

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VANESSA ZUCCHI

**DO GOZO À TRANSCENDÊNCIA:**  
*UMA HISTÓRIA DA LITERATURA ERÓTICA BRASILEIRA*

Porto Alegre  
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

VANESSA ZUCCHI

**DO GOZO À TRANSCENDÊNCIA:**  
*UMA HISTÓRIA DA LITERATURA ERÓTICA BRASILEIRA*

Tese apresentada como requisito parcial e final para a obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre  
2018

## Ficha Catalográfica

Z94d Zucchi, Vanessa

Do gozo à transcendência : uma história da literatura erótica brasileira / Vanessa Zucchi . – 2018.

203.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Erotismo. 2. Literatura Erótica. 3. Literatura Brasileira. 4. Polissistema. I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

## Resumo

Essa tese analisa o desenvolvimento do polissistema da Literatura erótica brasileira nas décadas de 1960 a 1980, ao mesmo tempo em que discute as representações de erotismo que perpassam esse repertório. A base teórica organiza-se em torno de três conceitos: 1) o gênero literário erótico, entendido aqui como toda obra literária que coloca o erotismo como elemento central da narrativa; 2) o erotismo, como uma experiência interior e subjetiva segundo a concepção filosófica de George Bataille; e 3) a teoria dos polissistemas, de Itamar Even Zohar. A partir do entrecruzamento desses conceitos operacionais foi elaborado o *corpus* literário, de modo a compor um panorama integrado organicamente entre si e entre outros sistemas culturais. No período destacado, é possível perceber a formação do sistema de literatura erótica, sua posterior consolidação e renovação. Dessa forma, no primeiro momento, o foco recai nas escritoras Cassandra Rios e Adelaide Carraro, protagonistas do novo impulso empreendido pelo gênero. Posteriormente, abordam-se os principais eixos que movimentam o polissistema através de dois casos específicos: a literatura de massa publicada pela editora L'Oren e o Concurso de contos eróticos da *Revista Status*. Por fim, na década de 1980, examina-se de que forma a literatura erótica lida com a chamada "ressaca pornográfica" que caracteriza o período.

## Palavras-chave

Erotismo – Literatura Erótica – Literatura Brasileira – Polissistema

## **Abstract**

This thesis aims to elucidate the development of Brazilian erotic literature's polysystem in the decades from 1960 to 1980, besides it discusses the representations of eroticism in this repertoire. The main support of the thesis are the concepts of 1) erotic literature, which is defined as any literary narrative with the eroticism in the center; 2) eroticism, as an inner e subjective experience, according to George Bataille's philosophical approach; 3) the theory of polysystems, by Itamar Even Zohar. The literary *corpus* was constituted from the intersection of these concepts, in order to create an integrated panorama, internally and externally. In the highlighted period, it is possible to realize the formation of the erotic polysystem, its subsequent consolidation and renovation. In the first moment, the focus is on Cassandra Rios and Adelaide Carraro. Subsequently it is made an analysis of two specific cases that illustrate the movement of the polysystem: the publication of mass Literature by L'Oren Publishing House and the short story contest by *Status* magazine. Finally, regarding the 1980s, it is studied how the erotic literature reacts to "pornographic hangover", characteristic of the period.

## **Key words**

Eroticism - Erotic Literature - Brazilian Literature - Polysystem

## Résumé

Cette thèse analyse le développement du polysystème de la littérature érotique brésilienne dans les décennies 1960 à 1980, en plus de discuter des représentations de l'érotisme de ce répertoire. La base théorique est organisée à partir de trois concepts: 1) le genre littéraire érotique, compris comme toute œuvre dans laquelle l'érotisme est central; 2) l'érotisme comme une expérience intérieure, selon la conception philosophique de George Bataille; 3) la théorie des polysystèmes, par Itamar Even Zohar. Le corpus littéraire a été élaboré à partir de ces concepts, afin de créer un panorama intégré entre eux et entre d'autres systèmes culturels. Dans la période mise en évidence, il est possible d'observer la formation du polysystème érotique, sa consolidation et son renouvellement. Ainsi, initialement, l'accent est mis sur Cassandra Rios et Adelaide Carraro. Par la suite, une analyse de deux cas illustrant le mouvement du polysystème est réalisée: la littérature de masse publiée par l'éditeur L'Oren et le Concours de Contes érotiques du Magazine *Status*. Enfin, au cours des années 1980, il examine comment la littérature érotique réagit à la «gueule de bois pornographique» qui caractérise la période.

### Mots-clés:

Erotisme - Littérature érotique - Littérature brésilienne - Polysystème

# SUMÁRIO

<b>PRELIMINARES</b> .....	10
<b>PARTE 1: DESNUDAMENTOS</b> da crise interior erótica às suas manifestações	
<b>1 OS EROTISMOS</b> .....	201
1.1 A experiência erótica .....	21
1.2 A experiência brasileira .....	26
<b>2 O EROTISMO E A LITERATURA</b> .....	32
2.1 A Literatura erótica .....	32
2.2 A Literatura erótica como polissistema .....	40
<b>PARTE 2: O CONTATO DOS <i>CORPUS</i></b> três momentos da literatura erótica brasileira	
<b>1 PRIMEIRA ESFERA: OS ANOS 60</b> .....	52
1.1 Cassandra Rios .....	58
1.2 Adelaide Carraro .....	67
<b>2 SEGUNDA ESFERA: OS ANOS 70</b> .....	75
2.1 O caso da Revista Status .....	80
2.2 O caso da Editora L'oren .....	100
2.3 Embates .....	127
<b>3 TERCEIRA ESFERA: ANOS 80</b> .....	130
3.1 Sacralização do erótico.....	135
3.2 Profanação do sagrado.....	147
3.3 A criação de um novo sagrado.....	159
3.4 O banal como sagrado .....	168
<b>FOI BOM PRA VOCÊ?</b> .....	181
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	191

**É metafísica,  
ou putaria das grossas?**

**Hilda Hilst**



# PRELIMINARES

PERSEGUINDO O DESEJO, TATEANDO O *CORPUS*

Essa tese surge do desejo.

Aquilo que nos move (me move), move também essa tese. O desejo infiltra-se no cotidiano, atravessando as nossas vivências e condicionando as nossas relações, os nossos gestos, os nossos trânsitos. Ele deixa marcas que nós insistimos em identificar, talvez para controlá-lo, talvez para abafá-lo. Mas o desejo é esquivo. Por isso, ir ao seu encontro é penetrar um labirinto e descarrilar. Esse trabalho é deliberadamente um elogio ao desejo e ao erotismo. Esse trabalho é deliberadamente descarrilado.

A potência do desejo reside na impossibilidade de nossa plena realização. Somos seres desejantes porque somos seres em falta. Nesse sentido, Georges Bataille (1987) definirá o erotismo como a busca pela completude primordial. Dessa ânsia de continuidade, tem origem as três formas de erotismo apontadas pelo filósofo: o erotismo dos corações, instaurado pela busca de completude no sujeito amado; o erotismo dos corpos, resultado da tentativa de nos fundirmos através do ato sexual, e o erotismo sagrado que incorpora a possibilidade de nos completarmos no cosmos.

A Literatura e o erotismo conduzem ao mesmo aspecto do ser humano: a dissolução das formas constituídas e fechadas, revelando nossa própria obscuridade. Enquanto deus primordial, Eros é o movimento que ordena o caos, criando a vida. O movimento essencial do erotismo é também o movimento da vida, mas a violência do ato erótico gera desordem: ela arranca-nos de nosso estado fechado, lançando-nos no escuro da indeterminação. Mesmo que movidos pelo desejo de permanência, de nos completarmos, de driblarmos a finitude da nossa existência, retornamos sempre à desordem do isolamento. Como nos fala Bataille (1987, p.18), a poesia, por sua vez, “conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil.*”. Neste sentido, a Literatura traz em seu âmago a ânsia erótica. Octavio Paz (1994) entende as afinidades entre as duas experiências reconhecendo que a poesia é a erotização da linguagem, enquanto o erotismo é uma metáfora da sexualidade. O erotismo e a literatura suspendem a finalidade natural do ato: o primeiro, a reprodução, o segundo, a comunicação. Ambas são experiências de subversão, que oferecem um gozo cuja finalidade esvazia-se nele mesmo.

Como sujeitos incompletos, buscamos formas de nos encontrarmos no que nos é alheio. Por isso, nossas vivências são movidas pelo desejo de seduzir o outro - o leitor, o amante. A mesma falta é o que me leva a escrita dessa tese, feita ela própria de buscas

obstinadas. Assim como o erotismo, esse trabalho é uma constante busca pela satisfação provisória e pela sedução do outro. É por isso que ele também é um local de encontros.

\*\*\*

Essa tese surge do desejo.

Porque além de mim, abriga outros sujeitos - sujeitos que transformaram a sua literatura em espaço de desejo. As obras que compõe o *corpus* deste trabalho perseguem o desejo, incorporando em suas tramas o vertiginoso movimento erótico. Essa literatura não apenas carregará a possibilidade de guiar o sujeito ao mesmo lugar que o erotismo conduz (o da fusão dos seres), mas também comportará em sua narrativa, em sua temática e em sua forma, a representação do desejo erótico. Assim, ela é erótica em sua essência e na sua materialidade.

Durante o tempo do doutorado, foram amontoando-se livros nas minhas estantes, prateleiras e mesas. Desses amontoados, parte faziam do erotismo o ponto central de suas narrativas, e assim, chamava-os de eróticos. Outros tantos, uma maioria significativa, não compartilhavam essa condição do gênero, mas representavam cenas ou momentos eróticos. Esse amontado de obras (eróticas ou não), é sintomático da presença do sexo na literatura brasileira. Mas apesar da onipresença, ele é lançado à margem e as manifestações eróticas e pornográficas são apenas aceitas em espaços demarcados. O que acontece quando o erotismo sai das quatro paredes do quarto e passa a ocupar as salas, as bibliotecas e as ruas?

Em 1888, Júlio Ribeiro publica *A carne*. Narrando um amor considerado proibido e expondo abertamente a sexualidade da mulher, a obra despertou atenção do público e dos críticos. Marcelo Bulhões em seu *Leituras do desejo* (2003) ao discutir as representações da sexualidade que se desprendem dos romances naturalistas brasileiros, evidencia os discursos ambivalentes e impetuosos que acompanharam a publicação da obra de Júlio Ribeiro. A crítica mais célebre é talvez a do frei Sena Freitas, intitulada “A Carniça”: a obra era atacada não apenas pelo seu “enredo frouxo, inverossímil, incoerente, e de chofre, [que] advogava ideias como o amor livre e bissexual”, mas sobretudo pela “cruza erótica”, evidenciando os “vícios e reclames da carne”. O que causa estranhamento é esse mesmo discurso surgir em uma carta da União Brasileira dos Escritores, contra a apreensão dos exemplares de *A Carne*:

(...) Embora se reconheça que a leitura de *A carne* pelo adolescente desavisado possa constituir um perigo para a sua formação pelo realismo cru de muitas de suas cenas" e logo mais "É preciso porém considerar que a apreensão pura e simples dessas obras, sem a consulta aos especialistas e sem que se dê ao público explicações claras sobre o significado dessa defesa da adolescência, leva ao leitor comum, o homem não prevenido pelo estudo literário, a julgá-las deletérias, nocivas, sem expressão artística, e a equipará-las à triste literatura obscena e pornográfica vendidas às escondidas, como são vendidos os tóxicos.

