

Cassiana Stephan

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

E-mail:

cassianastephan@yahoo.com.br

Marcelo Massucatto

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

E-mail:

marcelobranquinho9@gmail.com

Thiago Ranniery

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

E-mail:

t.ranniery@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob uma
licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

Arquiteturas das masculinidades corpos históricos em contato

*Architectures of Masculinities
Hysterical Bodies in Contact*

*Architectures des masculinités
Corps hystériques en contact*

Stephan, C., Massucatto, M., & Ranniery, T. Arquiteturas das masculinidades: corpos históricos em contato. *Revista Eco-Pós*, 28(2), 297–319. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28528>

RESUMO

Neste ensaio, investigamos as arquiteturas das masculinidades a partir da complexa imbricação entre sexo, gênero, desejo, prática sexual e subjetividade — dimensões que associamos à experiência do contato entre o si e o outro. Privilegiamos os encontros entre corpos historicamente classificados como histéricos, por resistirem às normatividades que regulam a sexualidade. Analisamos os romances *Socorro!: estou morrendo de AIDS* (1987), de Carraro, *Putá* (1987) e *Folle* (2004), de Arcan. Com base na psicanálise, nas filosofias pós-estruturalistas e na teoria queer, elaboramos duas cenas de contato que tensionam os binarismos. As autoras operam uma inversão no jogo de espelhos da tradição, subvertendo o lugar da mulher e da feminilidade como objeto dos saberes e poderes masculinos.

PALAVRAS-CHAVE: *Histeria; Contato; Masculinidades; Ambivalência.*

ABSTRACT

In this essay, we investigate the architectures of masculinities through the complex entanglement of sex, gender, desire, sexual practice, and subjectivity—dimensions we associate with the experience of contact between self and other. We focus on encounters between bodies historically classified as hysterical, for resisting the norms that regulate sexuality. We analyze the novels *Socorro!: estou morrendo de AIDS* (1987), by Carraro, *Putá* (1987), and *Folle* (2004), by Arcan. Drawing from psychoanalysis, post-structuralist philosophies, and queer theory, we develop two scenes of contact that challenge binary logics. The authors invert the traditional mirror game, subverting the place of women and femininity as objects of masculine knowledge and power.

KEYWORDS: *Hysteria; Contact; Masculinities; Ambivalence.*

RESUMEN

En este ensayo, investigamos las arquitecturas de las masculinidades a partir de la compleja imbricación entre sexo, género, deseo, práctica sexual y subjetividad, dimensiones que asociamos con la experiencia del contacto entre el yo y el otro. Privilegiamos los encuentros entre cuerpos históricamente clasificados como histéricos, por resistirse a las normatividades que regulan la sexualidad. Analizamos las novelas *Socorro!: estoy muriendo de SIDA* (1987), de Carraro, *Putá* (1987) y *Folle* (2004), de Arcan. A partir del psicoanálisis, las filosofías posestructuralistas y la teoría queer, desarrollamos dos escenas de contacto que tensionan los binarismos. Las autoras invierten el juego de espejos de la tradición, subvirtiendo el lugar de la mujer y la feminidad como objeto del saber y del poder masculino.

PALABRAS CLAVE: *Hystérie; Contact; Masculinités; Ambivalence.*

Submetido em 22 de maio de 2025.

Aceito em 12 de setembro de 2025.

Introdução

Advertência. Este ensaio adota uma abordagem marcadamente experimental, resultado da colaboração entre três autores cujas formações teóricas provêm da filosofia, da literatura e da biologia. Por essa razão, o texto não apresenta uma coesão estilística uniforme, seja no ritmo, seja na condução analítica. A fragmentação rítmica decorre da confluência de estilos distintos de escrita; já a fragmentação analítica se justifica tanto pela diversidade de nossas referências teóricas quanto pelas exigências interpretativas dos textos de Carraro (1987) e Arcan (2004; 2021). Adelaide Carraro, como discutiremos na Cena 1, demanda uma hermenêutica cultural que inscreve autora e obra em seu contexto histórico-social. Em contraste, Nelly Arcan, como veremos na Cena 2, convoca uma hermenêutica do sujeito, centrada na articulação entre vida social e vida psíquica sob o signo do poder. Por fim, cabe destacar que este ensaio se estrutura sobre dois eixos conceituais: a histeria e o retorno ao paradigma do espelho.

1 Dizem que sou louca

Denis, embaraçado, fitava o amigo com os olhos arregalados e sem saber o que fazer. Estava assustado, pois naqueles quatro anos em que era amigo de Leonardo, nunca o vira assim tão nervoso ou mesmo tão histérico. “Histérico” - pensou Denis. “Seria essa palavra a ser usada em relação a um homem? Puxa, como lamento não ter um dicionário à mão (Carraro, 1987, p. 34).

A histeria representou um primeiro passo decisivo. Ao analisar os sintomas conversivos de suas pacientes, Freud (2012) deslocou os incômodos físicos relatados por mulheres para os discursos enunciados a partir da posição feminina. As queixas de dores e sintomas inespecíficos passaram a ser associadas à histeria, que, por décadas, foi tratada na clínica psicanalítica como pertencente exclusivamente à ordem do feminino. Assim, consolidou-se o pacto entre histeria e sexualidade na história da psicanálise (Laplanche; Pontalis, 2001). Étienne Trillat (1991) observa que, mesmo no que se convencionou chamar de *período mais científico* da patologia — o século XIX —, quando já se reconhecia que a doença não derivava do mau funcionamento do útero e casos de histeria masculina haviam sido descritos, ela ainda era compreendida como *uma questão de mulheres*. Essa concepção

remonta, ao menos, a 1878, com a publicação da *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, obra do neurologista Jean-Martin Charcot, que reproduzia fotografias de mulheres histéricas em pleno ataque (Didi-Huberman, 2015), revelando corpos contorcidos, deformados, indomáveis. Essas imagens extrapolaram os limites da medicina, invadindo o campo artístico. Como lembra Clair (2012), o “corpo curvado em arco da mulher tomada pelo Grande Ataque torna-se em alguns anos um *locus communis* da modernidade de fim de século” (Clair; 2012, p. 34).

