

UMA ANÁLISE CRÍTICA DA INTERJEIÇÃO DO GOZO EM ÁLVARES DE AZEVEDO E LED ZEPPELIN SOB UMA PERSPECTIVA FEMINISTA

ANALYSIS OF THE INTERJECTION OF PLEASURE IN ÁLVARES DE AZEVEDO AND LED ZEPPELIN FROM A FEMINIST PERSPECTIVE

Laura Lucy Dias¹

Frederico de Lima Silva²

Resumo: Este artigo demonstra que a interjeição do gozo e a intersecção entre a provocação artística e a transgressão social através de uma análise comparativa do poema “Ai, Jesus!”, de Álvares de Azevedo (2012), e da canção “Whole Lotta Love”, do Led Zeppelin (1969). Argumenta-se que ambas as obras, apesar de suas diferenças contextuais e midiáticas, empregam estratégias de linguagem e representação para subverter normas morais e expressar o êxtase sexual feminino de maneira explícita, utilizando a interjeição de gozo como ponto focal. Fundamentado em teóricas feministas como Simone de Beauvoir (1949), Silvia Federici (2004), Betty Friedan (1963), bell hooks (1981) e Lélia Gonzalez (2020), este estudo problematiza como, mesmo em atos de transgressão que “libertam” a expressão sexual das mulheres, a centralidade e objetificação do corpo feminino persistem. A análise aprofunda a noção de emulação artística, mostrando como a vocalização de Robert Plant, influenciada por Janis Joplin (2019), insere a performance em uma complexa cadeia de apropriação e reinterpretação que, embora inovadora, mantém a voz feminina como objeto de representação mediada.

Palavras-chave: Objetificação Feminina. Transgressão. Sexualidade. Alvares de Azevedo. Led Zeppelin.

Abstract: This essay explores the intersection between artistic provocation and social transgression through a comparative analysis of the poem “Ai, Jesus!”, by Álvares de Azevedo (2012), and the song “Whole Lotta Love”, by Led Zeppelin (1969). It argues that both, despite their contextual and media differences, employ language and representational strategies to subvert moral norms and express sexual female ecstasy explicitly, using the interjection of pleasure as a focal point. Based on feminist theorists such as Simone de Beauvoir (1949), Silvia Federici (2004), Betty Friedan (1963), bell hooks (1981), and Lélia Gonzalez (2020), this study problematizes how, even in acts of transgression that “liberate” women’s sexual expression, the centrality and objectification of the female body persist. The analysis delves into the notion of artistic emulation, showing how Robert Plant’s vocalization, influenced by Janis Joplin (2019), inserts the performance into a complex chain of appropriation and reinterpretation that, although innovative, maintains the female voice as an object of mediated representation.

Keywords: Female Objectification. Transgression. Sexuality. Alvares de Azevedo. Led Zeppelin.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Compartilha Igual 4.0 Internacional

¹ Professora titular da Prefeitura do Município de São Paulo. Graduação em Letras - Português e Inglês pela Universidade do Grande ABC e em Pedagogia para licenciados pela Universidade Nove de Julho. *E-mail:* luacy8@gmail.com.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI-UFPB). *E-mail:* fredlimaf2@gmail.com.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A arte, em suas diversas manifestações, frequentemente se estabelece como um espelho e, por vezes, uma marreta das convenções sociais. Artistas utilizam a sua produção para questionar e expandir os limites do que é considerado aceitável. Este artigo comprova a intersecção entre a provocação artística e a transgressão social em uma análise comparativa de duas obras que, embora distantes no tempo e no formato, compartilham uma notável audácia na abordagem da sexualidade: o poema “Ai, Jesus!”, de Álvares de Azevedo (século XIX), e a canção “Whole Lotta Love”, do Led Zeppelin (século XX).

O objetivo é demonstrar como ambas as criações empregam a interjeição do gozo como um elemento central de provocação e ressignificação. Contudo, é fundamental pontuarmos que, mesmo em atos de transgressão que “libertam” a expressão sexual, a posição da mulher como objeto de desejo e a autoria masculina da representação do gozo necessitam de uma leitura crítica, especialmente à luz das lutas femininas por autonomia e igualdade.