Além de ser uma obra propícia para pensar as representações do corpo e do desejo, a repercussão de *A carne*, ambígua e sinuosa, marcada por violentos ataques à estética e às representações sexuais obscenas, não é um caso isolado. Como prática de alcova, o erotismo é aceito e muitas vezes incentivado, mas ao tentar ultrapassar esse limite, é considerado perigoso. O que acontece quando o erotismo sai do privado para tornar-se público? A censura e a raiva.

60 anos depois, a jovem Odete Rios publicava seu primeiro livro *A volúpia do pecado* (1948). Se você viveu o conturbado período da ditadura militar, provavelmente já ouviu falar nela como Cassandra Rios. Ainda esperaríamos alguns anos para ver nascer a popular escritora *best-seller*, mas algumas de suas características mais marcantes já aparecem: uma linguagem simples e acessível e a preferência pela narrativa de experiências eróticas. Cassandra colecionou números: mais de 40 obras publicadas, mais de 30 censuradas e mais de um milhão vendidas. Mas talvez você nunca tenha ouvida falar sobre ela. Apesar da indiscutível presença no mercado editorial brasileiro, as Histórias da Literatura hoje não fazem menção à escritora. Muitos livros e trabalhos acadêmicos também não. O que acontece quando o erotismo sai do privado para tornar-se público? A censura e o silêncio.

Mas Cassandra Rios se fez ouvir, gritou, urrou, esbravejou com toda força, esbravejou tanto que sua voz ecoou não apenas entre os seus leitores, mas também entre inúmeros outros escritores. E continua ecoando até hoje.

Essa tese surge do desejo. Do desejo de Cassandra de ser lida e reconhecida...

\*\*\*

O erotismo acompanhou a literatura brasileira desde as suas primeiras manifestações escritas. De textos mais ou menos explícitos, mais ou menos obscenos. Da *Carta do Descobrimento*, se quisermos, ou de Gregório de Matos, o Boca do Inferno do

Período Colonial. Das clandestinas e das canônicas. De *Glaura* (1799, Silva Alvarenga), de *O Elixir do Pajé* e *A Origem do Mênstruo* (1875, Bernardo Guimarães) e do *O Cortiço* (1890, Aluísio Azevedo). Contudo foi apenas nos anos de 1960 que a literatura erótica teve força suficiente para desenvolver-se como um polissistema autônomo. E Cassandra Rios teve um papel decisivo nesse processo.

Essa tese tenciona compreender como, embalado pelo fenômeno literário que foi Cassandra Rios, a Literatura erótica brasileira transforma-se em um polissistema literário, relativamente autônomo. Ao mesmo tempo, busca desvendar os movimentos dessa literatura nos anos que vão de 1960 a 1980, momento marcado por forte censura política e moral. Se foi sob a tensão entre o mundo privado humanista e o mundo público da imprensa que a pornografia renascentista francesa estabeleceu seu alicerce, de forma mais ou menos semelhante, será na tensão entre o mundo aberto da indústria cultural de massa e o mundo fechado da ditadura militar, que a literatura erótica brasileira irá se desenvolver.

Meu intento se volta menos para tentar traçar a origem do gênero (o primeiro livro erótico, o primeiro escrito por uma mulher etc) do que para o alcance que determinadas obras do gênero alcançaram no período de sua publicação, atingindo um número expressivo de leitores. Traçar essa origem, mesmo que simbólica é uma escolha. É por isso que essa tese começa pela procura insistente, pelas buscas. Começa pelas leituras, pelos acervos, pelo tempo de procura. Começa pelo acúmulo de obras, de pilhas de livros desordenadas. Mas começa, invariavelmente, por mim. Afirmar que Cassandra Rios deu forças suficientes ao gênero erótico que o deslocou do sistema literário é também uma escolha política (e estética, e subjetiva e muitos outros adjetivos) da qual não faço questão de me abster. Por isso, *eu* vou sempre junto com esse trabalho.

\*\*\*

Uma tese sobre literaturas que se organizam em torno do desejo não poderia ser guiada por outra coisa que não por ele próprio. Mas como falar sobre textos que colocam o erotismo no centro, colocando o erotismo no centro? Como incorporar o desejo no próprio texto? Diante da impossibilidade (incapacidade?) de erotizar essa escrita teórica, tentei deixar o erotismo, como dizemos, à flor da pele, erotizando a estrutura da tese.

O ato erótico é composto por 4 movimentos.

as preliminares

o desnudamento

o contato entre os corpos

o gozo.

: minha tese acompanhará esses movimentos, encenando a dinâmica dos corpos amantes.

1. Desnudamentos: O ato de desnudar-se, afirma Bataille (1987, p.14), é uma ação decisiva do erotismo, pois "a nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua". Mais do que uma abertura, o desnudamento é um ato de comunicação que revela a busca transcendental inaugurada no erotismo. Aqui, o corpo que se desnuda é o da própria tese. Nessa primeira parte, ofereço a nudez do meu trabalho através da exposição despudorada dos mecanismos e conceitos que serão utilizados na segunda parte da tese. Ou seja, apresento e discuto os conceitos-chave que irão compor o arsenal teórico da pesquisa. Um *strip-tease* teórico. Esses conceitos são operacionais, por isso, mesmo quando não invocados, acompanham a minha proposta e ajudam a sustentá-la, dando meu lugar de fala e o alicerce para a minha pesquisa.

Essa parte é dividida em dois capítulos. No primeiro, abordo o erotismo como um fenômeno subjetivo e individual, marcado pela busca por continuidade, a partir da concepção filosófica de George Bataille, e o erotismo como um fenômeno social, utilizando para isso as observações do antropólogo Richard Parker sobre a cultura brasileira.

O segundo capítulo, por sua vez, prioriza o erotismo em sua relação com o fenômeno literário, buscando uma definição de literatura erótica, através da discussão de categorias que tangenciam esse universo como pornografia e obscenidade. Posteriormente, a partir do conceito de Itamar Even-Zohar, discuto a noção de polissistema para tentar entender o funcionamento da literatura erótica brasileira nesses parâmetros.

A partir do desnudamento dos conceitos de erotismo, literatura erótica e polissistema literário, avanço para a segunda parte do trabalho.

2. O Contato entre o(s) *corpus*: Essa parte tenciona pensar a literatura erótica brasileira como um polissistema literário nas décadas de 60, 70 e 80, utilizando os

conceitos explicitados anteriormente. Cada década corresponde a um subcapítulo, contudo, essa organização é muito mais simbólica e didática do que concreta. Ou seja, evito prender-me em datas estanques, priorizando uma organização que se sustenta em eventos significativos de cada período. Os capítulos que seguem tentam dar conta de um percurso histórico do sistema literário erótico e ao mesmo tempo, discutir as noções de erotismo que estão presentes nas principais obras desse sistema. Dessa forma, tenciona-se compor um quadro abrangente e com um número significativo de obras.

Cada capítulo será visto como uma esfera. Uma esfera pode ser entendida como uma sequência de pontos, alinhados em diferentes sentidos, mas com a mesma distância do centro. Uma esfera pressupõe, portanto, um centro. Mas os elementos que circulam ao seu redor não estão em posições hierárquicas. Na astronomia, a esfera celeste é um globo fictício, cujo raio e o centro não são fixos, mas definidos a partir do olho do observador. Metaforicamente, uma esfera é um raio de ação que delimita um espaço, um ambiente. Pensar cada década como uma esfera é pensá-la como um espaço simbólico, com um ponto central definido pelo observador (*eu*, mais uma vez) e que está em relação com outros elementos que o circundam.

Duas autoras parecem ser decisivas para formação do polissistema e são a elas que dedico o primeiro capítulo-esfera: Cassandra Rios e Adelaide Carraro. Elas ousaram colocar o erotismo no centro de seus romances, encenando a busca erótica e problematizando o desejo e a satisfação sexual. Elas foram censuradas como obscenas e imorais e ainda assim (ou talvez por isso mesmo) atingiram grande sucesso de público leitor, com marcas expressivas mesmo para a atualidade. Elas foram recordes de vendas e sucessos de público, criando uma demanda no mercado editorial, colocando no centro do sistema literário um gênero que até então no Brasil poucos escritores haviam se aventurado. Por isso, é a partir delas que procuro pensar o contexto social ditatorial brasileiro e as produções eróticas que se seguiram.

No segundo capítulo-esfera, dedico-me a produções que se movimentam em torno dos anos 70. É o período em que ocorre a explosão da indústria pornográfica e do cinema da pornochanchada. Contudo, com o AI-5, há o estreitamento da censura iniciam-se os anos de chumbo da ditadura (que cessam com uma lenta abertura política iniciada em 1976). Culturalmente, dois fenômenos marcam essa década, refletindo significativamente na literatura erótica: o *boom* do conto e a solidificação de uma indústria de massa. A partir disso, esse capítulo propõe dois estudos de casos: da literatura erótica de massa que acompanha o desenvolvimento da indústria cultural,

enfocando para isso o caso da *Editores L'Oren* (especializada em obras eróticas de baixo custo); e de como a literatura erótica considerada “canônica” ou “alta Literatura”, aquela que faz parte de manuais e Histórias da Literatura, concentrou-se no conto, talvez embalada pelo famoso concurso de contos da *Revista Status* (que premiou entre outros, Samuel Rawet, Rubens Fonseca, Dalton Trevisan e Moacyr Scliar). ). Os dois sistemas (canônico e marginal) são significativos no polissistema da literatura erótica e provocam respostas particulares. Observar esses rastros, discutindo a construção erótica nas duas formas de narrativa, é mais uma escolha em favor da multiplicidade.

Por fim, o terceiro capítulo-esfera compreende o período dos anos de 1980, marcado pelo fim da ditadura e da censura. A saturação de imagens eróticas vividas na década anterior faz com que esse momento seja chamado por pesquisadores de “ressaca pornográfica”. Contudo, ao invés de entrar em petrificação, o sistema adquire um novo fôlego, ressignificando e revalorizando o erotismo através de representações que tangenciam o sagrado. Assim, se no primeiro momento do polissistema da literatura erótica parece haver uma tentativa de retorno à animalidade, agora é possível perceber um movimento de elevação do erotismo.

\*\*\*

A partir de quadros assumidamente fragmentados delineia-se essa narrativa constelar. O *corpus* da tese remete ao agenciamento deleuziano, já que esse tipo de composição abraça um certo desequilíbrio, uma assimetria. Por isso, há capítulos compostos por apenas duas autoras, por contos, por literatura de massa e literatura considerada canônica em números (aparentemente) dispersos. Esse descompasso não é aleatório: ele foi ditado pelo movimento do polissistema. Se a própria História da Literatura não obedece a uma sequência linear e coerente, o sistema da literatura erótica, em seu estado embrionário, também não. Ele é feito de suspiros. Da reunião e do diálogo de obras, ora díspares, ora similares, que mais se impõem do que se apresentam. E é feito de vestígios. Por isso, as obras desse *corpus* são as obras que deixaram marcas, que permaneceram. Tantas outras talvez pudessem ter sido incluídas, mas não chegaram até mim. A partir dessa *seleção* (e escolho essa palavra tentando marcar o caráter excludente do ato) pretendo realizar uma leitura que aproxima essas obras em uma narrativa, percebendo as nuances, os diálogos, as proximidades e os distanciamentos entre elas.