As imagens reunidas por Charcot, em associação ao seu trabalho no Hospital da Salpêtrière — instituição que abrigava um expressivo contingente de mulheres consideradas histéricas — marcam, segundo Didi-Huberman (2015), a invenção da histeria: “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem” (Didi-Huberman, 2015, p. 21). São imagens que levam o autor a afirmar que se vê “quase obrigado a considerar a histeria, tal como fabricada na Salpêtrière no último terço do século XIX, como um capítulo da história da arte” (Didi-Huberman, 2015, p. 22). Significativamente, Freud (2012), em *Totem e Tabu* (1913), ao observar que as neuroses apresentam “notáveis e profundas concordâncias com as grandes produções sociais que são a arte, a religião e a filosofia” (Freud, 2012, p. 79), já havia declarado que “uma histeria é uma caricatura de uma obra de arte” (Freud, 2012, p. 79). Em 1928, numa perspectiva complementar, embora antitética, Louis Aragon e André Breton propõem uma redefinição da histeria, deslocando-a do campo patológico para concebê-la como um meio supremo de expressão. Curiosamente, a ideia de que algo indomável e desvairado é inerente à condição feminina permeia as primeiras reflexões sobre as artes e, no caso dos surrealistas, segundo Jean Clair (2012), “quiseram ver o triunfo de Eros [...], o êxtase do gozo e [...] o protótipo formal da beleza ‘convulsiva’” (Clair, 2012, p. 34).

Ao comentar a alegoria da caverna de Platão, Jacques Lacan (1992) insiste que, enquanto Platão conduz à saída, a psicanálise se vê entrando nela: *uma entrada a que nunca se chega senão no momento em que ela é fechada (esse lugar jamais será turístico) e porque o único meio de ela se entreabrir é chamar do lado de dentro*. Com isso, Lacan (1992) sugere que a psicanálise não busca saídas absolutas, mas modos de enfrentamento das estruturas

discursivas que nos constituem — enfrentamentos que se dão desde e através dessas mesmas estruturas das quais tentamos escapar. No Seminário 17, *O avesso da psicanálise*, Lacan (1992) retoma o discurso histérico como atravessado por sintomas conversivos, deslocando-o, contudo, da condição de *questão das mulheres*. A psicanálise, ao se ocupar da dimensão discursiva do corpo, passa a tomar o discurso histérico como potência criadora de novos saberes, já que a histeria tem como traço distintivo o desmonte de discursos proferidos por posições de poder — seja a do médico, do juiz, do professor ou do político. Nesse sentido, há algo de histeria no sujeito que, em algum momento da vida ou da clínica, se vê impelido a desafiar o lugar do discurso, tentando dele escapar. Mais do que interrogar a ordem discursiva, a histeria revela o encontro com uma estranheza íntima, do lado de dentro, que não se alinha ao Eu fechado e absoluto, pois nenhum sujeito “pode enfim advir [na fala] por inteiro” (Lacan, 1992, p. 863). Para Lacan (1992), “a histérica brinca de testar sua elasticidade ao extremo” (Lacan, 1992, p. 863). Se o discurso histérico introduz a relação com a sexualidade, ele arrasta consigo uma morte simbólica vinculada à flexibilidade do corpo sexuado em seu contato consigo mesmo e com o outro.

2 Cena 1 - Do contato como contágio

Na segunda metade do século XX, ao menos no contexto ocidental, assiste-se a um levante subversivo marcado pelo questionamento dos saberes, discursos e práticas que até então organizavam as políticas de subjetividade e as dinâmicas sociais. Os desdobramentos do estruturalismo, a frustração com os métodos pretensamente emancipatórios das vanguardas modernistas e a crise do humanismo centrado no sujeito racional foram forças decisivas para provocar um deslocamento epistêmico em direção ao fora, gerando um verdadeiro abalo sísmico nos modos de produção artística. Os próprios processos de criação impulsionaram esse rompimento, sobretudo se pensarmos o pós-estruturalismo como uma resposta crítica ao modernismo europeu (Huyssen, 1987). Nesse mesmo período, a América Latina vivenciava, em meio à insurgência de formas subversivas de existência e resistência aos regimes de produção de verdades, uma sucessão de ditaduras cívico-militares que tensionavam ainda mais os limites entre arte, política e subjetividade.

A cultura nacional brasileira da segunda metade do século XX também se co-constituída por meio de práticas contraculturais, ou seja, por existências insubmissas que desafiaram os regimes normativos de vida e criação. Ao traçarmos uma cartografia das relações entre arte, literatura, poesia e pensamento crítico produzidos no Brasil nas décadas em que a contracultura se torna um signo ativo de interpretação histórica, encontramos Adelaide Carraro — escritora que confronta temas sensíveis e tabus em seus romances, atraindo tanto um público fiel de leitores silenciosos quanto detratores moralistas (Amaral, 2017). Qualquer comentário biográfico sobre Carraro inevitavelmente destacará um feito singular: foi a única autora do mercado editorial brasileiro a vender dois milhões de exemplares de 22 livros publicados entre 1963 e 1967. Se usamos, então, as lentes de Carraro (1987) para vasculhar as cenas cotidianas de contato dos corpos históricos no que diz respeito à arquitetura das masculinidades, o que vemos?

Vemos Leonardo em contato com muitos outros que não ele; em contato com o outro do outro, a saber, com o vírus.

- Vamos, diga, amor, quem o deixou assim, com esse ar tão preocupado?
- [...]
- Leonardo.
- Leonardo? Santo Deus, o que há com o nosso filho? O que ele [...]?
- Homossexualismo.
- Angela levantou-se de um salto com uma exclamação de horror.
- Leonardo?! Meu filho! Você está louco, Paulo.
- Mas então me explique logo! Pelo amor de Deus! Você conhece muito bem o ódio, a aversão e a repugnância que sinto por homossexuais.
- Paulo levantou-se e, passando as duas mãos pela testa de onde brotava um suor gelado e parando-as atrás da cabeça, disse, olhando para o infinito:
- Hoje conheci o mais belo jovem que se possa imaginar. Chama-se Denis. Tem quinze anos, mas aparenta uns vinte. Alto, forte, com um largo tórax e musculosos braços. Seus olhos parecem destilar um ímã. Assim que ele fita a gente — aliás, eu senti isso, pois, assim que ele me fitou, senti-me estremecer e não pude desviar, ou melhor, desvencilhar-me daquelas duas esferas azuladas, fascinantes, belíssimas [...] A boca rubra, os dentes de pérola, o oval do rosto perfeito e todo o conjunto gritante e ardente de juventude. (Carraro, 1987, p.12-13).