Assim, internamente, o trabalho está dividido em duas partes: em primeiro lugar, o desenho metodológico que traçamos e seguimos para formarmos o arcabouço científico em cima do qual fundamentamos as nossas considerações; ato contínuo, essas próprias, em uma seção de análise crítica intitulada **“Um poema e uma canção que desafiaram o seu tempo por expressarem o gozo feminino”**.

1 PERCURSO METODOLÓGICO

Este estudo adota uma abordagem de análise comparativa crítica e de natureza qualitativa para examinar a representação da sexualidade em duas obras de diferentes períodos e mídias. Almejamos, com a aproximação de ambas, estabelecer o diálogo, utilizando a interjeição do gozo como o ponto central de convergência para a análise.

Desta maneira, os procedimentos metodológicos incluem:

- análise textual e discursiva com o exame do texto do poema de Álvares de Azevedo, com foco na escolha de palavras, rimas e na função da interjeição “Ai, Jesus!”. Paralelamente, será analisada a letra, a performance vocal e a estrutura sonora da canção do Led Zeppelin, com ênfase na seção de vocalizações de Robert Plant;
- contextualização histórica e artística das obras situadas em seus respectivos contextos culturais e artísticos (ultrarromantismo e *rock* clássico), considerando as normas sociais e os tabus em torno da sexualidade feminina de cada época;

- referencial teórico-crítico cuja discussão será fundamentada em um arcabouço teórico feminista. Serão utilizadas as contribuições de Simone de Beauvoir (1949) sobre a mulher como o “Outro”; de Silvia Federici (2004) sobre a objetificação do corpo feminino no capitalismo; de Betty Friedan (1963) sobre a “mística feminina” e a crise da mulher na segunda onda feminista; e de bell hooks (1981) e Lélia Gonzalez (2020) sobre as intersecções de raça, gênero e a universalização das experiências femininas.
- análise da emulação artística a partir da contextualização com a biografia de Janis Joplin, onde afunilaremos a análise da noção de emulação, diferenciando-a de mera imitação e discutindo como a “tecnologia” vocal de Joplin foi absorvida e utilizada na performance de Robert Plant.

Esse artigo busca, portanto, ir além da mera comparação de conteúdos, utilizando a crítica feminista para problematizar as limitações da transgressão artística quando ela não subverte as estruturas de poder que historicamente colocam o corpo feminino como objeto de representação mediada pela voz masculina.

2 ANÁLISE CRÍTICA

2.1 Um poema e uma canção que desafiaram o seu tempo por expressarem o gozo feminino

Para que haja o pleno entendimento do que aqui trataremos, é mister que o termo “gozo feminino” seja plenamente entendido e aqui o definiremos segundo a ótica da Psicanálise.

Para Roudinesco e Plon (1998, p. 299), o termo “gozo” surge no século XV, estando intrinsecamente ligado ao campo do Direito, a partir do qual a função original de “gozo” era designar a ação de fazer uso de um bem com o propósito explícito de obter as satisfações, utilidades ou benefícios que tal bem era capaz de proporcionar. Somente no século seguinte, por volta de 1503, que o termo sofreu acréscimos semânticos de ordem hedonista, tornando-se também sinônimo de prazer, bem-estar e volúpia.

Essa dupla acepção, inclusive, gerou certa dificuldade de interpretação e tradução para o inglês — isso porque enquanto no alemão a palavra *Genuss* conseguia abranger ambas as noções de gozo presentes no francês *jouissance*, e *lust* exprimia os sentidos de desejo, prazer e vontade —, no inglês existia apenas a palavra *enjoyment*, que remetia mais equivalência à ideia de usufruir/fruição. Esse impasse linguístico foi minimizado com o surgimento, em 1988, da expressão *jouissance* no celebrado *Shorter Oxford English Dictionary*.

O termo foi introduzido no itinerário psicanalítico a partir de Sigmund Freud com a publicação dos seus “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade”, em 1905, como emblema para transgressões à Lei — relacionando-se aos ideais de desafio, submissão, subversão, escárnio etc. — portanto, diretamente associado ao componente “desviante” da sexualidade humana. Inicialmente, foi atrelado ao propósito de explicar, por exemplo, a aversão dos homossexuais pelo sexo oposto, que não conseguiam extrair “nenhum gozo” dessa relação.