Do ponto de vista metodológico, esse trabalho tem um cunho historiográfico, apresentando um recorte temporal (as décadas de 1960 a 1980) e uma moldura (o gênero literário erótico). É, se quisermos assim chamar, *uma* história da literatura erótica. Assim, espera-se acrescentar ao debate em torno do erotismo na literatura brasileira, contribuindo para a escrita de novas histórias do gênero.

\*\*\*

Essa tese surge do desejo.

Ou melhor, tento fazer dela um espaço de desejo. Do momento exato em que o desejo acontece. Um tempo de prelúdio, porque o presente é sempre incansável, esquivo. Essa tese se faz um pouco disso: do inatingível, do que nos desafia.

Por enquanto, essa tese é o meu desejo de falar. Mas é também um espaço em que outros desejos podem se encontrar – na possibilidade do diálogo, esperando que esses desejos se encontrem.

O que acontece quando, tangenciando a continuidade de nossos corpos, transformamos o desejo, em palavras?

Verbalizar o erotismo é uma tentativa de tornar material um ato metafísico. É dar concretude a uma experiência espiritual e negar a efemeridade da nossa condição. Tento aqui mostrar o que acontece *quando* o desejo surge. Quando, através do ato erótico, personagens, sujeitos feitos de palavra, assim como ☺, protagonista de *Avalovara* (1973, Osman Lins), buscam a continuidade. Mas também sujeitos de carne, autores que colocaram essa busca erótica no centro de suas obras, transformando o desejo e o erotismo, em palavra.

Essa tese surge do desejo.

E desenrola-se invariavelmente por ele.

Parte 1

# DESNUDAMENTOS

da crise interior erótica às suas manifestações

# 1 OS EROTISMOS

## 1.1 A experiência erótica

Volúpia, prazer, pecado: ao longa da história, o erotismo incorporou diferentes práticas, significações e possibilidades interpretativas, oscilando entre a veneração e a repulsa. As vicissitudes que atravessam a prática erótica podem ser compreendidas quando levamos em conta que o sentimento erótico é tão antigo quanto nossa humanidade. Mas apesar de ser atravessado pela cultura, o erotismo emerge de uma experiência interior concebida pela consciência da fugacidade e da fragmentação da nossa condição. Nesse sentido, podemos dizer que somos os únicos animais que fizeram da atividade sexual um ato erótico.

Na concepção do filósofo Georges Bataille (1987), o erotismo nasceu a partir do momento em que negamos a nossa animalidade. Segundo o pensador, é possível perceber na história da civilização três pontos que marcaram a passagem da animalidade à humanidade: o trabalho, a consciência da morte e a sexualidade contida. Com o trabalho, surgiram interditos para controlar comportamentos indesejados, como a sexualidade livre, garantindo, ao mesmo tempo, que as forças não fossem dispendidas em outras atividades. Funda-se o mundo racional humano, cujos comportamentos serão subordinados às normas de conduta e regras de restrição. Nesse momento, nos deslocamos da vida sagrada à vida profana, ou seja, do mundo natural/animal para o mundo social. Para Bataille, é precisamente através dessa conjuntura que o ato sexual se torna um ato erótico, já que, com a limitação da vivência sexual, também houve uma resignificação de sua prática: o que era um impulso animal livre transformou em uma atividade social regulada que deu origem ao erotismo.

O rigor dos interditos das sociedades primitivas exigiu a criação de espaços em que os desejos pudessem ser extravasados, situações em que a transgressão não fosse apenas liberada, mas organizada e incentivada. Entre eles estão a orgia (ritualística), a guerra e o sacrifício. Com efeito, no paganismo, o sagrado emergia nesses atos de transgressão. O erotismo só será deslocado para a esfera profana (domínio absoluto do Mal) com o desenvolvimento da noção de impureza e com a elaboração cristã de um mundo onde a sujeira e o impuro não serão permitidos. Nessa nova ordem, o interdito

reinou absoluto e as transgressões passam ser entendidas como pecado. Assim, mesmo que o erotismo se ligasse à transgressão desde os primórdios, é somente com o cristianismo que ela será condenada.

O poeta e ensaísta Octávio Paz (1994) também defenderá que o erotismo é uma condição exclusiva do ser humano, uma vez que só existe em decorrência da cultura e da nossa capacidade de imaginação. Por isso, a fantasia ocupará um lugar central em sua abordagem ao erotismo - para Octavio Paz, ela é a essência do ato erótico:

A primeira coisa que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo o encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. (PAZ, 1994, p.16).

Enquanto o erotismo incorpora novos rituais e características, variando no espaço e no tempo, a sexualidade, por seu lado, é relativamente estável: a louva-deus fêmea sempre devorará a cabeça do macho que a fecundou. Na concepção de Octavio Paz, o erotismo é, portanto, a sexualidade transformada pela sociedade, em outras palavras, “o erotismo é um fato social”. (PAZ, 1999, p.25).

Na compreensão batailleana do erotismo, embora a culturalização da prática seja decisiva, a imaginação terá um papel menos importante do que a idealização: a necessidade de afastar a violência essencial da natureza através de interditos, transformará o ato sexual em um ato erótico, caracterizando-o como obscuro e inacessível. Para Bataille (1987), o movimento entre a tentativa de conter a violência, própria do interdito, e o da transgressão, que possibilita liberá-la, é a dinâmica genuína do erotismo. Os interditos, ao oporem-se à violência natural da existência, criam um princípio de razão, fazendo com que a atividade sexual deixe de ser puramente animal e passe a integrar a condição humana, regida por normas, regras e cuidados e sob a égide da consciência racionalizante de um ato que extrapola a finalidade reprodutora. A transgressão, por sua vez, conduz ao âmago do ser, invadindo o mais íntimo de nós e preenchendo com "essa estranha plenitude" resultante da possibilidade do ilimitado que está contemplada em cada limite. Assim, enquanto o interdito fascina e seduz, a transgressão instaura um sentimento de violação e ruptura, abrindo o sujeito ao estado de pletora - condição que permite que o ato sexual seja transformado em um ato erótico.

Todas as regras que controlam formal ou informalmente a sexualidade, como o *tabu* do incesto ou o casamento monogâmico, funcionam sob dois movimentos: o da abstinência e o da permissão (dinâmica que pode ser percebida, por exemplo, no tempo da Quaresma e do Carnaval). Nesse sentido, o interdito não significa a proibição da prática, mas sim a aceitação em forma de transgressão. Por isso, a transgressão não é a negação do interdito, ela é uma permissão controlada e organizada – sujeita, ela mesma, a outras regras. Além disso, a transgressão não apenas não desestabiliza o interdito, como o coloca ainda mais em evidência: "o que é notável na interdição sexual é o fato de ela se revelar plenamente na transgressão" (BATAILLE, 1987, p. 168).

Essa dinâmica é chamada por Foucault (2006) de “jogo de limite e transgressão”. O filósofo também entende que a transgressão e o limite (interdito, na concepção batailleana) não estão em polos separados de uma relação dicotômica, ao contrário, são pontos interdependentes e complementares de uma condição – um só existe pela necessidade do outro:

A transgressão leva o limite até o limite do seu ser; ela o reconduz a atentar para sua desaparecimento iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui (mais exatamente talvez a se reconhecer aí pela primeira vez), a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda (FOUCAULT, 2006, p.32-33).

Conduzindo o ser até o limite, como afirma Foucault, o erotismo assinala uma experiência íntima de busca por plenitude guiada pelo desejo de continuidade, pela ânsia de completar-se no outro. Contudo, como cada ser é único, distinto de todos os outros, entre o *eu* e o *outro* existe um abismo - é o que Bataille chama de descontinuidade. Nada pode suprimir essa diferença essencial:

Mas não posso evocar este abismo que nos separa sem ter logo o sentimento de uma mentira. Esse abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos, em comum, sentir a sua vertigem. Ele pode nos fascinar. Este abismo, num sentido, é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante. (BATAILLE, 1987, p.13).

Toda nova vida é irremediavelmente descontínua, mas carrega consigo a nostalgia de uma completude primordial. Esforçamo-nos buscando a continuidade, mesmo inconscientemente, pois sofremos em nosso isolamento. Esta obstinação está, em algum nível, ligada a perenidade da vida - o desejo de substituir a descontinuidade em que nos encontramos por outra coisa. Contudo, o que alcançamos é sempre a continuidade da nossa descontinuidade.

A passagem de um estado a outro, sobretudo da continuidade à descontinuidade, é uma violação: pressupõe a destruição da condição fechada do ser para dar lugar a uma nova condição. Do mesmo modo, a passagem do estado normal ao de desejo erótico "supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua" (BATAILLE, 1987, p.17). O que está em jogo é sempre uma destituição de uma forma, por isso, a noção de violência está estritamente relacionada a do erotismo.

Dessa ânsia de continuidade, tem origem as três formas de erotismo apontadas por Bataille (1987): o dos corações, o do corpo, e o sagrado. O erotismo sagrado origina-se no desejo de buscar a continuidade subsequente à vida imediata, pressupondo a fusão dos seres com um além-mundo – daí o caráter religioso desse erotismo. No Ocidente, é comum que essa experiência esteja vinculada com a imagem de Deus, mas o erotismo sagrado não resulta necessariamente no contato com a representação de uma entidade divina. Na morte a descontinuidade é interrompida, subsiste, portanto, a possibilidade de o sujeito ser devolvido à sua continuidade original. Ao mesmo tempo, ao lançar-se na (possível) continuidade, esse ser ilumina a descontinuidade dos que ficam, despertando-lhes o sentimento de sacralidade (comum nos rituais de sacrifício).

Atravessado pelo sentimento de paixão, o erotismo dos corações é o prolongamento do ser em outro ser: "sua essência é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade maravilhosa entre dois seres" (BATAILLE, 1987, p.19). Ele nasce da ânsia de uma existência compartilhada, da convicção de que se você pudesse ter o sujeito amado, vocês dois seriam um só. Essa continuidade, inacessível em sua essência, é sentida sobretudo nos momentos de sofrimento: o ciúme, o desejo de morrer e de matar o amado que não corresponde ao sentimento, a raiva e a fúria suscitadas pelo obstáculo que impede a concretude dessa continuidade. Talvez o erotismo dos corações seja o mais violento e avassalador dos erotismos, pois é constituído pela promessa ilusória de uma completude estável.

O erotismo dos corações usualmente precede o erotismo dos corpos - o mais material dos erotismos e o que nos é mais familiar. O erotismo dos corpos tem seu ápice no ato sexual, impulsionado por uma tentativa de fundir fisicamente os sujeitos: os limites entre os corpos são dissolvidos resultando em um "momento de crise de isolamento" (BATAILLE, 1987, p.93). Mas a sensação de continuidade é efêmera, e o que segue é sempre a descontinuidade.