Se, em determinado momento, a psicanálise contribuiu para a associação — ainda persistente — entre homossexualidade e perversão, também é possível afirmar que abriu

espaço para interrogar a homossexualidade como desvio da heteronormatividade, deslocando o olhar para o núcleo familiar e para o mal-estar na cultura como instâncias centrais na produção do desejo. Ainda que a homossexualidade masculina possa ser compreendida como um escape à norma heterossexual, carrega uma ambivalência incontornável: é atravessada simultaneamente pela destruição e pela glorificação da masculinidade. Em *O desejo homossexual*, Hocquenghem (2020) destaca que o desejo homoafetivo masculino opera como uma lógica inscrita nos discursos e códigos culturais de uma subcultura que desfaz e parodia os sistemas cristalizados e assimilados pelo senso comum. A homossexualidade, portanto, não se reduz a um impulso biológico, a uma identidade fixa ou a um desvio psíquico da normalidade, mas constitui um conjunto de códigos culturais compartilhados — como se evidencia em *Socorro!: estou morrendo de AIDS*, de Carraro (1987).

até mesmo as minhas primas ficavam o tempo todo sendo aduladas, beijadas, acarinhadas e lhes era permitido não largar a saia da mamãe. Sempre que estendiam os bracinhos eram alegremente aceitas no colo do papai. Todos riam e batiam palmas com suas gracinhas, suas caretas, seus trejeitos, seus dengos. Eu, coitado de mim, ouvia o dia todo: “Leonardo, olha esse seu jeito coquete. Meninos não devem ficar se mirando no espelho, é muito feio”. “O que é isso, Leonardo? Homem não chora, homem não estende os braços para a mãe com cara de choro”. Meu pai tinha horror quando, por qualquer coisa, eu pegava em alguma boneca da minha irmã e a acariciava. “O que é isso? Menino não brinca com boneca. Venha cá, meu filho. Homem tem que crescer orgulhando-se de sua virilidade”. Engraçado [...] todos se importam com o meu pênis, tentando me convencer de que era por causa do meu sexo que eu tinha que ser superior às meninas, que faziam xixi por um buraco. Eles queriam que eu achasse que o meu pênis era um privilégio e que dele eu tiraria um sentimento de masculinidade, de orgulho, de felicidade, e de não sei tantas outras coisas. Agora a menina é diferente, nem pai, nem governantas, nem professores ou amigos ficam reverenciando suas partes genitais ou inculcando-lhes deveres de sexo. A mulher, desde a infância, vive sem a preocupação de ter que podar seus desejos de carícias. Todos meus anos infantis foram desperdiçados com esse negócio de que eu deveria ser um homem macho (Carraro, 1987, p. 43).

O trecho confessional de Leonardo evidencia uma série, mais ou menos conhecida, de discursos sobre masculinidades cristalizados ao longo da modernidade, bem como sobre mulheres e feminilidades, refletidos ao longo do século XX. Além disso, revela críticas contundentes aos binarismos de sexo e gênero. Nessa figuração inicialmente esquemática — que levou Anselmo Alós (2019) a questionar o lugar literário de *Socorro!: estou morrendo de*

AIDS, uma vez que a autora se consagrou mais pela abordagem de temas polêmicos em romances consumidos em escala massiva do que pelo seu domínio da técnica narrativa — Carraro coincide, por assim dizer, com a elaboração da homossexualidade presente no célebre ensaio de Leo Bersani, *Is the rectum a grave?*, também publicado em 1987. Não se trata de uma relação causal ou de influência direta entre as formulações críticas do apocalipse queer (Bersani, 2018) e a obra de Carraro (1987), mas de algo mais fugaz, de difícil apreensão, situado no campo das latências históricas — na percepção de mudanças que estão “no ar”, em curso, mas ainda sem forma representativa explícita. Não se trata, nem poderia ser, de uma intencionalidade consciente ou deliberada.

O casal protagonista da obra mencionada de Carraro, Leo e Denis, habita um limiar onde se anuncia tanto a ambivalência do desejo homossexual quanto a força desorganizadora da sexualidade. Trata-se de uma narrativa que cartografa deslocamentos complexos nas relações entre homossexualidade e masculinidade e, por extensão, entre família e sociedade. Longe de oferecer uma reflexão linear sobre a masculinidade, a obra tensiona e complica os discursos que até então a sustentavam. Em outras palavras, lido a posteriori, *Socorro!* não apenas expressa desejos homoeróticos de forma subversiva, mas revela como a homossexualidade masculina pode se configurar como um ato quase autodestrutivo, no qual o sujeito gay é simultaneamente atraído e violado pelo objeto de seu desejo. A homossexualidade masculina opera, nesse sentido, como uma hipérbole da sexualidade enquanto ruptura do eu — desafiando sua integridade e estabilidade por meio de uma identificação quase delirante com a masculinidade, que nunca deixa de sentir o apelo de sua própria violação (Bersani, 1987). Em *Socorro!*, essa desconstituição se manifesta de forma contundente na interação homoerótica entre Leo e Denis:

- Então você ainda continua com aquelas ideias?
 - Não sei o que você está querendo dizer, Denis.
 - Ah, não sabe? Que engraçadinho.
- Denis andou rindo até o arbusto de lilases. Escolheu o mais lindo cacho, voltou-se e entregou-o a Leo, dizendo num sorriso maroto.
- Aspire o perfume para que ele lhe abra a mente.
 - Não preciso de que as flores lhe digam, Denis. Eu mesmo o farei. Aquelas ideias estão dentro de mim como que gravadas em fogo. Procurei me tratar, fui a psicólogos, psiquiatras, psicopatas, psicosexuais, e mais uma dúzia de psicólogos. Mas tudo deu na mesma coisa: sou um homossexual. [...]

Leo se sentiu humilhado pela maneira como Denis falava. Então, quis provar a ele que não era nem um doente mental, e que sabia muito bem o que era. Então, exclamou com uma certa petulância:

— E quem foi que lhe disse que já não tive relação com outro homem? Lá em Paris, os homens faziam fila em frente à minha casa para me conquistar. E eu, eu, Denis, dormi com vários deles. (Carraro, 1987, p. 180-181).

Filho de família abastada, Leonardo sofre sob o peso das expectativas parentais calcadas em ideais normativos de masculinidade. Na tentativa de silenciar sua homossexualidade e afastá-lo de Denis, seus pais o enviam para uma temporada de estudos na França. Lá, Leonardo se envolve sexualmente com ao menos três homens diferentes. É provavelmente durante essa estadia que ele contrai o HIV, desenvolvendo posteriormente a AIDS após retornar ao Brasil. A hipérbole da sexualidade como potência de morte teria sido, à luz de Bersani (1987), literalizada pela associação fantasmática que permeia as respostas sociais à epidemia. “Quem é culpado desses crimes? AIDS”, pergunta e sentencia Carraro (1987, p. 223) ao final do romance. Em *Socorro!*, a preocupação com a masculinidade efeminada de Leonardo persiste como sintoma de uma sociedade que não apenas patologiza o desejo homoerótico, mas o associa à ruína do corpo e à dissolução da identidade masculina.