Em toda a sua vasta obra, embora tenha se esforçado para ampliar suas considerações acerca do uso da expressão gozo³, cumpre-nos pontuar que o mestre vienense sempre se manteve na fronteira associativa em que gozo remeteria ao excesso de excitação que o aparelho psíquico tenta dominar, ligar e descarregar. Esse excesso é sentido como traumático ou doloroso, mas é uma manifestação da insistência pulsional que não se submete à lei do prazer/desprazer.

É a partir do psicanalista francês Jacques Lacan que o termo gozo passa por uma revisita e ampliação mediante a utilização do termo *jouissance*. Em sua reinterpretação dos postulados freudianos acerca do uso da expressão — que inclui, entre outros, os seminários *O avesso da psicanálise* (1969-1970), *De um discurso que não fosse semblante* (1971-1972) e *Mais, ainda* (1972-1973) —, Lacan elabora sua teoria do processo de sexuação no qual afirma que o gozo feminino, diferentemente do masculino (sempre atrelado ao componente fálico), não possui limites restritivos, já que não está condicionado aos temores castrativos do homem.

À vista disso, como situam Granoff e Perrier (1991) em seu *Le désir et le féminin*, o gozo feminino, para Lacan (1985), está desvinculado de quaisquer referentes biológicos e anatômicos, pois não se prende às determinações fálicas que operam sobre o masculino, conquanto ainda sejam explícitas as tentativas de correntes psicanalíticas de cunho conservador em vincular tanto a sexualidade masculina como a feminina ao determinante fálico.

Servindo como contraponto, em um debate que se iniciou na França nos anos 1970, psicanalistas e autoras feministas (como Luce Irigaray, Julia Kristeva e Michèle Montrelay) utilizaram a noção de gozo para elaborar um quadro teórico da identidade feminina, focando na sexualidade feminina, que não é meramente definida pela falta do “falo”. Já o gozo feminino interdito, via de regra, é a tônica nas sociedades — quer ocidentais, quer orientais — por

³ Como visto no manuscrito “Mais-além do princípio de prazer”, de 1920, em que postulou existir no gozo algo que o fazia não apenas sinônimo de prazer, mas também uma articulação direta com outros princípios fundamentais do processo de identificação subjetiva, articulando-o com a ideia de repetição.

questões de razão misógina, cuja fundamentação é essencialmente fincada no falocentrismo patriarcal, cujo cerne é abraâmico e aristotélico.

2.2 O descontrole físico, o narcisismo da aniquilação e a profanação da donzela

Para que melhor apreciemos o que discorreremos sobre nesta análise, apresentaremos, primeiramente, o poema “Ai, Jesus!”, de Álvares de Azevedo, presente em sua coletânea *Lira dos Vinte Anos* (2012), com destaque em negrito:

“Ai, Jesus!”

Ai Jesus! não vês que gemo,
Que desmaio de paixão
Pelos teus olhos azuis?
Que empalideço, que tremo,
Que me expira o coração?
Ai Jesus!

Que por um olhar, donzela,
Eu poderia morrer
Dos teus olhos pela luz?
Que morte! que morte bela!
Antes seria viver!
Ai Jesus!

Que por um beijo perdido
Eu de gozo morreria
Em teus níveos seios nus?
Que no oceano dum gemido
Minh’alma se afogaria?
Ai, Jesus!

(Álvares de Azevedo, 2012)

O gozo, para o eu-lírico de Álvares de Azevedo, manifesta-se no descontrole físico e na estética do desfalecimento. A interjeição “Ai Jesus!” atua como uma súplica profana que se interpõe aos versos, funcionando como um grito de gozo que emerge do desespero e da entrega total. Nesse sentido, o sujeito masculino não domina a cena, mas é dominado pela sensação, utilizando uma retórica de descontrole que se manifesta em espasmos físicos e súplicas. Essa entrega intensa é marcada pela centralidade narcísica de suas próprias sensações: “Ai Jesus! não vês que gemo, / Que desmaio de paixão”. O desfalecimento, expresso em versos como “Que empalideço, que tremo, / Que me expira o coração?”, é o próprio clímax, a *mors amoris* do gozo, onde a alma se extingue momentaneamente na intensidade do prazer.