Considerando o erotismo apenas como o ato sexual, Octavio Paz (1994) percebe um correlato entre a experiência do gozo e a experiência mística, aproximando, em certa medida, o que Bataille chama de erotismo dos corpos e erotismo sagrado:

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si própria; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. A experiência mística é igualmente indizível: instantânea fusão dos opostos, a tensão e a clistensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada. (PAZ, 1994, p.100)

Nos dois casos, a experiência de não-ser coloca em questão o próprio ser, e que portanto, nada diz sobre a exterioridade: é a soberania do interior e do íntimo. Não à toa o movimento erótico será o mesmo movimento da vida, como nos lembra Bataille:

A vida humana é feita de duas partes heterogêneas que nunca se unem. Uma sensata, cujo sentido é dado pelos fins úteis, consequentemente subordinados: essa é a parte que aparece à consciência. A outra é soberana: quando a ocasião se apresenta, ela se forma graças a um desregramento da primeira, é obscura, ou antes, se é clara, cega; furta-se, assim, de toda maneira, à consciência (BATAILLE, 2013, p. 220).

Essa concepção de sujeito (e que poderia ser deslocada para a de eroticidade) levará Sartre (1947, p.174) a chamar Bataille de "um novo místico", adjetivação que, parece, Octavio Paz aceitaria em seu lugar.

\*\*\*

Na introdução de seu trabalho, Bataille afirma que não acredita ser possível falar sobre o erotismo sem falar do indivíduo, da religião e da história do trabalho. O que está por trás dessa asserção é a impossibilidade de isolar o fenômeno erótico, abordando-o como desconexo da vida social. Contudo, Bataille tenta menos explicar o funcionamento do erotismo do que compreender a sua existência enquanto condição humana. Assim, se por um lado filósofos como Michel Foucault (1988), pensam o sexo enquanto um dispositivo (da sexualidade) regido por diferentes instâncias de poder e capaz de produzir discursos que normatizam e regulam a vivência individual, Bataille, por outro lado, está mais interessado em entender o sexo como parte de uma condição essencial da humanidade: o fenômeno erótico. Ainda assim, é inegável que a cultura penetrou a vida

erótica e tornou-se parte dela. Por isso, o erotismo é codificado por fatores sociais, culturais, geográficos e históricos. O que é erótico em um tempo e lugar, poderá não ser em outro. No Brasil, por exemplo, o erotismo será dissolvido na imagem tanto que o estrangeiro faz do brasileiro, quanto que o brasileiro faz de si: o erotismo será não apenas parte da vida do brasileiro enquanto uma experiência íntima e pessoal, mas também um vetor de construção identitária.

## 1.2 A experiência erótica brasileira

Uma terra com palmeiras, céus brilhantes e águas cristalinas, habitado por animais exóticos, pássaros coloridos, mulheres e homens nus, que assim andavam, caçavam e dançavam. Um Éden tropical.

A imagem de uma paisagem afrodisíacas habitada por sujeitos altamente erotizados, remete a *Carta de Descobrimento*, escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal D. Manuel I para comunicar-lhe o descobrimento das novas terras, posteriormente chamadas Brasil. Em tempos de colonização, a ênfase na sensualidade das índias e da natureza brasileira era constante:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moça e bem gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha, E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura; e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha (que não tinha) tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela (CAMINHA, 1997, p.21).

Nesse fragmento pode-se perceber como a presença do *outro* é sintomática na construção do *eu* (nesse caso um *outro* estrangeiro e colonizador), ao mesmo tempo em que evidencia como a sexualização da brasilidade é tão antiga quanta a invenção do Brasil. Para além da sensualidade inocente apontada por Caminha, é possível recuperar relatos de viagem com imagens luxuriosas que apavoraram a ordem cristã. Disso decorre que a representação da sexualidade brasileira precocemente mostrou propensão ao pecado:



Há entre eles outro costume, excessivamente monstruoso e aberrante da mais requintada crueldade humana. E vem a ser que, de libidinosas, fazem as mulheres entumecer o membro genital dos maridos, de maneira tão desmesurada que vem a parecer hediondo e repelente: e conseguem elas isto em algum artil de sua parte com mordedura de animais venenosos. Por causa disso muitos dos maridos se tornam eunucos, perdendo o membro, que por falta de cuidado, lhes apodrece... Casam-se quantas vezes querem: e copula o filho com a mãe, o irmão com a irmã, o primo com a prima, e qualquer com a primeira mulher que tope. E também quantas vezes o desejam desfazem os casamentos, nos quais nenhuma formalidade observam. (VESPÚCIO, 2003, p.42-44)

Posteriormente, esse discurso ecoaria nas palavras de importantes pensadores brasileiros, como Paulo Prado, em 1928:

À sedução da terra aliava-se no aventureiro a afoiteza da adolescência. Para homens que vinham da Europa policiada, o ardor dos temperamentos, a amoralidade dos costumes, a ausência do pudor civilizado - e toda a contínua tumescência voluptuosa da natureza virgem - eram um convite à vida solta e infrene em que tudo era permitido. O indígena, por seu turno, era um animal lascivo, vivendo sem nenhum constrangimento na satisfação de seus desejos carnaís... Voltava-se à simples lei da natureza, e à fantasia sexual dos aventureiros, moços e ardentes, em plena força prestava-se o gentio. (PRADO, 1998, p.159)

E Gilberto Freyre, em 1933:

O europeu saltava em terra escorregado em índia nua; os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, se não, atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão. As mulheres eram as primeiras a se entregarem aos brancos, as mais ardentes indo esfregar-se nas pernas desses que supunham deuses. Davam-se ao europeu por um pente ou um caco de espelho. (FREYRE, 1992, p.164)

Prado (1998, p.189-190) argumentará que a "hiperrestesia sexual" que acontecia no Brasil colonial, evitou que o africano fosse segregado: "aqui a luxúria e o desleixo social aproximaram e reuniram as raças". Desconsiderando o julgamento de valores por trás dessa asserção, ela implica que se o povo brasileiro é hoje a mistura racial entre o português, o africano e o índio, isso só aconteceu pela interação sexual desenfreada. Nesse sentido, a sexualidade não foi apenas tomada como fenômeno essencialmente individual, mas como um tema social, articulado como uma possibilidade interpretativa para a "condição brasileira".

Parece claro que a sensualidade não é uma característica natural do brasileiro (algo inerente ao sujeito), mas sim uma rede imagética que codifica e atravessa as vivências (bem como suas interpretações), influenciando a vida cotidiana. Reiteradas constantemente, essas imagens foram enraizadas e incorporadas como parte de nossa constituição histórica. Ou seja, através de um olhar externo, a sexualidade como vetor da identidade brasileira foi sendo reproduzida e até naturalizada:

Inicialmente articulada nas palavras do forasteiro, do explorador, e mais tarde, do viajante, esta caracterização da vida brasileira foi reproduzida, numa variedade de maneiras e em diferentes circunstâncias, pelos próprios brasileiros, pelo menos nos dois últimos séculos de sua história. (PARKER, 1991, p.23).

Nessa perspectiva, o americano Richard Parker (1991) propõe uma reflexão sobre a forma como discursos sociais e culturais funcionam para a sexualidade brasileira contemporânea e em que medida tais discursos influenciam a noção que nós próprios, brasileiros, fazemos de nós mesmos enquanto povo.

Em seu estudo, exposto na obra *Corpos, prazeres e paixões* (1991), o antropólogo observa dois grandes eixos iniciais de controle, que, ao mesmo tempo, servem como sistemas interpretativos da sexualidade brasileira: o patriarcado e o cristianismo. A partir do momento em que as instituições que tradicionalmente regulavam a vivência erótica foram questionadas, abriu-se espaço para uma nova forma de experienciar essas práticas: a ideologia erótica.

Embora elaborado com referências constante às estruturas tanto do gênero como da sexualidade, este sistema de significados eróticos não se baseou nem na construção de hierarquias nem na pesquisa racionalizada de verdade interiores. Ao invés disso, ele estuda as diversas possibilidades de prazer sexual que essas outras maneiras de conceituar a vida sexual intensamente desprezaram ou restringiram. (PAKER, 1991, p.153).

Na ideologia erótica, a realização e a manipulação do desejo e do prazer são o fim principal, nesse sentido, não acompanham a ordem social das hierarquias de gêneros, das sexualidades ou outras normatizações. Embora as normas e distinções hierárquicas não sumam completamente, elas aparecem aqui ressignificadas em uma "economia simbólica que se forma como uma estética da excitação e desejo, do corpo e seu potencial para o prazer" (PARKER, 1991, p.161). Isso quer dizer que, por um lado, a experiência erótica,

mesmo a mais moderna, continua de alguma forma atrelada aos sistemas mais tradicionais, mas por outro, há um espaço em que o erotismo é celebrado em sua forma mais pura:

A ideologia erótica estrutura assim um universo alternativo de experiência sexual - um universo que adquire forma concreta não apenas nas próprias práticas eróticas, mas na linguagem e nas formas de festas populares que os brasileiros usam para brincar com as definições sexuais, nas histórias que contam uns aos outros sobre si próprios como seres sensuais. (PARKER, 1991, p.18).

Nesse universo erótico, o desejo e a excitação têm, segundo Parker, precedência sobre a dominação e a subjugação. A fantasia e a imaginação dissolvem as restrições sociais e criam, mesmo que virtualmente, a possibilidade de viver qualquer prática erótica e, dessa forma, antecipam a satisfação e fomentam o desejo. As possibilidades são, portanto, mais importantes do que a própria prática sexual. Essa condição não é apenas a entrada no que Bataille (1987) chama de tempo de exceção, quando os interditos são temporariamente interrompidos, é um momento em que os interditos continuam existindo, mas perdem a sua potência reguladora, porque já não importam – é o momento da transgressão absoluta.

Na ideologia erótica, as normatizações são invertidas, deslocadas e ressignificadas, abrindo espaço para todas as práticas eróticas, legitimadas ou não socialmente, e colocando o prazer, o desejo e o gozo no centro da experiência. Ao contrário do sistema de gênero e da religião, em que a transgressão representa uma afronta a moral ou um pecado, na ideologia erótica a transgressão é celebrada. Práticas imorais e anormais são, não apenas aceitas, como encorajadas. Embora a noção de Parker centre-se muito mais no mundo prático e social do que no mundo metafísico e íntimo abordado por Bataille, as duas abordagens compartilham a noção de que a transgressão da norma fazem com que o prazer seja mais profundo.

A noção de *sacanagem* é interessante nessa ordem. Ao mesmo tempo em que denota agressão, hostilidade e injustiça, o termo também se refere a brincadeiras e a práticas sexuais. Sacanagem, a grosso modo, "indica desobediência a regras do decoro" (PARKER, 1991, p.159), ou seja, fazer algo que normalmente é proibido:

No insubmisso e fundamentalmente marginal mundo da sacanagem, o significado das interações sexuais não é, pelo menos do ponto de vista de seus participantes, nem uma expressão das relações hierárquicas que separam os homens e mulheres nem um sinal externo de uma verdade íntima. Ao contrário, elas tornam uma finalidade em si mesmas, uma realização do que os brasileiros chamam de desejo ou mais comumente tesão. (PARKER, 1991, p.159).

