação do volume”, o órgão sexual masculino será o ponto central das digressões da narradora: “A posição do pau de um mecânico no horizonte não varia em relação a um beto de Cascais. [...] Numa linguagem que não ofenda a velhinha do rés-do-chão, poderíamos definir o pau como a intersecção das linhas do horizonte de um gajo” (COELHO, 2014, p. 33). Do mesmo modo, no capítulo XXXI (“Apolo na piscina”), toda a reflexão se desenvolve em torno da diferente terminologia para designar o órgão sexual feminino: “Buceta é um ótimo nome para cona.



Aliás, portugueses e brasileiros poderiam resolver assim as suas diferenças, caso a literatura não funcione. Português, conheça a buceta. Brasileiro, conheça a cona. Pronto, ide como irmãos, e que a paz vos acompanhe” (COELHO, 2014, p. 135).

Observa-se, portanto, aqui, numa obra do século XXI, que todas as relações sexuais bem como as descrições narrativas são verbalizadas a partir de uma perspectiva feminina e feminista. Ou seja, aquilo, que dentro da tradição patriarcal sempre foi uma apanágio masculino, nas mãos de uma escritora inteligente e criativa como Alexandra Lucas Coelho, torna-se uma bem urdida artimanha na construção romanesca, porque põe em xeque a própria assertiva do caráter pornográfico que o texto poderia ter. Afinal, por revelar e descortinar frontalmente os papéis e as atuações sexuais, bem como as particularidades dos corpos, poderia *O meu amante de domingo* ser considerado pornográfico?

Questões como essa, muitas vezes suscitadas em sites de venda e divulgação de livros, não deixam de ser interessantes, porque revelam um puritanismo hipócrita e execrador na percepção do romance de Alexandra Lucas Coelho<sup>3</sup>. De minha parte, acredito que este aspecto seja o menos importante, na medida em que, conforme bem ensinou Jorge de Sena, “o corpo humano não é nem deixa de ser indecente” (SENA, 1977, p. 286), apenas porque surge exposto na sua frontalidade crua. E, ao contrário de certas mentalidades hipocritamente puritanas, “o sexo não é uma vergonha, nem pode ser um pecado” (SENA, 1977, p. 279).

Na minha concepção, vergonha, pecado ou indecente é negar a necessidade do prazer do corpo na sua materialização sexual. Aliás, a narradora-protagonista por diversas vezes adverte, ensina e defende a sua motivação: “Dai-me um homem que não pense. Um homem de pau duro que eu queira beijar, porque sem beijar não dá. Não amará e nem será amado. E

---

<sup>3</sup> No site [www.wook.pt](http://www.wook.pt), um dos principais pontos portugueses de venda on-line de livros, dentre os muitos comentários a favor do texto de Alexandra Lucas Coelho, duas se destacam exatamente pela sua insatisfação com o estilo e a forma de narrar da autora. Numa delas, intitulada “A banalidade das frases curtas”, o assinante Paulo André declara: “Como é que um livro cuja escrita é a banalidade no seu estado puro consegue atrair muito público? Eis a questão que se deve formular sobre este livro. Quer a conceptualização da história, quer a coerência narrativa, quer ainda a linguagem são, neste livro, um exemplo claro do que os jovens escritores devem evitar. Se pretendeis ser escritores, não pegueis neste livro. Como não se pode dar menos de uma estrela, fica aqui a opinião que é abaixo de zero”. Uma outra, assinada por Romeu Pereira, declara: “Se pretende ler um bom livro, este é certamente o livro que deve evitar. Apesar das boas críticas da crítica (vá-se lá saber porquê - ou daí até se sabe, não fosse a autora jornalista), e de ter recebido o prémio APE (como foi possível?), o livro é um chorrilho de calão e de lugares-comuns, ao estilo Margarida Rebelo Pinto. Dir-se-ia que Alexandra Lucas Coelho está para a primeira metade do século XXI o que a Margarida Rebelo Pinto esteve para a última década do século passado”. Se ambas as opiniões não constituem a maioria no site, não deixam elas de registrar a incompreensão do público (masculino? Afinal, são duas pessoas que assinam com nomes de homens!) português diante da visualização libertária do sexo a partir de uma perspectiva feminina (cf. <https://www.wook.pt/livro/o-meu-amante-de-domingo-alexandra-lucas-coelho/16025084>).