Mamãe lhe disse que ele telefonou e que ela o convidou para esta festa, assim tiraria da cabeça do velho que você não é o que ele pensa. Papai é muito inteligente, Leo, e não acreditou nesse noivado sem noiva. Pensei em lhe emprestar a minha, para a coisa parecer bem normal, mas depois senti que papai, mamãe e a família terão que aceitá-lo do jeito que você é, pois o que vale mesmo, Leo, é a nossa alma. Você é um bom filho: carinhoso, meigo, trabalhador, não é viciado em drogas e não se mete em arranjar encrencas, como a maioria de nossos jovens ricos. Agora, se você é um homossexual, não é por [...] vamos ser sinceros e usar uma palavra vulgar, mas que diz tudo: sem-vergonhice. Papai desconfia, ele sente que há alguma coisa errada no seu jeito, no seu procedimento. Ele nota que na sua turma só existem homens. Você não traz nenhuma garota para cá para nadar, jogar tênis, ouvir música ou, mesmo, nunca usou nosso cinema para uma turma mista. Só homens. Sei que você se agarra em qualquer divertimento para poder esquecer, mesmo por algumas horas, o nosso Denis. Papai terá que saber que você já teve experiências homossexuais e então não culpará Denis. Assim ele poderá andar conosco numa boa. (Carraro, 1987, p. 157).

No ensaio *Is the rectum a grave?*, no qual critica os discursos sobre a AIDS, Bersani (1987) sugere que a associação de homens gays com o sexo deve ser tomada não por seu

potencial de subverter as performances da masculinidade ou pelo choque escandaloso com estruturas morais, “mas sim porque nunca para de representar o macho fálico internalizado como um objeto de sacrifício infinitamente amado” (Bersani, 1987, p. 222). Sua ambivalência de desejar aquilo para o qual se constitui violentamente como um dos seus outros, dissolve a distinção entre identidade e diferença de dentro da autorreplicação imprecisa. Leonardo prefigura como a homossexualidade masculina não pode nunca ser inteiramente legitimada por narrativas reconfortantes de libertação, porque o sujeito fechado em si mesmo é o ideal ético que autoriza a violência das arquiteturas da masculinidade. Mais do que uma metáfora sobre o peso de significados morais depreciativos, a associação HIV, homossexualidade e morte desperta o terror dessa fragilidade convulsiva, dessa abertura perturbadora. Então, o título-grito *Socorro!*, ainda que seja um alerta sobre como homens gays estavam sendo levados à morte naquele final da década de 1980, é também um signo para a quebra de tal associação.

Não sem razão, Didi-Huberman (2015), ao se contrapor às acusações médicas de que as histéricas simulavam seus gritos, sustenta que tais expressões não correspondem necessariamente a sintomas de angústia, mas a algo mais elementar, menos simbolizado — uma resposta ao desmoronamento do recalque. O punhal que a homossexualidade masculina crava no coração da família e do laço social é justamente esse desmoronamento: a assunção do risco destrutivo da pulsão (ou potência) sexual, representando perigosamente o gozo como forma de ascese. Nesse sentido, os sintomas histéricos evidenciam a dificuldade de sustentar uma identidade normativa e estável — seja ela de gênero ou de sexualidade —, revelando as fissuras que atravessam os regimes de subjetivação.

A disputa entre o sujeito do inconsciente e sua fisicalidade pelo corpo ocupa posição central na compreensão do jogo simbiótico entre histeria e masculinidade. Esse embate torna a distorção entre corpo e ideal de si mais suportável: o sujeito histórico engendra uma simbiose com a masculinidade normativa como forma de sufocar aquilo que reconhece como insuportavelmente diferente em si. Para resistir ao impulso de autoaniquilação — ou, talvez, como parte inebriante desse mesmo processo — o histórico busca modos de redesenhar sua arquitetura corporal, sustentado pela tentativa de reconhecer em si algum traço de uma projeção idílica de outriedade. E esse redesenho se dá no contato com os outros, como ocorre

com Leonardo. Nesse sentido, o contato de Leonardo com o vírus pode ser interpretado como o deixar-se tocar pela presença de um outro dentro de si — um outro que, de tão outro, ultrapassa o humano. A arquitetura da masculinidade de Leonardo se constitui paradoxalmente pela escalada da desconstituição: no contato com os pais, ele abdica daquilo que esperavam que fosse; no contato com Denis, afirma-se em oposição ao desejo parental; no contato com seus amantes em Paris, reafirma-se apesar dos riscos de tal insubmissão; e, no contato com o vírus, resiste — ao mesmo tempo em que sustenta o impulso histórico de autoaniquilação queer.

3 Cena 2 - Do contato (mais que) penetrante

Nelly Arcan (2004;2021) nos mostra que as mulheres também são habitadas pela presença de um outro dentro de si mesmas.

A masculinidade invade o corpo e a alma das personagens de Nelly Arcan em suas duas primeiras obras — *Putain* (Putain, 2001) e *Folle* (Louca, 2004). Em sua escrita, delineiam-se dois modos de performance masculina: por um lado, os homens que encarnam a masculinidade por meio da atividade penetrativa — como os clientes de Cynthia, reduzidos metonimicamente à figura do falo, e o namorado francês de Nelly, cuja virilidade se afirma pela penetração; por outro, homens como Michael, cliente que contamina Cynthia sem tê-la penetrado. Michael performa a masculinidade na passividade, e sua perversão sadomasoquista o aproxima da figura da Cinderela — personagem que habita o imaginário do fracasso amoroso de Nelly. Em Arcan, a masculinidade não se limita à ação sexual direta, mas se articula como fantasma, como presença invasiva e estruturante da subjetividade feminina, revelando os paradoxos entre desejo, violência e idealização.