A aniquilação física do eu-lírico é o ponto central dessa experiência, como na declaração: “Eu poderia morrer / Dos teus olhos pela luz?”. Embora essa entrega pareça ser o cúmulo do sub jugo à amada, ela é, paradoxalmente, a manifestação de um narcisismo extremo, onde a experiência amorosa só é válida se levada ao limite da autodestruição. A retórica atinge seu ápice na dúvida dramática de morte: “Que morte! que morte bela! / Antes seria viver!”. Essa associação entre gozo e morte revela que o prazer é um estado tão extremo que se torna insustentável, e a tentativa de viver nele é o desvario, a busca por uma transcendência que apenas o corpo feminino pode oferecer.

2.3 A profanação da donzela e a mediação da voz

Nesse ritual, o corpo da mulher, a “donzela”, é o altar onde se realiza a profanação, contrastando a pureza idealizada com a crueza da cena. Os “olhos azuis” da donzela representam a alma e a castidade, ideais do romantismo. O eu-lírico profana essa idealização ao colocá-la no plano carnal, utilizando o objeto casto como catalisador de seu êxtase pecaminoso. O corpo é, contudo, fragmentado e idealizado no verso “Em teus níveos seios nus?”, onde o adjetivo de pureza (níveis) contrasta com a nudez explícita, servindo apenas como o cenário para a morte de gozo do eu-lírico.

A voz do prazer feminino é, por sua vez, mediada e silenciada. O gozo masculino é a interjeição profana “Ai Jesus!” proferida pelo poeta, enquanto o prazer da mulher é metaforizado como o “oceano dum gemido”, um som extenso e ondulatório. O eu-lírico, entretanto, retoma a centralidade de sua própria experiência ao questionar que é nesse oceano que “Minh’alma se afogaria?”. O som feminino, embora intenso e sem limites (Lacan, 1992), é apropriado metaforicamente como a força que destrói o sujeito, não como uma voz autônoma. Essa representação, mesmo em sua audácia, não confere agência à mulher, mantendo-a em uma posição de objeto de desejo e fonte de prazer para o masculino, o que ecoa a premissa de Simone de Beauvoir (1949) de que a mulher é o “Outro”, o inessencial em relação ao homem.

2.4 O discurso do “Macho Palestrinha”: autoridade, silenciamento e dominação

Assim como fizemos com o poema “Ai, Jesus！”, de Álvares de Azevedo, para uma melhor contextualização do que trataremos na sequência, apresentamos abaixo, a letra da canção “Wanna Whole Lotta Love”, gravada pelo Led Zeppelin no álbum Led Zeppelin II, em 1969:

Wanna Whole Lotta Love

**You need coolin', baby, I'm not foolin'
I'm gonna send you back to schoolin'
Way down inside honey, you need it
I'm gonna give you my love
I'm gonna give you my love**

Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love

You've been learnin', baby, I been learnin'
All them good times, baby, baby, I've been yearnin'
Way, way down inside, honey, you need it
I'm gonna give you my love... I'm gonna give you my love

Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love

You've been coolin', baby, I've been droolin'
All the good times I've been misusin'
Way, way down inside, I'm gonna give you my love
I'm gonna give you every inch of my love

Gonna give you my love.
Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love
Wanna Whole Lotta Love

**Way down inside, woman, you need love
Shake for me, girl. I wanna be your backdoor man
Keep it coolin', baby**

(Led Zeppelin, 1969)

A dominação na canção “Whole Lotta Love” reside essencialmente na construção lírica da autoridade masculina, que se posiciona como o detentor do conhecimento e da solução para o desejo feminino. O discurso se inicia com um diagnóstico e uma imposição de superioridade: “You need coolin’, baby, I’m not foolin’ / I’m gonna send you back to schoolin’”. O homem define o estado de carência da mulher e se coloca como o “especialista” que irá remediá-la. A frase “Way down inside, woman, you need love” anula a agência da interlocutora, pois o eu-lírico reivindica conhecer sua necessidade mais íntima, ecoando a crítica de Betty Friedan (1963) à “Mística Feminina”. O eu-lírico utiliza um monólogo da promessa para eliminar o diálogo e ocupar todo o espaço. Ele promete uma entrega total (“I’m gonna give you every inch

of my love”), mas o foco narrativo permanece no que ele fará, reforçando que o prazer é uma *commodity* ou um presente que ele concede, e não uma experiência forjada na mutualidade.