dirá: posso beijá-la?” (COELHO, 2014, p. 30). Talvez, por isso, o papel tradicional da maternidade aparece, em *O meu amante de domingo*, profundamente questionado, posto que a mulher de 50 anos revela a sua impossibilidade em ser mãe, mas não faz dessa incapacidade a fonte de um discurso vitimista ou panfletário. Ao contrário, não deixa de estabelecer uma rasura à função condicionada pela lógica patriarcal, afinal, se, tal como aponta Catherine Clément (1993), as mulheres, “quando contrariam sua função familiar e ornamental, acabam punidas, decaídas, abandonadas ou mortas” (CLÉMENT, 1993, p. 14), essas fatalidades não atingem a protagonista do romance, antes, observa-se uma forma de rejeitar essa subalternidade, sobretudo, na liberdade com que expressa a sua sexualidade e como faz dela uma arma pujante para confirmar o seu corpo como um espaço de liberdade por excelência.

Ora, aqui, mais uma vez, acredito que o romance de Alexandra Lucas Coelho apresenta caminhos possíveis de diálogo com o pensamento de Hélène Cixous, pois concede o protagonismo a uma mulher, muito próxima daquele elenco composto por “as que não serão domésticas nem enganadas, as que não terão medo do risco de ser mulher” (CIXOUS, 2017, p. 154)<sup>4</sup>. Adotando, portanto, uma perspectiva feminina/feminista, *O meu amante de domingo* desnuda a história de uma mulher pela sua forma de ver, ser e estar no mundo, não apenas no seu sentido físico e íntimo, mas também na sua dimensão política. Ao inserir um texto homônimo na trama, fruto do desejo de vingança de sua criatura, a escritora portuguesa aposta numa possibilidade de inscrever trajetórias femininas, antes silenciadas por um discurso masculinista. Por isso, não gratuitamente, a protagonista sai do papel de revisora, ou seja, de quem simplesmente corrige um produto já feito, e entra no universo da sua própria criação ao colocar em prática o seu projeto de escrita de um romance, também intitulado “O meu amante de domingo”.

Assim, fico a me interrogar se não será essa a forma de compreender o romance de Alexandra Lucas Coelho como *locus* da diferença, onde é possível desmistificar o sexo como aquele exercício que objetifica e petrifica e encará-lo como uma dinâmica de prazer e

---

<sup>4</sup> Parece-me pertinente esclarecer que a minha leitura comparativa é motivada pela atual pesquisa de doutorado de Vivian Leme Furlan, desenvolvida na UNESP/FCLAr com Bolsa FAPESP, cujo eixo central gira em torno do pensamento matrista de Natália Correia, enquanto uma forma peculiar de expressar o pendor feminista da autora, e as ressonâncias dessa linhagem em algumas escritoras portuguesas da atualidade. Tal aspecto já aparece ensaiado num recente artigo seu (FURLAN, 2018), onde procura destacar a força literária e política nos textos natalianos. Desse modo, abre-se um espaço frutífero para reflexões sobre os diálogos entre as principais intelectuais das diferentes correntes feministas e uma boa parte da produção literária contemporânea, o que, de certo modo, venho tentando desenvolver ao longo deste trabalho.

realização? Se assim é, realmente, *O meu amante de domingo* encara essa Medusa que ri e seduz e revela a sua beleza sem medos e sem rodeios. E não será isto uma efetiva “clareza de percepção e uma vitalidade que pode pôr por terra montanhas de ilusões falocêntricas” (JONES, 2002, p. 83)? Não será essa vontade de saber do corpo da protagonista uma “fonte directa da escrita feminina, um poderoso discurso alternativo”, que “aparece como possível: escrever a partir do corpo é recriar o mundo” (JONES, 2002, p. 83)?