A sacanagem tende a desenvolver-se "debaixo dos panos", ou "entre quatro paredes", lugares particulares onde tudo é permitido. Embora a ideologia erótica aconteça fundamentalmente escondida, ela cria espaços de tolerância para o que não é aceito na sociedade, por isso ressignifica essas vivências. Binômios como o de público *x* privado e variantes como casa *x* rua, já foram apontados por antropólogos como Gilberto Freyre e Roberto da Matta como básicos para entender a organização cultural brasileira. Contudo, Parker observa que na ideologia erótica, existe uma inversão na concepção tradicional dessas categorias: a noção de rua como o lugar essencialmente masculino, como o domínio das lutas, do trabalho e dos perigos, em oposição ao de lar, espaço da feminilidade, do conchego e da tranquilidade, é invertido, já que "a liberdade sexual (e o perigo) das ruas invade o espaço recluso da casa" (PARKER, 1991, p.157).

Mesmo que a violência simbólica de determinadas práticas sexuais não possa ser simplesmente elipsada, nesse sistema, o corpo é ressignificado, configurando-se menos como um lugar de circunscrição de gênero e de dominação e mais como uma fonte de prazer e desejo. Ou seja, os corpos passam a ser "entendidos como instrumentos de prazer, em vez de símbolos de poder". (PARKER, 1991, p.173). Como consequência, termos e conceitos que descrevem o universo sexual também perdem o caráter negativo e adquirem uma nova referência - até a sujeira pode ser transformada em elemento de prazer. O vocábulo "puta", por exemplo, que nas vivências cotidianas assume uma acepção pejorativa, na ideologia erótica é incorporado aos vocativos que demonstram excitação. Assim embora dirigir-se a uma mulher na rua como "puta" seja incontestavelmente ofensivo, na vivência sexual regida pela ideologia erótica, chamar a companheira dessa forma *pode* fazer parte do jogo sensual. Essa volatilidade evidencia como as imagens que invocam representações eróticas são contextuais e as delimitações que envolvem prazer, desejo e excitação, polimorfos.

A ideologia erótica parece então funcionar na contramão de construções que regem o imaginário social: o quarto como espaço de aventura, onde as hierarquias de gênero são

menos decisivas, os desvios sexuais são celebrados e a transgressão é incentivada. Ela surge, portanto, como uma alternativa às vivências sexuais rigidamente modeladas (seja pelo patriarcado ou pelo cristianismo) na nossa sociedade.

É assim que também a literatura erótica deve ser entendida: como um lugar narrativo em que o erotismo é colocado no centro, onde a trama se desenvolve guiado pelo desejo em todas as suas manifestações, onde, entre a capa e a contracapa, todas as formas de prazer consensuais são permitidas e legítimas.

## 2 O EROTISMO E A LITERATURA

### 2.1 A literatura erótica

Na medida em que o erotismo foi considerado impuro, tornou-se obscuro e esquivo. Enclausurado em alcovas e refúgios clandestinos, o erotismo deveria permanecer escondido. Nessa condição, a representação escrita do fenômeno erótico é transgressora em sua essência, já que desloca o erotismo, ousando tirá-lo do seu cárcere absoluto e iluminando as trevas da “devassidão”. Contudo, tão volátil quanto o fenômeno, os conceitos que permeiam o universo da Literatura erótica levam a um labirinto sem centro, transformando mais uma vez o erotismo em um domínio inacessível.

\*\*\*

Ao abordar o assunto na obra *Literatura e erotismo* (1985), Jesus Antônio Durigan (1985, p. 31) afirma que “o texto erótico, se podemos especular, se constituiria em uma forma com a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram”. Para o autor, o problema de abordar o erotismo como um gênero reside na instabilidade que constitui as práticas eróticas, já que, como subjazem ao contexto histórico-social, são constantemente ressignificadas. Entretanto, ao penetrar a tessitura textual, o erotismo pode ser compreendido em duas manifestações distintas: Durigan, refere-se ao erotismo como representação, e não como um gênero literário. Essa diferenciação, assim como Susan Sontag (1987) faz ao tratar de pornografia, não apenas ilumina a discussão, como a coloca em bases um pouco mais sólidas. Segundo a pensadora, há, pelo menos, três pornografias: a pornografia como item histórico e social, a pornografia como fenômeno psicológico e a pornografia como instrumento artístico. Da mesma forma, na Literatura, há pelo menos dois erotismos: o erotismo enquanto representação, e o erotismo enquanto gênero.

Sobre o primeiro, ele pode ser percebido em obras de diferentes gêneros literários (romance policial, histórico, literatura fantástica etc), acompanhando desde a Antiguidade os movimentos do pensamento humano - e, por isso, apresentando-se com diferentes concepções. Trata-se da representação da vivência erótica através de cenas de sexo, de

amor ou mesmo da busca pela fusão dos seres de que fala Bataille. Essas encenações eróticas, explícita ou implicitamente, são onipresentes na história da literatura: Durigan, na obra mencionada acima, evidenciou que inúmeras produções literárias recorrem ao erotismo na construção de personagens ou de cenas, como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Entretanto, esses romances não costumam ser classificados como eróticos. Portanto, pode-se perceber que a presença de cenas eróticas não é suficiente para enquadrar uma obra na esfera da literatura erótica, podemos, no máximo, dizer que são obras que encenam o erotismo, ou que possuem na sua tessitura narrativa elementos eróticos.

A segunda manifestação está diretamente relacionada à primeira, mas não pode ser confundida com ela: a literatura do gênero erótico, embora usualmente (mas não necessariamente) seja composta por cenas e por personagens erotizados, coloca o fenômeno erótico no centro da trama, como elemento fundamental da narrativa. Mesmo que essa distinção pareça tênue, torna-se um pouco mais clara quando pensamos em gêneros já consagrados: apesar da característica principal de uma obra do gênero policial ser a presença de um crime, nem toda narrativa que apresenta um crime poderá ser classificada nesse gênero. Podemos fazer outro exercício imaginativo: a narrativa de *Grande Sertão: veredas* ainda se sustentaria caso as cenas eróticas fossem retiradas? Embora essa intervenção ocasionasse um prejuízo na obra, essas cenas não são decisivas para a construção da narrativa de Guimarães Rosa, que, mesmo sem elas, provavelmente ainda seria recebida como uma obra-prima. Mas e o que aconteceria se retirássemos as representações eróticas de uma obra como *O Amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence? E *Trópico de Câncer* (1934), de Henry Miller? Sem o erotismo, essas obras simplesmente não existiriam!

Essa distinção, que parece elementar, ainda gera dúvidas: os romances naturalistas, por exemplo, marcados pelo seu teor sexual, como o brasileiro *O Cortiço* (1890), podem ser considerados do gênero erótico? Ou eles apenas representam cenas eróticas?

Dentro dessa discussão, erotismo e pornografia tornaram-se termos difíceis de serem dissociados, acrescentando outro problema terminológico – e fazendo desse um campo ainda mais obscuro:

se atendermos ao fato de que até ao final do século XIX, por força da moral estabelecida canonicamente, toda a literatura que ofendesse os bons costumes, excitasse claramente o apetite sexual ou cuja linguagem

incluísse termos licenciosos ou obscenos era considerada “erótica”, com uma forte carga pejorativa, então não devemos ser nunca capazes de estabelecer um critério rigoroso para distinguir o que é erotismo do que é pornografia. Por exemplo, uma busca na Internet sobre literatura erótica levar-nos-á hoje a toda a espécie de sítios de pornografia comercial, o que pode ajudar a compreender como é fácil confundir erotismo com pornografia. (CEIA, 1991, s/p).

A dificuldade em que esbarramos ao lidar com essas tradições não é à toa: erotismo e pornografia, ao compartilharem a sexualidade como objeto temático, dialogam e movimentam-se em uma dinâmica semelhante: são literaturas de deslocamentos e rupturas, que desestabilizam os códigos morais, uma vez que tornam públicos assuntos considerados privados. De acordo com Paula Findlen (1999), diferentes culturas e tempos exploraram explicitamente o sexo sem que sintam a necessidade de conceituar ou distinguir tais representações como eróticas ou pornográficas. Contudo, as discussões atuais sobre o tema alicerçam-se em dualismos fundados nessas categorias, e não problematizar esses limites é aceitá-los como definitivos.

Branco (1985), em um livro introdutório sobre o erotismo, afirma que

se o conceito de pornografia é variável de acordo com o contexto em que se insere, e se é impossível articular todas as variantes desse conceito numa única definição, torna-se ainda mais difícil e perigoso tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia. Entretanto, parece haver alguns traços específicos aos dois fenômenos que nos permite estabelecer uma diferenciação razoavelmente nítida entre eles. (BRANCO, 1985, p.18).

Todavia, não existe um consenso entre os teóricos sobre essa diferenciação. Usualmente, existem duas abordagens que tentam distinguir a literatura erótica e a pornográfica. A primeira corrente, sustentada por escritores como Ceia (1991), defende que os textos eróticos são aqueles preocupados com cenas e peripécias amorosas, enquanto um texto pornográfico detém-se essencialmente ao sexo; ou seja, essa classificação é idealizada a partir da temática. Nessa perspectiva, também se destaca Alexandrian (1994, p.8) que, ao propor uma História da literatura erótica, estabelece como pornografia “a descrição pura e simples dos prazeres carnaís; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social”.

A segunda corrente, da qual se destacam pensadores como Dominique Maingueneau (2010), propõe uma diferenciação através do grau de obscenidade da representação das práticas sexuais que compõe a obra. Assim, é introduzida uma nova



dicotomia, dessa vez entre uma narrativa velada *versus* aquelas cujas cenas são explícitas. Essa fronteira, embora pautada em uma polarização pouco precisa, é a mais aceita e difundida, inclusive no senso comum. Na concepção do linguista, outras oposições podem ser inseridas nessa discussão:

Um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ela constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão. Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressiva. (MAINGUENEAU, 2010, p.32).

Ainda de acordo com a abordagem de Maingueneau (2010), um texto erótico pode trazer em seu interior cenas mais obscenas e explícitas:

textos cuja intenção não é essencialmente pornográfica, mas que contêm sequências pornográficas, ou seja, trechos de extensões muito variáveis que derivam da escrita pornográfica e estão, portanto, predispostos a provocar um consumo de tipo pornográfico (MAINGUENEAU, 2010, p.17)

Em uma concepção semelhante, Roland Barthes (1984, p.89), a partir da observação de uma foto, afirma que a imagem o “induz a distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do desejo bom, o do erotismo”. Parece claro, portanto, que tanto na literatura como em outras artes semióticas, essa distinção usualmente manifesta um julgamento de valores (a pornografia como algo baixo e inferior e o erotismo como algo nobre e erudito).

No primeiro caso, as abordagens de Ceia (1991) e Alexandrian (1994) compartilham o mesmo problema que Durigan (1985) enfrenta ao utilizar as representações eróticas de uma obra como forma de enquadrá-la no gênero: a fragilidade, a inconstância e a ambivalência do que pode ser (ou não) considerado como erotismo. No segundo caso, o que Maingueneau (2010) coloca em jogo são as escolhas narrativas: o modo como o ato erótico é narrado, de forma explícita, prosaica, direta ou não, refere-se a questões de estilo e, portanto, não é suficiente para definir um gênero, sobretudo ao abordar obras escritas em outros tempos e lugares. Além disso, ambos os conceitos parecem pouco nítidos e precisos, sobretudo ao considerar que, embora tenham abordagens diferentes, tanto Alexandrian (1994) quanto Maingueneau (2010) classificam a literatura de Anais Nin como erótica – que aliás foi escrita com um objetivo pornográfico.