2.5 A geopolítica da mais-valia e o “Backdoor Man”

A figura do amante furtivo, o “Backdoor Man”, insere a canção em um debate histórico sobre a exploração do corpo feminino, transformando-o em uma matriz de “mais-valia pura”. A energia (sexual e emocional) da mulher é explorada e utilizada para sustentar a performance de transgressão e virilidade do homem. A canção alinha-se à crítica da objetificação no sistema patriarcal e capitalista, onde o corpo da mulher se torna o meio para a performance masculina, inserindo-se na lógica de controle e exploração analisada por Silvia Federici (2004). O eu-lírico masculino, ao se intitular “Backdoor Man”, torna-se um agente de colonização dupla: ele usufrui da liberdade social (o “amor vagabundo”), mas impõe subordinação, ordenando a ação (“Shake for me, girl”) no corpo que é o campo de batalha. A “libertação” sexual que ele oferece é, na verdade, uma nova forma de comando e controle.

2.6 Análise sonora: o ciclo narcisista e o roubo da interjeição

A estrutura sonora da canção atua como uma prova do fracasso do discurso de dominação e da incapacidade de gozo inerente ao narcisismo. O ato sexual é representado como cíclico e mecânico (e não como uma experiência de clímax e resolução) pela bateria, com seu ritmo repetitivo. O sujeito narcisista está focado na performance e na validação, o que o impede da entrega real que o gozo exige (Lacan, 2009). O ciclo repetitivo da música ilustra que o gozo é negado a ambos: a mulher é silenciada e o homem fica preso na necessidade de provar, incessantemente, sua virilidade.

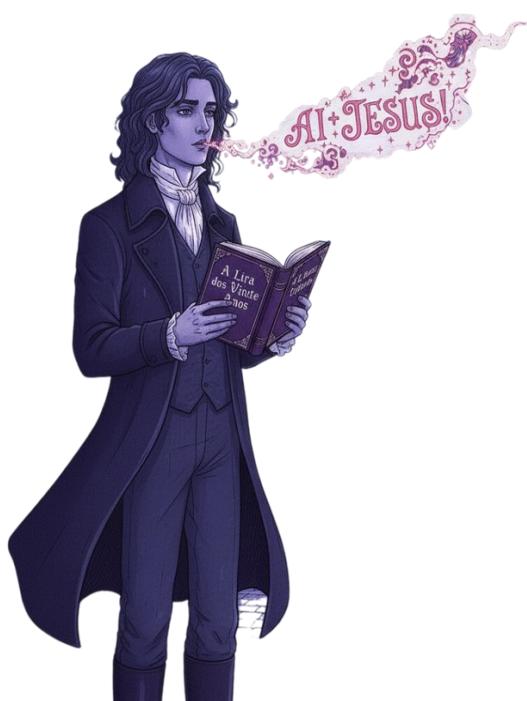
O ponto culminante do roubo do discurso é a interjeição do gozo — o grito sustentado e agudo. O “Macho Palestrinha” utiliza essa vocalização emulada para provar à audiência que sua promessa foi cumprida. O som não é o gozo feminino; é a “assinatura artística” do eu-lírico, o “sacro profanado do rock”, que se impõe à cena.

Por fim, Robert Plant, ao emular a vocalização de Janis Joplin, absorve a “tecnologia” vocal feminina, mas a utiliza para narrar o próprio prazer. Essa emulação, embora inovadora, mantém a voz feminina como um objeto de representação mediada, completando o silenciamento e a objetificação da mulher como o “Outro”.