Gosto de pensar que sim. Por isso, se a concretização da vingança, do assassinato do outro não surge como um fato *per se*, mas como uma morte simbólica e reiteradamente irônica, afinal, a narradora-protagonista pode manipular os destinos dos corpos na tela do computador, ao iniciar, deletar e reconstruir a sua narrativa. Aliás, ao contrário do monólogo do caubói, marcado por um congelamento de atos realizados na privacidade, o “romance” da protagonista surge como um corpo dinâmico que pode ser cortado, acrescentado, alterado, diminuído e realçado de acordo com a sua vontade.

Se o texto escrito pela protagonista pode ser entendido como espaço onde “se desdiz, se desmonta, se desnomeia. E se constroem novas imagens do corpo” (AMARAL, 2017, p. 66), não apenas os dos seus amantes, mas o seu próprio, também a dimensão corpórea da personagem surge, nas páginas de *O meu amante de domingo*, como uma espécie de *locus*, onde a mulher é dona dos seus desejos, das suas conquistas amorosas, das narrativas desses encontros e das consequências. Deixa, portanto, de ser mero objeto manipulado pela imagética e descrição masculina e torna-se ela própria, agente de “reivindicação do desejo e da inscrição desse desejo num corpo de mulher fortemente erotizado, que assim se faz representar no corpo textual” (AMARAL, 2017, p. 66).

Tal como a metáfora do balão, é preciso “chegar ao ponto em que o corpo estoura no ar” (COELHO, 2014, p. 29), recusando discursos cerceadores e censoriais. Talvez, por isso, em *O meu amante de domingo*, a mulher madura rechaça o monólogo do caubói e a forma como este se concretiza, porque percebe naquele texto a representação de uma dominação masculina, em que a insere num “permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica” (BOURDIEU, 2010, p. 82). Daí, a necessidade de expurgar e exorcizar aquele corpo masculino pela morte simbólica do outro, reiterada no seu projeto de escrita. Assim, a protagonista molda a sua forma de ser e de estar no mundo, porque não só

rejeita o estatuto de subalternidade, como também advoga e reivindica o seu papel ativo nas relações:

De modo que, *kaput*, recomeçemos. Vou apagar tudo menos a última página do livro, escrita desde a noite do caruncho, porque desde o princípio achei que no fim haveria um belo de um apache a despachar um monte de filhos da puta. Depois da matança, ele diria: perderam, caubois. E caminharíamos para o pôr-do-sol em cima dos nossos fiéis alazões.

Afinal essa página era a primeira, portanto assim será.

Caminhamos para o pôr-do-sol em cima dos nossos fiéis alazões. Atrás de nós o céu está vermelho-sangue, aves de rapina sobrevoam a matança, redemoinhos de pó sobem no ar. À porta do saloon, Nelson Rodrigues fala de coiotes com Quentin Tarantino quando se aproxima Johnny Guitar, melancólico, a enrolar um cigarro. E então, pelo arco entre as pernas dele, avisto o filho da puta, dilacerado, exangue, já pitêu de abutres, mas ainda capaz de ver, quando eu me voltar pela última vez, que este dedo do meio é para ele (COELHO, 2014, p. 175, destaque do original).