A discussão de pornografia e erotismo torna-se ainda mais complexa ao introduzir a obscenidade como uma nova categoria, assim como faz Alexandrian (1994). Para o autor:

Tudo que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno. Nesse caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (ALEXANDRIAN, 1994, p.8).

É comum obras obscenas serem classificadas como pornográficas. De modo geral, chama-se de pornográfico tudo aquilo que pretendemos esconder. Essa característica é, de fato, condição própria da obscenidade: recorrer à obscenidade é trazer em cena o que deveria estar oculto, escondido do olhar do outro. Ou seja, a obscenidade é essencialmente um elemento de composição literária, que pode se manifestar em diferentes textos, eróticos, pornográficos ou de qualquer outro gênero literário. A respeito da proibição de seu *Trópico de Câncer* (1934), Henry Miller defende-se afirmando que não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, pois ela é oriunda da subjetividade de quem lê. A partir dessa consideração, é possível pensar o obsceno também como o efeito que o texto provoca no leitor. Quando livros que pouco trataram da sexualidade, como *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, foram chamadas de pornográficas, a acusação residia na obscenidade presente no texto. Por isso, seja como instrumento ou efeito textual, a obscenidade não é característica inerente ao gênero, posto que passa por filtros culturais e sociais.

\*\*\*

A necessidade de enquadrar uma obra em um determinado gênero é cada vez mais contestada. Ao percorrer um terreno tão movediço como o da pornografia e do erotismo, o uso dessas classificações parece ainda mais questionável. Além disso, como observou Lucia Castello Branco:

com medo, talvez, de recair em discriminações moralistas como as que foram mencionadas aqui, muitos estudiosos do erotismo preferem não distinguir os dois fenômenos. No entanto, ao delimitar seu *corpus* de pesquisa, esses estudiosos selecionam apenas as obras consagradas

como eróticas, não se atrevendo a incluir as "duvidosas" (tidas como eróticas por alguns, como pornográficas por outros), enquanto aquelas oficialmente consideradas pornográficas (filmes pornô, revistinhas de sacanagem) não são sequer mencionadas. (BRANCO, 1985, p.20).

A importância dessa discussão justifica-se sobretudo para que essas categorias continuem sendo repensadas, inibindo cada vez mais o uso de noções elitistas e conservadoras que corroboram para que muitas dessas produções sejam empurradas e esquecidas à margem da literatura “canonicamente aceita”. Ao mesmo tempo, identificar determinadas obras como pertencentes a um grupo em comum, permite a criação de uma tradição, fazendo com que as obras dialoguem com outras do passado ou que ainda estão por vir.

Como já ficou claro, embora rejeite binarismos pautados em juízos de valores, Maingueneau (2010) não abre mão de conceituar a literatura pornográfica em oposição à literatura erótica. Assim como o linguista e tantos outros teóricos, também não me abstenho e parto da relação dialógica entre os dois gêneros para esboçar o conceito com o qual pretendo lidar: na elaboração do *corpus* desta tese, levarei em conta que o gênero erótico é aquele que não é o pornográfico. Embora pareça um pouco simplista em um primeiro momento, essa noção ganha força na medida em que vamos avançando a discussão.

Como aponta Lynn Hunt (1999), os esforços para controlar a pornografia serviram para, de alguma forma, ajudar a defini-la. Ao lidar com produções que deveriam ter circulação restrita, um filme, um livro ou mesmo um programa de televisão, algumas categorias eram esboçadas e acabavam propagando-se. No Brasil, por exemplo, um decreto estabelecendo a censura prévia à pornografia, em 1970, irá classificá-la como qualquer obra contrária à moral e aos bons costumes – e, portanto, irá atrelá-la a um contexto social específico e a subjetividade do censor. Contudo, é preciso esclarecer que a pornografia é um fenômeno ocidental e moderno, existindo, de acordo com Lynn Hunt (1999), como categoria de pensamento, de representação e de regulamentação.

Nicolas Edme Restif de La Bretonne, autor de uma das primeiras obras chamadas de pornográfica, foi responsável por introduzir o termo na língua francesa (e em suas primas latinas) através de seu livro *Le pornographe ou la prostitution réformée* (1769). O desenvolvimento dessa tradição literária, segundo Steven Marcus (1999), é paralelo ao desenvolvimento do romance. A pornografia estaria então relacionada à difusão da

alfabetização, à democratização do acesso, à afirmação da autoria e ao advento da imprensa. Hunt e Marcus falam de um gênero específico e datado, embalado pelos libertinos iluministas que, posicionando-se contra a moral vigente e a forma velada com que a religião lidava com a sexualidade, acabavam por desenvolver em suas obras um quase-catálogo de perversões. Na virada do século XVIII para o XIX a pornografia ganha valor comercial em detrimento do caráter político, colocando o prazer sexual do leitor como objetivo literário, adquirindo os contornos que conhecemos hoje.

Aquém do julgamento de valores, alguns teóricos contemporâneos utilizam o conceito pornografia para designar obras semióticas (sobretudo fílmicas) cujo objetivo é desencadear diretamente uma excitação sexual do leitor. Essa concepção é compartilhada por Jean-Marie Goulemot em sua antologia *Esses livros que se leem com uma só mão* (2000), e por Susan Sontag, em *A imaginação pornográfica* (1987). Assim, um livro pornográfico é um livro que não pode ignorar o papel que tem junto ao leitor e o pacto que realiza. Um livro pornográfico é, portanto, um livro com uma *intenção* pornográfica.

Nessa perspectiva, a predominância de cenas explícitas em obras pornográficas não é uma característica essencial do gênero, mas sim o resultado do objetivo principal à que ele se propõe. A partir do objetivo pornográfico, outras características assomam do texto: enredo simples, focalização na ação, predominância da linguagem direta e simples, ininterrupção de cenas etc. Essas marcas, observa Sontag (1987), resultam do princípio econômico que rege o texto pornográfico, já que tudo que desvia o leitor de seu estado de excitação é eliminado. Como a sua finalidade é excitar o leitor, a pornografia é menos propícia à poesia e ao teatro, do que à narrativa. No primeiro caso, o uso de metáforas e simbologias resultam em uma falta de clareza que compromete o objetivo primordial. O teatro, por sua vez, esbarra no empecilho da encenação, já que a dinâmica pornográfica se pauta em condições obscenas em sua essência: o que não pode ser feito em público, o que usualmente não se faz, e o que a maioria nunca fez (como por exemplo, o coito, as orgias e o estupro, respectivamente) (BERTRAND E BARON-CARVAIS, 2001, p.32).

Contrastando com a literatura pornográfica, a literatura erótica não tem um objetivo extraliterário, já que o pacto literário é, sobretudo, pela fruição. A literatura erótica tem como principal finalidade proporcionar um gozo estético ao leitor, resultado de uma ruptura com o ordinário através do trabalho estético. Isso não quer dizer que o leitor de uma narrativa erótica não possa ficar excitado com a leitura desse texto, mas essa será apenas uma consequência e não o objetivo do texto. Tal concepção implica que o

texto erótico, assim como outras produções artísticas, embora possa afetar o leitor, tem uma função que se esgota na própria produção.

Parece claro que a literatura pornográfica tenda a uma obscenidade e explicitação maior, posto que também prevê uma eficiência máxima, contudo, o oposto não se aplica. Uma obra erótica, não tendo compromisso prévio com o seu leitor, pode fazer uso de figuras de linguagem para encobrir a cena sexual, assim como pode torná-la mais obscena e explícita, ou, se o autor quiser, pode até utilizar termos clínicos. A escolha do registro é definida pela intenção do autor em cada cena (ou em cada página).

A partir desses apontamentos, tomo como erótica qualquer *obra literária* que coloca o erotismo como elemento perpendicular ou central da trama narrativa, representando-o através de cenas explícitas ou veladas.

Como bem destacado por Maingueneau, escolher distinguir uma literatura erótica de uma literatura pornográfica, é admitir que cada uma possui critérios de qualidades que lhe são próprios: "Tanto quanto um '*thriller*' ou romance policial, uma obra pornográfica pode ter mais ou menos êxito" (MAINGUENEAU, 2010, p.33). O mesmo pode acontecer com um livro erótico. Obras eróticas podem fazer parte tanto dos "cânones oficiais" quanto das chamadas "baixa literatura", já que a classificação não pressupõe, *a priori*, nenhum juízo de valor. Utilizando esse conceito, obras usualmente classificadas como pornográficas pela ausência de "valor literário", serão resgatas e comporão o *corpus* dessa tese.

\*\*\*

Sendo um elemento importante na construção da brasilidade, o erotismo foi representado em diferentes manifestações artísticas, sobretudo literárias. Não à toa as publicações eróticas explícitas, mais comuns no Brasil a partir dos anos 1950, fizeram parte do nosso imaginário popular, sendo apontadas por Richard Parker (1991, p.21) como um "elemento-chave de herança sexual de toda uma geração de homens brasileiros". Nesse sentido, a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2013), permite avançar nesse caminho na medida em que possibilita a compreensão da literatura erótica não apenas como um texto ou um conjunto de textos, mas como um sistema organizado e regido por suas próprias leis.

## 2. 2 A literatura erótica como sistema

No final da década de 1960, encontrando bases no formalismo russo e no estruturalismo tcheco, responsáveis por introduzirem conceitos como o de dinamicidade e heterogeneidade nas análises dos sistemas, Itamar Even-Zohar desenvolve os primeiros esboços para sua teoria dos polissistemas. O pressuposto fundamental de sua teoria é a noção de literatura, não como fenômeno isolado, mas como integrante das atividades sociais dos seres humanos, de modo a dar conta da heterogeneidade que caracteriza os sistemas semióticos como a literatura.

A teoria de Zohar prevê que uma mesma comunidade pode possuir dois ou mais sistemas literários, entendendo-os não como apenas uma rede de relações, mas várias redes de relações. Embora inicialmente pensada para dar conta do caso das literaturas traduzidas, a teoria de Zohar permite abordar produções e sistemas que incluem os mais variados recortes. Através dessa abordagem, objetos tradicionalmente ignorados podem ser reinseridos no polissistema e discutidos em sua relação com outros polissistema, uma vez que se torna possível ressignificar um determinado aglomerado de elementos, a princípio, díspares. Por isso, de acordo com o próprio pesquisador, "o termo 'polissistema' é mais que uma convenção terminológica. Seu propósito é tornar explícita uma concepção do sistema como algo dinâmico e heterogêneo, oposta ao enfoque sincronístico" (ZOHAR, 2013, p.3).

Um polissistema, portanto, pode ser entendido como: "um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com intersecções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções simultâneas, mas que funciona como um todo único estruturada, cujos membros são interdependentes" (ZOHAR, 2013, s/p, tradução minha<sup>1</sup>). O polissistema literário, por sua vez, é visto nessa teoria como "a rede de relações hipotetizada entre uma certa

---

<sup>1</sup> "un sistema múltiple, un sistema de vários sistemas com intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes".

quantidade de atividades chamadas “literárias”, e conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede”, ou seja, todas as atividades que geram relações sistêmicas de ordem literária.