De modo geral, no imaginário arcaniano, a masculinidade opera sobre a plasticidade do corpo da prostituta — corpo moldado, artificial, que aos 30 anos já precisa se aposentar. Isso porque, para os homens que as idealizam — e que se tornam os diretores da ideação que elas têm de si mesmas —, as mulheres ideais são as lolitas, as garotinhas, as novinhas. O corpo de Cynthia, protagonista de *Putain*, precisa corresponder às expectativas de milhares de clientes que se instalam em sua interioridade por meio dos falos que a penetram compulsoriamente,

em resposta a um mercado em constante fluxo — um dos nichos mais lucrativos do capitalismo. Cynthia tem plena consciência disso: sabe que sua boca de plástico, seus seios de plástico, sua bunda de plástico e seus cabelos de plástico satisfazem os desejos da comunidade indistinta de homens que nela se projetam. Cynthia não pode — e tampouco deseja — envelhecer; por isso, paralisa suas rugas com injeções trimestrais de ácido botulínico. Um dos sintomas estruturais da masculinidade no corpo das mulheres-prostitutas é, portanto, a plasticidade protética como resposta à experiência efêmera da juventude eterna (Arcan, 2021).

A masculinidade também penetra a alma de Cynthia, uma vez que corpo e alma se comunicam incessantemente por meio de um jogo simpático tipicamente histórico — como já indicava, no século XVIII, o médico escocês Robert Whytt, para quem as comunicações entre corpo e alma correspondiam aos sintomas intra-orgânicos da histeria (Foucault, 2019). Nesse registro de comunicação nervosa entre alma e corpo, a plasticidade torna-se o desejo mais profundo da alma de Cynthia: do fundo de si, ela deseja a plasticidade de seu corpo, pois é esse corpo artificial que lhe concede a experiência efêmera da juventude eterna e, portanto, da utilidade contínua à masculinidade estruturada pelo patriarcado. Como afirma Arcan (2021), “ao envelhecerem os homens se afastam das mulheres que envelhecem, para que elas assumam a impotência deles” (Arcan, 2021, p. 35). Com as prostitutas, os homens esquecem da própria velhice; sentem-se jovens — e, assim, mais homens, mais machos, mais masculinos. Afinal, na lógica patriarcal, a virilidade se traduz pela intensidade biológica, química e física materializada na forma do falo ereto, que significa e é significado pela vida masculina desses homens que penetram Cynthia, em nome da masculinidade que os estrutura desde tempos imemoriais.

O contato entre ela e eles não é, em si, nem bom nem mau; talvez sequer possa ser mensurado pelos moralismos da razão dos *homens de bem* — os mesmos que integram a clientela de Cynthia. O que se pode afirmar, por ora, é que esse contato é ambivalente nos termos da vida e da morte: por um lado, sustenta o modo de existência de Cynthia; por outro, aproxima seu corpo de plástico da morte, à medida que o submete, na efemeridade do tempo, aos artifícios protéticos da juventude eterna. Cada procedimento, cada picada, cada cirurgia,

cada ato de penetração representa um risco — um risco vital. Afinal, como ela mesma declara, sua profissão é perigosa (Arcan, 2021).

A vida de homem penetrou Cynthia antes mesmo que todos os seus clientes a penetrassem. Como nos conta Cynthia: “antes de meu nascimento, meu pai já levava uma vida de homem, nesta época ele era muito mais jovem, acabava de completar vinte anos, é preciso dizer que é bem mais fácil ter uma ereção quando se é mais jovem [...]” (Arcan, 2021, p.67). Cynthia nasce do contato entre seu pai, isto é, o pau de seu pai e sua mãe, que não teria sido e não foi a única mulher da vida de homem do progenitor de Cynthia, pois homens que são homens não podem ter apenas uma mulher — pelo menos é isso que nos prescreve o patriarcado. A única mulher ou a mulher única aparece apenas no papel do matrimônio: a unidade logo se dissipa no trajeto cotidiano do cabaré ao lar, cujo percurso condiz à busca pela felicidade no prazer e à busca pela redenção dos paus que, com o passar do tempo, amolecem e “se perdem entre os pelos cinzas” (Arcan, 2021, p. 35). O desejo que impregna o corpo de Cynthia parece mesclar a pulsão espermática da vida e a pulsão mortífera do gozo. Cynthia sente ao mesmo tempo dor e prazer e sabe que nenhum conto acaba no *felizes para sempre*.

A masculinidade, ao habitar Cynthia, também lhe permite observar o complexo panorama no qual está enredada. Cynthia adota uma soberania perspectivística no íterim da relação multiespécie que estabelece com Michael — o homem-cachorro. É nesse deslocamento que ela se dá conta de que os contos de fada não passam de contos de foda — constituídos por aquele que fode e por aquele que é fodido — em um jogo intrincado entre sujeito e objeto, ativo e passivo, senhor e escravo. Com Michael, Cynthia se pergunta como alguém pode encontrar gozo no desprezo que lhe é dirigido. Michael torna-se inesquecível: sem o falo, ele a penetra com sua masculinidade subalterna, submissa e passiva — penetra-a com o grau zero de sua autonomia. Por meio do exercício de uma masculinidade transviada, ele revela a Cynthia que jamais fomos modernos — ao menos não no sentido da autonomia esclarecida do sujeito universal (Preciado, 2020).

A autonomia, no que diz respeito aos complexos jogos de amor, sexo e violência, revela-se como uma ilusão sustentada por uma mecânica excludente que — por um lado — supervaloriza a ação e a agência, tradicionalmente associadas à virilidade e aos homens que se

pretendem seus portadores; e — por outro — desvaloriza a passividade, comumente atribuída às mulheres e aos efeminados (Foucault, 2012).

Trata-se de uma lógica que reproduz hierarquias de gênero e poder, naturalizando a centralidade do sujeito ativo enquanto marginaliza os modos de existência que se articulam na vulnerabilidade, na receptividade e na abertura ao outro. Cynthia não esquece da masculinidade passiva de Michael — não consegue apagar da memória esse homem-cachorro efeminado que, ao subverter os códigos da virilidade, a penetra não com o falo, mas com sua entrega radical, com o grau zero de autonomia que desestabiliza o ideal moderno de sujeito. Michael encarna uma masculinidade transviada — submissa, fragmentada, descentrada — que revela a Cynthia uma outra forma de relação, uma outra forma de gozo, uma outra forma de ser. E é justamente nessa inversão dos papéis, nesse deslocamento da potência para a passividade, que Cynthia reconhece a falência da modernidade como projeto de autonomia e soberania masculina.