Para além da apropriação de gênero, a construção da autoridade do “Macho Palestinha” em “Whole Lotta Love” apoia-se também em uma apropriação racial, o que bell hooks (1992) descreve como a mercantilização da cultura do Outro. A canção não é uma criação original *ex nihilo* do grupo britânico, mas uma apropriação direta — e inicialmente não creditada — da obra “You Need Love”, composta pelo *bluesman* negro Willie Dixon e gravada por Muddy Waters em 1962. O fato de o Led Zeppelin ter sido processado por Dixon em 1985, resultando na inclusão tardia dos créditos de coautoria (Wall, 2008), comprova que a “assinatura artística” masculina e branca do prazer foi forjada sobre o apagamento da autoria negra. Assim, o eu-lírico exerce uma dupla colonização: apropria-se da lírica e da estrutura do *blues* negro para validar sua virilidade e apropria-se do gemido feminino para validar seu êxtase, erigindo um monumento narcísico sobre as vozes silenciadas de mulheres e de homens negros, em perfeita consonância com a crítica interseccional proposta por Lélia Gonzalez (2020).

Retomando Álvares de Azevedo (Cf. Imagem 1), figura proeminente do ultrarromantismo brasileiro, esse seu poema transcende os limites do decoro social do século XIX ao empregar explicitamente a interjeição “Ai, Jesus!” no contexto de um ato sexual. A expressão, tradicionalmente associada ao êxtase religioso, é aqui deslocada do campo sacro para o carnal, configurando um ato de profanação deliberada.

IMAGEM 1 – Ilustração de Álvares de Azevedo para o poema “Ai, Jesus”, com referência a mangás clássicos.



Fonte: Elaboração da autora principal

É crucial destacarmos que a voz que profere o “Ai, Jesus!” no poema homônimo é a do próprio poeta, do eu-lírico masculino. Embora a interjeição esteja ligada ao ápice da experiência sexual vivenciada com uma mulher, sua enunciação parte da perspectiva masculina, que descreve e nomeia o clímax. A mulher, nesse contexto, torna-se o corpo sobre o qual se projeta o gozo, o “portal dessa transcendência” descrito pelo homem. Essa representação, embora transgressora para a moral vitoriana ao expor a sexualidade, não confere agência à mulher, reiteramos, mantendo-a em uma posição de objeto de desejo e fonte de prazer para o masculino.

A habilidade poética de Álvares de Azevedo manifesta-se nas rimas que constroem a atmosfera do poema. Termos como “nus, luz, azuis” (Azevedo,

2012) reverberam harmonicamente, transitando do mais plácido ao mais cálido, do visual ao tátíl. Essa escolha vocabular e rítmica constrói uma sonoridade que mimetiza a progressão do desejo, culminando no “grito” proferido pelo eu-lírico masculino, um som que, assim como as rimas, perpassa o corpo e a mente, mas cuja autoria é mediada. Décadas depois, no cenário cultural efervescente dos anos 1960 e 1970, o Led Zeppelin emerge como uma força transformadora do *rock*.

A canção “Whole Lotta Love” (Cf. Imagem 2), com sua estrutura musical complexa e performance vocal visceral de Robert Plant, estabeleceu um novo patamar para a expressão da sexualidade na música popular. A letra, que constrói uma narrativa de desejo e promessa de entrega sexual, culmina na famosa seção instrumental e vocalizada, onde Robert Plant emula gemidos que são amplamente interpretados como a expressão do orgasmo feminino. A provação aqui reside na transposição sonora do êxtase através da voz masculina. Robert Plant, com sua voz, não apenas expressa a libido masculina, mas, ao emular a vocalização feminina, “canaliza” uma representação do gozo da mulher.

No entanto, é fundamental contextualizarmos essa performance: o próprio Robert Plant, como aponta a biografia de Janis Joplin (George-Warren, 2019), foi diretamente influenciado por ela. A obra revela que Plant “mais tarde imitaria Janis, assim como ela imitou Otis”, absorvendo a dimensão erótica e visceral que a cantora imprimia em suas interpretações.

IMAGEM 2 — “Whole Lotta Love” (Led Zepellin, 1969), com referência a mangás clássicos.



Fonte: Elaboração da autora principal

O que Plant faz não é uma cópia, mas uma emulação, um processo de estudo e aperfeiçoamento criativo. Ele absorve a “tecnologia” vocal de Janis — sua expressividade, a crueza emocional, o uso do corpo e da voz como ferramenta de libertação e erotismo — e a traduz em sua própria performance. A emulação permite a ele, no seu tempo e espaço, agregar as possibilidades que a mestra, admirada e validada, construiu.