Para compreender o funcionamento do polissistema literário, Zohar adapta o esquema de comunicação e linguagem de Roman Jakobson, de modo a englobar os princípios essenciais que coordenam os movimentos de manutenção internamente. Em seu modelo, observamos os seguintes elementos:

a) Instituição: é o que rege e controla o sistema. Inclui produtores, críticos, periódicos, escolas e universidades, meios de comunicação, etc. Diferentes grupos podem operar simultaneamente em um polissistema, mas, em cada situação, um ou outro grupo torna-se dominante e impõe suas preferências. Embora nem sempre seja visível a sua atuação, a instituição exerce uma tarefa fundamental posto que “a natureza da produção, assim como a do consumo, está regida pela instituição; naturalmente, na medida em que, dadas as correlações com todos os demais fatores operando no sistema, seus esforços tenham êxito” (ZOHAR, 2013, p.36).

b) Produtor e consumidor: o produtor pode ser um escritor, um tradutor, um ilustrador, da mesma forma, o consumidor pode ser tanto o leitor, o comprador que adquire livros em livrarias ou que utiliza empréstimos em bibliotecas. A escolha terminológica não é ingênua, ela revela a abrangência dos conceitos com os quais podemos trabalhar, não se restringido apenas aos tradicionais “escritor” e “leitor”

c) Mercado: é o responsável tanto pela venda de livros como pelo fomento ao consumo desses livros, por isso, não inclui apenas as livrarias, mas também bibliotecas e editoras.

d) Produto: é o objeto resultante do evento literário, variando conforme o tipo de análise que se realiza. No caso desse estudo, o produto são as obras eróticas brasileiras publicadas nas décadas de 60, 70 e 80. Ao mesmo tempo, também serão considerados como produtos os próprios escritores de literatura erótica do período citado.

e) Repertório: corresponde a um conjunto de regras, de unidades e de possibilidades que permitem a escrita de qualquer texto. O repertório pode também ser um gênero, como proposto nessa tese ao focar a literatura erótica de um ponto de vista

sistêmico. Ou seja, são elementos ou modelos que variam em sistemas dominantes e marginais. Dessa forma, percebe-se que um polissistema literário é composto de inúmeros repertórios. É comum que esses modelos sejam interiorizados e utilizados de forma inconsciente. Eles não são necessariamente manuais para serem seguidos, mas sim o "resultado de uma negociação dinâmica entre as opções já conhecidas e as características específicas da situação atual" (ZOHAR, 2007, p.109, tradução minha<sup>2</sup>). Como o repertório é atualizado constantemente, os modelos também podem ser renovados através de mudanças que normalmente são anônimas, ou seja, de modo geral, não é possível identificar a fonte inicial de um novo modelo.

O repertório pode existir em vários níveis, ou seja, há um repertório para o leitor, outro para o escritor etc. Nesse sentido, ele "pode ser o conhecimento compartilhado necessário tanto para produzir (e entender) um "texto", como para produzir (e entender) vários outros produtos do sistema literário." (ZOHAR, 2013, p.38). Sem um repertório mínimo em comum (a língua), não seria possível compartilhar e acessar as produções. Ele pode, portanto, ser visto em três níveis:

(1) O nível dos elementos individuais. Este inclui elementos díspares simples, como morfemas ou lexemas.

(2) O nível dos sintagmas. Este inclui quaisquer combinações até ao nível da "oração". Por "combinações" eu me refiro não apenas a expressões idiomáticas e colocações (ou semifrasemas), sejam elas estritas ou "amplas", mas também expressões "combináveis" mais livres de tal nível.

(3) O nível dos modelos. Este inclui quaisquer potenciais porções de um produto completo, ou seja, a combinação de elementos + regras + as relações sintagmáticas ("temporais") que podem ser impostas ao produto". (ZOHAR, 2013, p.39)

Dentro de um trabalho de crítica literária, usualmente o objeto de interesse é apenas o produto, ou seja, a obra literária. Todavia, ao pensar em termos de polissistema, nenhum desses elementos está em posição hierarquizada posto que é a interdependência entre eles que faz com o que polissistema funcione. Por isso, embora seja possível analisar

---

<sup>2</sup> "resultado de una negociación dinámica entre opciones previamente conocidas y las características específicas de la situación en curso".



o sistema literário privilegiando apenas um de seus elementos, abarcar todos os elementos, em maior ou menor grau, possibilita uma análise mais profunda.

Convém destacar que todos esses princípios podem ser observados nas intrarrelações, mas também nas interrelações, ou seja, dentro de um único sistema ou entre dois sistemas adjacentes: "um todo maior pertencente a mesma comunidade, e um todo, ou suas partes, pertencente a outras comunidades, seja da mesma ordem (classe) ou não" (ZOHAR, 2013, p.15).

\*\*\*

Além dos mecanismos internos de manutenção e organização do sistema, a teoria dos polissistemas prevê que sejam consideradas as relações externas do sistema com outros sistemas. Dessa forma, a dinamicidade pode ser observada tanto entre os elementos integrantes de um mesmo sistema quanto entre sistemas diferentes, já que eles interagem entre si constante e permanentemente. Assim, qualquer sistema literário (como o da literatura erótica), está subordinado a um polissistema semiótico (como o da literatura brasileira), que está relacionado a um polissistema maior (como o da cultura brasileira), podendo ser desdobrado sucessivamente. Todos esses sistemas são autônomos e heretônimos entre si:

Isso quer dizer que não se pode dar conta da língua *standard* sem colocá-la no contexto das variedades *não-stander*; a literatura para crianças não será considerada um fenômeno *sui generis*, mas sim relacionado com a literatura para adultos; literatura traduzida não se desconectará da literatura original; a produção de literatura de massa (suspenses, novelas sentimentais, etc.) não será rejeitada simplesmente como "não-literatura" para evitar reconhecer sua dependência mútua com a literatura "individual" (ZOHAR, 2013, p.5).

No caso da literatura erótica, podem ser percebidas relações diretas de seu sistema com os sistemas da literatura canônica, da literatura de massa, da literatura pornográfica e até do cinema pornográfico; e mesmo com sistemas não semióticos, especialmente no caso do brasileiro, com a contracultura. Todos esses polissistemas ecoam na literatura erótica ao criarem diferentes pressões. O movimento *hippie*, por exemplo, fomentará a

busca por prazer sexual, culminando com o *boom* da indústria de pornolazer. Com isso, além do aumento da demanda por literatura erótica, as imagens veiculadas nas obras desse período sofrem modificações. Outro caso expressivo ocorre por conta da censura ditatorial brasileira: para que uma obra não fosse proibida e retirada de circulação, diferentes estratégias foram utilizadas para sublimar a obscenidade do texto, como o uso de metáforas ou a criação de ambiguidades. É fundamental considerar que como os sistemas possuem certo grau de autonomia, as mudanças sociais nem sempre ressoam no sistema. Esses processos (chamados de interferência) são variados e se desenvolvem em diferentes níveis de intersecção, de um sistema maior para um sistema menor ou até no movimento contrário: a literatura erótica também cria tensões e ressoa em outros sistemas. É essa dinâmica que eu buscarei desdobrar no desenvolvimento dessa tese.

\*\*\*

O polissistema literário (no qual inúmeros outros sistemas se desenvolvem) é essencialmente estratificado. Para entender porque muitos escritores não compõe as Histórias da Literatura tradicionais, e porque tantos outros, embora tivessem tido sucesso de público em seu tempo, hoje estão esquecidos, é fundamental pensar nas relações de centro e margem (cânone e não-cânone), que se estabelecem no interior de um polissistema:

Se toda a produção literária em um determinado período pode ser descrita em termos de oposições entre centro e periferia, alto e baixo, cada um existente como se estivesse em sua própria esfera, então poderia assumir um modelo de produção literária semelhante ao que eu sugeri recentemente para a linguagem (Even-Zohar, 1970). Uma vez que agora é plenamente reconhecido que a linguagem é um sistema heterogêneo, e não homogêneo, ou seja, um sistema de sistemas, sugeri chamá-lo, por uma questão de conveniência, de polissistema. O mesmo parece válido para o sistema literário. Para adotar os termos de Šklovskij (embora não exatamente no mesmo sentido), o polissistema literário pode ser dicotomizado em sistemas canonizados *versus* não canonizados, cada um dividido por sua vez em sub-sistemas. O sistema não-canonizado incluiria todos as produções normalmente excluídas do domínio da "literatura", e muitas vezes chamadas de "sub-literatura", literatura de entretenimento, barata, vulgar, etc. Isso inclui os romances *thrillers*, histórias de detetive, romances sentimentais, literatura

pornográfica e assim por diante. (ZOHAR, 1978, p.11, tradução minha<sup>3</sup>)

Nesse sentido, os movimentos centrífugos e centrípetos fazem parte da realidade e do funcionamento de um polissistema. A existência de repertórios não-canonizados, e assim de uma literatura que se encontra à margem do sistema literário oficial, mas que tenta mover-se em direção ao centro constantemente, e, portanto, ameaça substituí-lo, faz com que o repertório canonizado se renove. E quando não consegue, o sistema é ou substituído por outro que antes estava à margem ou há um colapso que inclui diferentes formas de alteração do modelo daquele repertório. Por isso, “sem o estímulo de uma forte ‘subcultura’, qualquer atividade canonizada tende a fossilizar gradualmente” (ZOHAR, 2013, p.10).

A literatura que está no centro do polissistema literário é aquela que responde aos interesses e padrões do estrato dominante da sociedade: considerando que quem determina a canocidade, ou seja, o centro do polissistema literário, é quem está no centro do polissistema cultural, “geralmente, o centro do polissistema inteiro é idêntico ao repertório canonizado mais prestigiado.” (ZOHAR, 2013, p.10).

A periferia de um polissistema literário pode ser explicada pelo seu pouco tempo de existência, como por exemplo a literatura brasileira em relação à europeia. Mas também pode ser explicada por razões políticas e ideológicas, como é o caso de algumas literaturas periféricas que tendem a ser as mesmas de outras nações: os textos de literatura erótica são periféricos no polissistema brasileiro e no polissistema de outras literaturas europeias. Nos últimos anos, desde a publicação da trilogia de *50 tons de cinza*, a literatura erótica tem se destacado no polissistema literário: de modo geral, embora não ocupe um lugar junto à literatura canônica, o erotismo passou a localizar-se mais próxima

---

<sup>3</sup> If the whole of literary production in a certain period can be described in terms of the oppositions between central and peripheral, high and low, each existing as it were in its own sphere, then one could assume a model of literary production similar to the one I recently suggested for language (Even-Zohar, 1970). Since it is by now fully acknowledged that language is a heterogeneous, not homogeneous, system, i.e., a system of systems, I suggested to label it, for the sake of convenience, a polysystem. The same, so it seems, holds true for the literary system. To adopt Šklovskij’s terms (though not exactly in the same sense), the literary polysystem can be dichotomised into canonized vs. non-canonized systems, each divided in its turn into sub-systems. The non-canonized system would include all those types normally ejected from the realm of “literature,” and often called “sub-literature”, “penny literature,” “entertainment,” “cheap,” “vulgar” literature, etc.; this includes “thrillers,” detective stories, sentimental novels, pornographic literature and so on. (ZOHAR, 1978, p.11)

ao centro do polissistema. Esse movimento da literatura erótica, ora afastando-se e ora aproximando-se do centro, é constante e faz parte do desenvolvimento de qualquer polissistema.