Ora, diante da recusa do texto e do corpo do caubói, diante das rasuras construídas por um projeto de escrita, movido pelo gesto corrosivo do caruncho, nada mais justo de o encerramento da trama se dar com o gesto performatizado pela protagonista, ao levantar o dedo médio. No fundo, parece ser uma resposta à altura aos padrões conservadores e machistas que ainda teimam em reconduzir a mulher a um papel de objetificação e subserviência. Se a narradora-protagonista prefere ela própria escrever o seu romance, numa artimanha metatextual e especular, Alexandra Lucas Coelho dá vasão a uma visão de mundo onde é possível não apenas encarar algumas Medusas, mas contemplar o seu sorriso e corresponder ao seu sedutor convite sem sofrer os efeitos colaterais de uma possível petrificação.

Na verdade, em *O meu amante de domingo*, os corpos escritos do mecânico, do caubói, do futuro Nobel, do amante vietnamita, do Apolo na piscina e, agora, “um belo de um apache” (COELHO, 2014, p. 175) pela pena feminina e o da personagem central propõem uma encenação, onde a linguagem exerce uma função física de libertação e rasura de modelos. Se “escrever toca no corpo, por essência” (NANCY, 2000, p. 12), tal como sugere Jean-Luc Nancy, essa obra de Alexandra Lucas Coelho reivindica o espaço da escrita como o local onde a mulher pode não só escrever e reinscrever o seu corpo dentro de uma lógica feminista, como pode também criar e inventar dimensões outras para outros corpos, incluindo os masculinos. Não será, na verdade, esse exercício uma instigante forma de criar corpos que se expandem em liberdade a ponto de estourarem no ar?

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Luísa. **Arder a palavra e outros incêndios**. Lisboa: Relógio d'Água, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CAMERON, Deborah. **Feminism**. London: Profile Books, 2018.
- CIXOUS, Hélène. “O sorriso da Medusa”. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). **Traduções da cultura**. Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Trad. de Luciana Eleonora de Freitas C. Deplagne *et al.* Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 129-155.
- CLÉMENT, Catherine. **A Ópera ou a derrota das mulheres**. Trad. de Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- COELHO, Alexandra Lucas. “O que fica bem a uma mulher”. **Público**, caderno *Ipsilon*, 15 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/05/15/culturaipsilon/opiniao/o-que-fica-bem-a-uma-mulher-1731864>. Acesso em: 19 jun. 2020.
- COELHO, Alexandra Lucas. **O meu amante de domingo**. Lisboa: Tinta-da-China, 2014.
- DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. “Cixous: o vôo transatlântico da Medusa”. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). **Traduções da cultura**. Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Trad. de Luciana Eleonora de Freitas C. Deplagne *et al.* Maceió: EDUFAL; Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 156-160.
- FURLAN, Vivian Leme. “A liberdade do corpo feminino na força política e literária de Natália Correia”. In: NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva *et al.* (orgs.). **Corpos que (se) importam**: Refletindo questões de gênero na literatura e em outros saberes. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018, p. 259-272.
- JONES, Ann Rosalind. “Escrever o corpo: para uma compreensão de *l'écriture féminine*”. Tradução de Maria Filomena Louro. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Gênero, identidade e desejo**. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 75-95.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- PEREIRA, Pedro Schacht. “Negociações da marginalidade do feminino em duas obras emergentes da cena portuguesa contemporânea. Os casos de Isabela Figueiredo e de Alexandra Lucas Coelho”. In: PAVANELO, Luciene Marie et al. (orgs.). **Marginalidades femininas**. A mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa. Montes Claros: Editora da UNIMONTES, 2017, p. 111-119.
- SENA, Jorge de. “Resposta a um inquérito sobre pornografia”. In: SENA, Jorge de. **Dialécticas teóricas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 273-290.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no deserto”. Trad. de Margarida Esteves Pereira. *In*: MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Gênero, identidade e desejo**. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo. Lisboa: Cotovia, 2002, p. 37-74.

TAVARES, Manoela. **Feminismos**. Percursos e desafios (1947-2007). Porto: Texto Editores, 2010.

THÉBAUD, Françoise. **História das mulheres**. O Século XX. Tradução portuguesa com revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota. Porto: Edições Afrontamento, 1995.