Contudo, essa representação, embora impactante, mantém a mulher no centro da experiência como objeto do prazer masculino, cuja voz é mimetizada e apropriada, e não exercida em primeira pessoa. A “mística feminina” descrita por Betty Friedan (1963) revela como a mulher de classe média da época era moldada por expectativas de vida doméstica e sexualidade controlada, e mesmo essa “libertação” artística ainda se enquadrava numa lógica masculina de consumo do corpo feminino.

A analogia entre “Ai, Jesus!” (Azevedo, 2012) e “Whole Lotta Love” (Led Zepelin, 1969) transcende as diferenças de tempo, espaço, contexto, gênero e formato artístico, revelando pontos de convergência na estratégia de provação e transgressão.

Ambas as obras utilizam a interjeição de gozo (literal ou representativa) como um ponto de inflexão e clímax. Em Azevedo, é o “Ai, Jesus!” proferido pelo poeta; no Led Zeppelin, são os gemidos orgásticos emulados por Plant. Esses sons são o cerne da quebra de tabus e da explícita celebração da sexualidade. Tanto o poema quanto a canção centralizam o corpo feminino na experiência do prazer.

Apesar da audácia em expressar a sexualidade de forma tão crua para suas épocas, é fundamental reconhecermos que a representação da mulher nessas obras não se traduz automaticamente em uma libertação ou empoderamento feminino. Historicamente, como Silvia Federici (2004) demonstra em *Calibã e a Bruxa*, o corpo feminino foi e continua sendo um terreno de exploração e controle no desenvolvimento do capitalismo e do patriarcado.

A jornada empreendida pelos eu-líricos, tanto no poema quanto na canção, pode ser lida como uma Jornada do Herói falha, nos termos de Joseph Campbell (1989), que demonstra que, no monomito, a mulher representa o objetivo final, o lugar da benção, da totalidade e do divino. Ela é o destino que o herói busca e do qual ele, paradoxalmente, parte — tal qual as narrativas de Teseu ou Odisseu. Nesse sentido, a mulher é o estado totalizado do divino, a completude que o herói, marcado pela *falta* e pela iminência da castração (como posto na discussão psicanalítica), busca conquistar.

No entanto, o eu-lírico de Azevedo, ao se prender ao Narcisismo da Aniquilação (*mors amoris*), e o “Macho Palestinha” de Led Zeppelin, ao exercer a Dominação Discursiva, fracassam em atingir essa totalidade. A sua jornada é interrompida no estágio da objetificação

(a mulher como *coisa*), um modo de não-confraternização que nega a realização mútua, mantendo a mulher em um estado de objeto em vez de reconhecê-la como o estado totalizado do divino que ele busca.

A exposição do corpo feminino e sua associação ao prazer, mesmo que transgressora em termos artísticos, ocorre dentro de um contexto mais amplo em que os corpos das mulheres são frequentemente depostos de liberdades, usados como objetos de desejo e submetidos a diversas formas de opressão (prostituição, subalternidade, maternidade compulsória, trabalho análogo ao escravo, etc.). A transgressão dessas obras, embora vital para a libertação sexual de futuras gerações ao quebrarem tabus e abrirem espaço para a discussão da sexualidade, não fazia, por si só, nenhum serviço direto para a emancipação das mulheres nas questões mais amplas de suas vidas e direitos.

A crítica feminista, especialmente a partir de autoras como bell hooks (1981) e Lélia Gonzalez, (2020) nos permite ir além. bell hooks (1981) expõe como o sexismo e o racismo se entrelaçam para oprimir mulheres negras, questionando a universalidade das experiências femininas e evidenciando como a “libertação” sexual muitas vezes ignorou as particularidades da subalternidade de mulheres não-brancas. Lélia Gonzalez (2020), por sua vez, com sua perspectiva afro-latino-americana, aponta a dupla discriminação enfrentada por mulheres amefricanas e ameríndias em sociedades patriarcais e racistas, onde o corpo feminino negro e indígena foi e continua sendo um alvo privilegiado de exploração sexual e reprodutiva. Assim, a representação do gozo feminino, mesmo que intencionalmente transgressora, não pode ser desassociada dessas estruturas de poder que historicamente moldaram e limitaram as experiências das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Ai, Jesus!”, de Álvares de Azevedo, e “Whole Lotta Love”, do Led Zeppelin, em suas respectivas épocas e mídias, demonstram a capacidade da arte de ser um veículo para a provocação e a transgressão social.