[...] nada nos fará esquecer a devastação que uniu a puta ao cliente, nada nos fará esquecer a loucura que é vista tão de perto que não podemos mais reconhecê-la, pelo menos não de imediato, somente no momento em que nos encontramos sozinhas, quando não sabemos deixar de pensar a respeito disso tudo, como na vez em que a porta se fechou sobre Michael, o cachorro, um homem de um metro e oitenta que queria que eu esmagasse seus olhos com os polegares, não sei nada sobre ele porque ele nunca falou comigo, e, pensando bem, ele precisaria de muito tempo para me contar a história das conexões que explicam por que ele goza com o desprezo que lhe direcionamos e se masturba ao fantasiar a crueldade das pessoas que lhe chutam, não é à toa que o chamamos de cachorro, como esquecer esse homem que late e geme como um animal, que quer que batamos em sua cara gritando para que ele não goze, eu não te disse para não me olhar?, cachorro, abaixa os olhos e lambe isto!, pega aquilo!, você vai ver só!, e que cachorro-larva é esse que se excita apesar dos tapas e chutes cada vez mais fortes, apesar do absurdo que é ficar de pau duro com a dor e com a vergonha de me fazer ver (logo eu, a puta) o mais triste dos espetáculos, a devoção do escravo a seu mestre, e então o quê? (Arcan, 2021, p. 56-57).

Do mesmo modo que Cynthia, a puta de *Putas* (2021), não esquece da conexão entre o gozo e o desprezo no caso de Michael, o homem-cachorro, Nelly, a ex-puta de *Folle* (2004), não esquece da conexão entre o gozo e o desprezo que parece constituir o contato amoroso de Cinderela, a mulher-cadela que se casa com alguém que nem sequer lembra de seu rosto.

Deparamo-nos, em *Putá*, com a narrativa de Cynthia sobre sua vida de prostituta, sua vida de homem e para homens; em *Folle*, deparamo-nos com a carta suicida de Nelly, ex-prostituta quebequense que, ao deixar de se prostituir, finalmente conheceu o amor de sua vida, um homem francês que parecia um homem de verdade, mais verdadeiro do que Michael, pois o francês não era um cachorro efeminado e sim um colonizador viril: “Você falava minha língua sabendo que jamais conheceria a humilhação com a qual os colonizados vivem” (Arcan, 2004, p. 35).

Nelly escreve sua carta-fim ao único homem que amou — e que a abandonou justamente porque ela, esta puta, teria ousado amá-lo demais. No contexto dessa conversa epistolar e quase póstuma com o ex-amante, Nelly evoca a figura de Cinderela e imagina o que teria acontecido após o casamento com o príncipe. A partir desse conto de fadas, desvela o surgimento da família nuclear como estrutura que se ampara na utopia do verdadeiro sexo, do verdadeiro gênero, do verdadeiro desejo — e na sobreposição normativa entre o dispositivo da aliança e o da sexualidade (Foucault, 2011). Ao prolongar a narrativa de Cinderela, Nelly revela que, embora os contos de fada se apresentem como contos de foda, eles fracassam em seus propósitos: da penetração decorre a reprodução, e da reprodução, o fim da penetração. Cinderela torna-se, assim, a mulher envelhecida que carrega a culpa pela impotência do príncipe — também envelhecido — que a despreza na mesma medida em que preza a prostituta, na mesma medida em que valoriza a juventude de Cynthia convertida em mercadoria, em corpo pago, em rejuvenescimento simbólico de sua virilidade em declínio.

Nelly, como ex-prostituta, sabe que o amor está fadado ao fracasso. Ainda assim, como Cynthia em relação a Michael, ela parece ter dificuldade em compreender de que modo o gozo e o desprezo se entrelaçam no contato erótico entre o si e o outro — conectando ativo e passivo, senhor e escravo, em uma dinâmica que desafia as fronteiras da autonomia e da submissão. Nelly começa a entender Cinderela quando percebe que se deixou colonizar pelo francês — cuja disposição sempre foi a da colonização. Ele era mais jovem que Nelly, radicalmente distinto dos clientes envelhecidos que frequentavam Cynthia: homens impotentes, inférteis, de pelos cinzas. O francês de Nelly era como o pai de Cynthia antes do nascimento de Cynthia — jovem, viril, potente. Para ele, “era bem mais fácil ter uma ereção” (Arcan, 2021, p. 66).

Três anos mais novo que Nelly, ele surge no dia em que ela completa 29 anos — já aposentada da prostituição, temendo tornar-se uma puta velha. Embora mais jovem, ele a contagiava com sua virilidade manifesta, agora encarnada nas mãos gigantes que contornavam sua cintura diminuta — moldada pela anorexia que lhe conferia o formato de lolita. Um corpo desejado por homens de todas as idades, sejam jovens ou velhos, amantes ou clientes — um corpo que encarna a juventude como fetiche, como mercadoria, como promessa de potência masculina eternamente renovada.

Você tinha três anos a menos do que eu e no entanto você me ultrapassava; quando você se movia pela casa, automaticamente me relegava a um canto. Com sua mão você conseguia cobrir meu rosto inteiro e envolvendo minha cintura com suas duas mãos, teus indicadores se encontravam em minhas costas. Nossas desproporções te excitavam porque elas te colocavam em destaque, elas te aumentavam (Arcan, 2004, p.34)¹.

Cynthia nos conta como descobriu sua arquitetura de ratazana — não como revelação súbita, mas como lenta corrosão da fantasia de autonomia. Acreditava que a prostituição lhe conferia liberdade: a liberdade de escolher, de negociar, de controlar o próprio corpo e o desejo dos outros. Mas a lembrança de Michael, com sua masculinidade submissa e sua presença espectral, desestabiliza essa crença. Ele, o homem-cachorro, não a penetra com o falo, mas com a ausência dele; e é justamente essa ausência que a atravessa, que a marca, que a revela.

Ao se ver refletida na passividade de Michael, Cynthia percebe que sua própria forma de existir — sua arquitetura — é a de uma ratazana: criatura marginal, sobrevivente, que escapa pelas frestas do sistema, mas que nunca deixa de estar dentro dele. A ratazana não é livre; ela é astuta, adaptável, mas sempre à mercê das estruturas que tenta contornar. Cynthia descobre que sua liberdade é uma performance — uma encenação sustentada por agulhas, cirurgias, pagamentos e silêncios. E, como a ratazana, ela corre pelos corredores do patriarcado, acreditando que escapa, enquanto é continuamente capturada por ele.