A utilização da interjeição do gozo como um elemento central de suas narrativas não é apenas um detalhe, mas a essência de sua ousadia. Ao ressignificarem expressões e sons tradicionalmente carregados de outros significados, ou ao darem voz e corpo — mesmo que representativos e mediados pela voz masculina — ao prazer sexual, essas obras não apenas chocaram, mas também abriram discussões e expandiram os limites da expressão artística e da aceitação social da sexualidade.

Contudo, uma análise crítica revela as limitações dessas transgressões no que tange à efetiva libertação feminina. A voz que nomeia o “Ai, Jesus!”, no poema, é masculina; a voz que emula o gozo em “Whole Lotta Love” também o é, colocando o corpo feminino como o objeto de desejo e representação, mas sem essa efetiva representação, já que as obras em tela não têm lugar de fala.

O “grito transgressor” de cada uma dessas criações continua a ecoar, lembrando-nos do poder da arte em desafiar e redefinir nossa compreensão do humano, mas também nos instigando a questionar se a representação da sexualidade, por mais explícita que seja, sempre caminha lado a lado com a autonomia e a liberdade plena das mulheres em contextos de opressão estrutural.

Contudo, a análise da Jornada do Herói (Campbell, 1989) demonstra que a Humanidade, ao longo dos séculos, tem narrado incessantemente o monomito onde o homem busca a mulher como o divino. A manutenção da mulher em estado de objeto (como visto no Narcisismo da Aniquilação e na Dominação Discursiva) não apenas frustra essa busca, como revela uma falha estrutural persistente no processo de individuação do eu-lírico.

As evidências do presente estudo indicam, em consonância com o pensamento de Campbell em *O Herói de Mil Faces* (1989), que a superação desse monomito falho é imperativa para o avanço da identidade e da maturidade social, abrindo caminho para novas narrativas nas quais a mulher possa ser reconhecida em sua totalidade e o gozo se manifeste como um ponto de encontro e não de apropriação ou aniquilação.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Á. de. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.
- CAMPBELL, J. **O Herói de Mil Faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.
- DIAS, L. L. **Ilustração de Álvares de Azevedo em estilo mangá**. [Ilustração Digital]. São Paulo: Laura, 2025.
- FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2004.
- FREUD, S. Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução sob a supervisão de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. v. 7, p. 121-237.

FREUD, S. (1920). Além do Princípio de Prazer. In: FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução sob a supervisão de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17, p. 17-85.

FRIEDAN, B. **A Mística Feminina**. Tradução de Sérgio Tripoloni. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1963.

hooks, b. **Eating the Other: Desire and Resistance**. In: **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992.

GEORGE-WARREN, H. **Janis Joplin — Sua Vida, Sua Música**. Novo Hamburgo: Editora Seoman, 2019.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRANOFF, W.; PERRIER, F. **Le désir et le féminin**. Paris. Éditions Aubier Montaigne, 1979.

hooks, b. **Ain't I a Woman? Black Women and Feminism**. Boston, MA: South End Press, 1981.

LACAN, J. **O seminário**. Livro 17. O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, J. **O seminário**. Livro 18. De um discurso que não fosse semelhante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, J. **O seminário**. Livro 20: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LED ZEPPELIN. "Whole Lotta Love". **Led Zeppelin II**. Atlantic Records, 1969.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário da psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

WALL, M. **When Giants Walked the Earth: A Biography of Led Zeppelin**. New York: St. Martin's Griffin, 2008.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

DIAS, Laura Lucy; SILVA, Frederico de Lima. Uma análise crítica da interjeição do gozo em Álvares de Azevedo e Led Zeppelin sob uma perspectiva feminista. **Kixará**, Quixadá, v. 2, n. 3, p. 58-71, set./dez. 2025.

Submetido em: 06/12/2025; **Aceito em:** 13/12/2025; **Publicado em:** 29/12/2025

Edição: Yls Rabelo Câmara

Diagramação: Francisco Edvander Pires Santos