¹ As traduções de *Folle* foram realizadas por Cassiana Stephan e Rosalia Pirolli que atualmente trabalham na tradução para o português do segundo livro de Nelly Arcan.

mereço a morte por causa dessa teimosia de ratazana que não sabe como voltar atrás, por causa dessa obstinação de besta cega que acabará morrendo por ter ido longe demais, você verá muito bem, eu morrerei por este compromisso que não quero estabelecer, sinto muito por todos os homens sãos e equilibrados que me amarão e, sobretudo, sinto muito por mim mesma, já que amarei os outros, todos nós acabaremos morrendo por causa da discordância de nossos amores (Arcan, 2021, p. 98).

Nelly sabe disso — e o francês sabe que Nelly o sabe. É nesse saber compartilhado, porém assimétrico, que se desenha a tragédia silenciosa da relação entre eles. Nelly, ao tentar abandonar a arquitetura da ratazana, não encontra redenção, mas reincide em outra forma de submissão: torna-se cadela, figura que, como Cinderela e Michael, encarna a passividade como destino. A prostituição não libertou Cynthia, assim como o amor não libertou Nelly. Ambas são atravessadas por uma masculinidade que as habita à revelia, moldando seus corpos de plástico e suas subjetividades em função de um patriarcado que não precisa ser aceito para ser eficaz.

Os contatos que estabelecem com os homens não são recíprocos — são invasivos, assimétricos, estruturados pela lógica da dominação. Como aponta Scott *apud* Arcan (2004) não há reciprocidade entre homens e mulheres; há apenas o grau zero da autonomia, o esvaziamento da agência feminina diante da virilidade que se afirma tanto no falo quanto no capital. A ação, o controle, a independência — valores celebrados pelas lutas feministas — são, em Arcan, atributos do imaginário patriarcal e do homem de sucesso no capitalismo tardio. Nelly sabe disso, e o francês sabe que Nelly o sabe — e é justamente esse saber que torna o vínculo entre eles tão cruel, tão lúcido, tão irremediavelmente condenado ao fracasso.

Que eu seja incapaz de te dizer [*sic*] pra onde foram as centenas de milhares de dólares que ganhei com meus anos de prostituição te parecia inacreditável; [*sic*] pra você essa falta de preocupação não direcionada aos outros procedia da autodestruição, também era uma forma extrema de cinismo frente ao capitalismo, era uma sabotagem, um ato de desvalorização do sistema. (Arcan, 2004, p. 50).

De acordo com Scott (2017), o que vislumbramos nas personagens de Arcan (2004) são “outros sistemas de valores, outras maneiras de ser que estão menos investidas na capacidade de ação de uma mulher” (Scott, 2017, p. 194). Nesse sentido, ao se reconhecer como

uma ratazana, Cynthia parece instaurar uma espécie de irmandade bestial com Michael — ativando, paradoxalmente, a força da passividade e da derrota frente ao patriarcado e seu exponencial capitalista que irrompe do núcleo familiar. De modo análogo, Nelly, ao declarar — a partir da figura de Cinderela — *foda-se às crianças*, transforma a temporalidade de sua história de amor homossexual: não se orienta ao futuro nem à reprodução, mas à derrota e à morte. *Folle* contradiz a lógica do progresso e se inscreve, antes, naquilo que Scott denomina como “lógica do derrotismo” (Scott, 2017, p. 197–198).

Nelly não quer terminar como Cinderela — embora, ao mesmo tempo, seja como ela: uma mulher que se deixa invadir pelo dono do reino, pelo senhor das terras, pelo príncipe escravocrata, pelo francês de origem aristocrática. Nelly é como Cinderela naquilo que a princesa resguarda de Michael, o homem-cachorro, pois também ela assimila o gozo ao desprezo, na experiência-limite da passividade. No entanto, Nelly não é como Cinderela no que tange ao sucesso nuclear da procriação. Assim, Nelly, Cynthia e Michael se encontram na arquitetura de uma masculinidade insubmissa — de tipo bestial — que nos reenvia ao grau zero da autonomia, à falência do sujeito moderno, à potência da vulnerabilidade como forma de existência.

Em vista do amor que sente pelo francês, Nelly se entrega — abandona-se sem esperar nada em troca: nem filhos, nem casamento, nem casa, nem segurança, tampouco amor. A passividade torna-se, então, uma demanda da masculinidade viril, prontamente atendida por Nelly, que simultaneamente se conecta à masculinidade histórica dos transviados queers — dos homens-cachorros capazes de gozar com o desprezo. Desse modo, Nelly nos mostra que não há conto de fadas, tampouco trilha sonora, capaz de redimir o fracasso do amor romântico. Na carta que escreve ao francês, ela afirma:

Durante aquela semana, te dei o pouco que meus clientes haviam me deixado, deixei que você me encarasse o tempo que quisesse e que você lambesse o buraco das minhas orelhas, te deixei puxar meus cabelos e cuspir na minha boca, deixei você me pegar pela buceta depois de ter me fodido no cu e, depois de todas essas etapas, muitas vezes eu concordava em te chupar, para em seguida engolir tudo. Com você conheci momentos de torpor que conhecem apenas aqueles que sentem a morte chegar, o que se passou entre nós foi muito além da rotina dos amantes que descobrem pontos em comum em seus autores preferidos e opiniões políticas. Você me reenviou ao grau zero da autonomia

que me fazia me mover e respirar, com você eu me tornei mais flexível (Arcan, 2004, p. 38).

A partir daquela semana, a ratazana não encontrou saída — tornou-se cadela para desfrutar, por meio da implosão da autossuficiência que habita tanto o imaginário patriarcal dos capitalistas quanto o imaginário libertário das feministas reformistas, o gozo no grau zero da autonomia. Nelly goza como gozava Michael, e goza como Cynthia ainda não havia gozado, pois Cynthia permanecera atada, por algum tempo, à utopia da autonomia empresarial, negociando seu corpo entre um cliente e outro como se fosse possível escapar da estrutura patriarcal por meio da lógica mercantil.

O prazer que Nelly experimenta nesse grau zero de autonomia se mescla ao amor que sente pelo francês — que, ao invés de amá-la perdidamente, como se esperaria de um homem viril diante de uma mulher submissa, revela-se incapaz de lidar com a reivindicação masoquista do corpo de plástico de Nelly. Um corpo que, agora, com o gozo elevado à potência da passividade, torna-se mais flexível, mais elástico, mais canino. Essa elasticidade é demais para o francês — ela sabota sua virilidade, desestabiliza sua masculinidade normativa, pois ele só sabe penetrar uma terra que não quer ser penetrada. Nelly, ao se tornar cadela, não se oferece como território conquistável, mas como superfície de contato, como corpo que goza no desprezo, como figura que desarma o desejo masculino ao recusar a lógica da reciprocidade e da posse:

Você me pegava inesperadamente para que parecesse que eu estivesse em luta, às vezes você me batia medindo teus impulsos e quase sempre o prazer me tirava do corpo. Depois eu mesma comecei a te pedir para fazer isso e você começou a pegar gosto pela coisa. [...] No início, você me amava entre outras por conta da minha flexibilidade, depois você me deixou entre outras por conta da minha flexibilidade (Arcan, 2004, p. 176).

O consentimento atrelado à passividade de Nelly coloca em xeque a arquitetura da masculinidade viril do francês — homem que só sabe amar na não-reciprocidade do prazer entre ele e elas. A entrega voluntária de Nelly, sem exigência, sem reivindicação, sem promessa de futuro, é para ele uma forma de cinismo frente ao amor heterossexual. Um cinismo que

partilha com os transviados que vivem como cães — e que, por isso mesmo, são cínicos na acepção mais profunda e originária do termo. A palavra *cínico* deriva do grego *kunikós* (κυνικός), cujo prefixo *kúon* (κύων) significa *cão*: cínico é, portanto, aquele que vive como um cão — à margem, na sujeira, na entrega, na recusa da idealização. Para o francês, Nelly é cínica demais — sua passividade não é docilidade, mas sabotagem; não é submissão, mas desvio; não é amor, mas desmonte da virilidade que só sabe se afirmar na conquista de um território que não deseja ser penetrado.

4 Volver o paradigma do espelho

É conhecido o lugar simbólico ocupado pelo espelho na psicanálise, do narcisismo em Freud (2012) às três fases do estágio do Espelho de Lacan (1992); lugar que, por um lado, especula sobre a formação do eu e, por outro, introduz a noção de uma alteridade interna. Na mesma toada, Bersani (2018) nos convida, no capítulo “Olhando”, de *Corpos Receptivos*, a meditar sobre o ato cotidiano de olhar para o espaço considerado como uma expressão da condição de “desaparecimento”, a “tristeza insondável de uma desconexão irremediável” (Bersani, 2018, p.108). O eco do estranhamento – o rastro queer –, portanto, não está tanto no conteúdo ou na forma com as quais as histórias criticam a masculinidade, mas na condição de ratazana experienciada por Cynthia, de ratazana que não sabe mais voltar atrás, mas que só sabe, agora, ficar com o problema do trânsito arquitetônico das masculinidades que não se reduzem ao ideal da atividade, mas também se expressam a partir de uma performatividade multiespécie, em que masculinidades são postas em contato por meio de diferentes espectros; inclusive por meio de espectros que ultrapassam a humanidade e a animalidade, como é o caso da sexualidade de Leonardo, cujo ato de sair do armário não pode ser desvincilhado do contato como contágio, do contato com a AIDS.

Como vimos, a arquitetura da masculinidade de Leonardo paradoxalmente se constitui na escalada da desconstituição: no contato com os pais, ele deixa de ser o que esperavam que fosse; no contato com Denis, ela afirma o que é a contrapelo do desejo de seus pais; no contato com seus amantes em Paris, reafirma o que é a despeito dos perigos de tal insubmissão; no

contato com o vírus, ele resiste e ao mesmo tempo sustenta o impulso histórico de autoaniquilação queer.

Entre animais, vírus, homens e mulheres, nossas masculinidades são arquitetadas — é isso que as obras de Carraro e Arcan revelam ao subverterem o paradigma do espelho, até então mobilizado por eles, por essa gama de Homens com H maiúsculo (Filósofos, Padres, Cientistas, Médicos, Psiquiatras, Psicanalistas, Juízes...) para definir o que elas são e prescrever o que todas elas devem ser: mulheres cis, mulheres trans, mas também homens efeminados que, ao entrarem em contato com o mundo das mulheres, deixam de ser homens de verdade — segundo os critérios dessa mesma gama de Homens com H maiúsculo.

Carraro(1987) e Arcan (2004; 2021), ao desestabilizarem esse regime de espelhamento normativo, instauram uma cumplicidade entre transviados e mulheres, fundada no jogo ambivalente da (auto)reflexividade e no estranhamento da outridade que habita, no bojo do contato, tanto a vida psíquica quanto a vida social do sujeito. Um sujeito que não é — e talvez nunca tenha sido — absolutamente masculino ou feminino, mas que se constitui na oscilação, na contaminação, na deriva entre formas de vida que escapam às categorias estanques da diferença sexual.

Referências

ALÓS, Anselmo. Corpo infectado/corpus infectado: AIDS, narrativa e metáforas oportunistas. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 27, a. 3, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/1806-9584-2019v27n357771>. Acesso em: 8 de maio 2025.

AMARAL, Pedro. *Meninas más, mulheres nuas*: as máquinas literárias de Adelaide Carraro e Cassandra Rios. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2017.

ARCAN, Nelly. *Folle*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

ARCAN, Nelly. *Putá*. São Paulo: Crocodilo & n-1, 2021.

BERSANI, L. *Is the rectum a grave?: and other essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

BERSANI, L. *Receptive bodies*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

CARRARO, Adelaide. *Socorro!:* estou morrendo de AIDS. Rio de Janeiro: Loren, 1987.

CLAIR, Jean. *Hubris: la fabrique du monstre dans l'art moderne: Homuncules, Géants et Acéphales*. Paris: Gallimard, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

HOCQUENGHEM, Guy. *O desejo homossexual*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2020.

HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle: rapport pour une académie de psychanalystes*. Paris : Bernard Grasset, 2020.

SCOTT, Corrie. Une lecture queer de Folle de Nelly Arcan : au degré zéro de l'autonomie. In: BOISCLAIR, Isabelle et al. *Nelly Arcan: trajectoires fulgurantes*. Montréal: Les Éditions du remue-ménage, 2017. 189-204.

TRILLAT, Étienne. *História da histeria*. São Paulo: Escuta, 1991.

Cassiana Stephan - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Pós-doutora em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Filosofia, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestra em Filosofia, UFPR. Graduada em Filosofia, UFPR. Professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: cassianastephan@yahoo.com.br

Marcelo Massucatto - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Pós-doutor em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Mestre em Estudos Literários, Unesp. Graduado em Letras, Unesp.

E-mail: marcelobranquinho9@gmail.com

Thiago Ranniery- Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Doutor em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Ciências Biológicas, Universidade Federal de Sergipe (UFS). Professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: t.ranniery@gmail.com