A partir dessas considerações percebe-se que um dos grandes acréscimos da teoria de Even-Zohar é a possibilidade de pensar a tensão que se estabelece entre os membros (ou subsistemas) do polissistema literário e a disputa dos que ocupam uma posição marginal (geograficamente) pelo centro. Ou seja, as relações entre a produção agrupada e aceita pelo círculo dominante como legítima e aquelas que, em decorrências desses mesmos valores, figuram um sistema marginal. A teoria dos polissistemas também permite pensar que gêneros, escolas ou modalidades textuais sejam vistos em sua relação com todo o sistema literário, e não mais como fenômenos *sui generis*, evitando a marginalização e a segregação de obras e autores com base em valores elitistas compatíveis com a historiografia literária mais tradicional.

Nessa perspectiva, a escolha de um *corpus* de estudo não deve ser feita a partir de um juízo de valores:

Em outras palavras, enquanto estudiosos dedicados a descobrir os mecanismos da literatura, não temos a possibilidade de ignorar que qualquer juízo de valor predominante em um dado período faz parte integral desses mecanismos. Nenhum campo de estudo, seja “científico” em sentido *lato* ou em sentido mais rigoroso, pode selecionar seus objetos segundo regras de gosto. (ZOHAR, 2013, p.5).

Textos ou subsistemas que ocupam uma posição periférica muito provavelmente acabam esquecidos exatamente pela sua situação periférica. Outros tantos não superam o crivo de valor estético considerado soberano pelo centro. A abertura que propõe Zohar permite compreender de modo mais complexo o fenômeno literário, valorizando e amarrando produções de diferentes estratos - centrais ou marginais. Como consequência, ocorre a desestabilização do absolutismo e da superioridade do cânone oficial.

\*\*\*

O interesse da teoria em incorporar essas diferentes produções nos estudos literários é sintomático da existência de mecanismos de canonização<sup>4</sup> em cada polissistema. Considerando que essa parece ser condição essencial para que uma atividade cultural seja reconhecida como distinta, mesmo polissistemas novos ou marginais, como a literatura erótica, possuem seu próprio cânone. A canonização pode realizar-se de forma estática, no nível do texto, ou de forma dinâmica, no nível dos modelos. O primeiro caso ocorre a partir do interesse do sistema em conservar uma determinada obra como seu produto. Esse processo é muito comum na literatura erótica, sobretudo através do resgate de obras censuradas e proibidas no período da publicação, como sucedeu com *O Amante de Lady Chatterley* (1928), de D. H. Lawrence. Já a canonicidade dinâmica, acontece quando "certo modelo literário logra se estabelecer como princípio produtivo no sistema por meio do repertório desse" (Zohar, 2013, p.11). Essa dinâmica gera tensões que operam para a efetiva (ou não) perpetuação de determinada obra. É o caso de Cassandra Rios que será estudo a seguir.

Considerando que todas as obras que compõem o polissistema erótico compartilham o erotismo como condição essencial, esse elemento do repertório irá repetir-se através dos séculos. Nesse sentido, as inovações tendem a ser menos marcantes. Além disso, o centro desse sistema costuma ser composto por obras que já foram aceitas como canônicas no centro do polissistema maior da literatura. É o caso de *A história do olho* (1928), de George Bataille, que atualmente faz parte do centro do polissistema da literatura francesa, mas também ocupa o centro do polissistema da literatura erótica francesa. O mesmo acontece com *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. Um caso peculiar pode ser percebido em Gustave Flaubert e Charles Baudelaire que, embora fossem escritores canonizados, ao incluírem em sua produção elementos eróticos, isto é, elementos não-canonizados, chocaram a sociedade. O erotismo presente na obra desses escritores é pouco obsceno quando comprado com a literatura erótica e pornográfica que se produzia naquela sociedade. O escândalo foi de outra ordem:

---

<sup>4</sup> Por "canonizadas" entende-se "aquelas normas e obras literárias (isso é, tanto modelos como textos) que nos círculos dominantes de uma cultura são aceitas como legítimas e cujos produtos mais marcantes são preservados pela comunidade para que formem parte de sua herança histórica. 'Não-canonizadas' quer dizer, pelo contrário, aquelas normas e textos que esses círculos rejeitam como ilegítimas e cujos produtos, em longo prazo, a comunidade esquece frequentemente (a não ser que seu status mude). " (ZOHAR, 2013, p.7). Essa noção não está relacionada à qualidade inerente ao texto, ou seja, literatura canonizada não se refere a boa literatura, *versus* a má literatura - embora usualmente essas distinções sejam utilizadas.

Foi sua introdução [do erotismo] na literatura canonizada e a consequente desordem causada à estratificação estabelecida dentro do polissistema, que encontrou tanta objeção. Em um polissistema onde a estratificação altamente codificada prevalece, qualquer movimento de um estrato para outro pode ser tomado como um ofensa maior. (ZOHAR, 1978, p.12, tradução minha<sup>5</sup>)

A relação entre os diferentes sistemas (e mesmo entre diferentes estratos do mesmo sistema) deixa entrever a noção de interferência, privilegiada por Zohar em detrimento do paradigma de influências. A interferência é definida como: "uma relação entre literaturas, quando uma certa literatura A (uma literatura de origem) se torna uma fonte de empréstimos diretos ou indiretos para outra literatura B (literatura alvo)" (ZOHAR, s/d, p.55, tradução minha<sup>6</sup>). O contato entre sistemas literários acontece em diferentes níveis, uni ou bilateralmente, e nem sempre resulta em interferência, isso dependerá do estado dos sistemas envolvidos. Um sistema pode, por exemplo, ser mais estabelecido, ou seja, mais independente, e sofrer menos influências de outros sistemas. Ou, como é frequentemente o caso das literaturas de minorias e como já foi o caso da literatura brasileira com relação à portuguesa, a interferência pode ser condição essencial para a sobrevivência do sistema. A literatura erótica, ao movimentar-se em torno do centro do polissistema literário, tende a receber interferências diretas desse estrato, assimilando muitas vezes modelos e estilos dominantes. Dessa forma, é possível perceber que as obras desse gênero acompanham as dinâmicas da história da literatura, incorporando das novas tendências de épocas e outras características de cada contexto social e histórico.

\*\*\*

Partindo da noção de polissistemas esboçada ao longo deste capítulo, esta tese pretende esmiuçar como foi o desenvolvimento da literatura erótica na segunda metade

---

<sup>5</sup> "In all these cases, the scandal and shock were not necessarily caused by the appearance of certain features in the works mentioned above. It was rather their introduction into canonized literature, and the consequent disorder caused to the established stratification within the polysystem, that met with so much objection. In a polysystem where highly codified stratification prevails, any minor move from one stratum to another may be taken as a major offense." (ZOHAR, 1978, p.12)

<sup>6</sup> "a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature). "(ZOHAR, s/d, p.55).

do século XX no Brasil, especificadamente nas décadas de 60, 70 e 80. Não serão analisados os princípios que regem o sistema, apenas desdobrados o suficiente para que se possa elucidar em que medida ecoaram na produção literária. Isso quer dizer que a análise não será deslocada do produto textual para o sistema, mas sim ampliada.

Através do estudo da tradição literária erótica, propõe-se a recuperação de obras brasileiras que, por estarem à margem do sistema central, encontraram o esquecimento. Tantas outras, embora canonizadas pela crítica, serão inseridas no polissistema da literatura erótica, lugar que raramente ocupam nas historiografias. Nesse sentido, produções com diferentes características integrarão uma mesma tradição, dialogando através do erotismo.

A elaboração do texto resultará em uma seleção de obras e autores enquadrados em uma perspectiva histórico e literária típica das histórias da literatura do século XX. As histórias da literatura, mesmo nas abordagens contemporâneas, não deixem de ser construções metonímicas que criam tradições de cânones através da seleção e da exclusão. Contudo, o novo paradigma permite que qualquer história seja vista como *uma* história possível, diante de tantas outras possibilidades válidas. Explicitar os mecanismos de construção da história, assumindo o seu caráter limitado e seletivo, é privilegiar o acréscimo em detrimento da substituição. Dessa forma, o que se propõe é ampliar o cânone tradicional em favor da multiplicidade. Espera-se assim que esse estudo some-se àqueles já existentes e tantos outros que estão por vir.

Parte 2

# O CONTATO DOS *CORPUS*

três momentos da literatura erótica brasileira





7

---

As pichações com frases e desenhos obscenos são um fenômeno tão marcante na nossa sociedade, que as pesquisadoras Lapeiz e Moraes (1985) dedicaram algumas páginas a ele em seu livro sobre a pornografia. Assim como a literatura erótica, essas frases tiram a sexualidade do universo privado a que sempre foi confinada levando-a às ruas. Um grito por liberdade, por uma sexualidade livre e prazerosa. Um grito que, com essa tese, eu quis fazer ecoar. E como a história já nos mostrou, a obscenidade pode ser uma forma de posicionamento político. Na esperança de não deixar esse grito abafar, reúno aqui algumas pichações obscenas com as quais me deparei durante a escrita dessa tese.

## 1 PRIMEIRA ESFERA: OS ANOS 60

Cena 1: Anos 70. Os amigos de escola Marcelo, Marcus e Eduardo, todos com seus 15 anos, viajam num ônibus pela Dutra.

Marcelo lê um livro, rasga a página lida e entrega para os amigos. Eventualmente, eles comentam a narrativa. Eventualmente, algum deles se levanta para ir ao banheiro. Vai fazer justiça com as próprias mãos.

Close: A capa era de "A Gata" ou "Carne em Delírio", livros que prestavam um grande serviço a milhares de leitores, passavam de mão em mão, alimentavam a imaginação e acabavam educando uma geração. (PAIVA, 2002, s/p)

Essa experiência, relatada por Marcelo Rubens Paiva na ocasião da morte de Cassandra Rios, é paradigmática: Cassandra é comumente lembrada como a escritora que tirou a sexualidade do silêncio, que levou o sexo do quarto fechado às ruas e que educou os jovens da sua geração. Mas, se cabe a Cassandra esse mérito, é porque ela ocupou um espaço pouco visitado pelos escritores até então: o da literatura erótica.

É possível rastrear representações escritas de práticas e manifestações eróticas desde o primórdio da literatura brasileira. O épico *O Elixir do Pajé* (1875) de Bernardo Guimarães, assim como os poemas eróticos de Silva Alvarenga<sup>8</sup> e as obscenidades satíricas de Gregório de Matos<sup>9</sup>, já são suficientes para fazer qualquer leitor mais conservador corar. Aliás, o erotismo foi tão presente em nossa poesia, que permitiu a estudiosa Eliane Robert Moraes compilar alguns exemplos em uma antologia de mais de

---

<sup>8</sup> Cf. ALVARENGA, Silva. *Glaura* - Poemas eróticos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>9</sup> Cf. BUENO, Alexei. *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

500 páginas<sup>10</sup>: de Gregório de Matos aos mais contemporâneos como Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina César, Hilda Hilst, Roberto Piva e Arnaldo Antunes. Na prosa ficcional, *Iracema* (1865), de José de Alencar, e o *Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, são frequentemente invocados em discussões sobre representações do erotismo – embora raramente sejam apontadas como obras eróticas. Ainda podemos destacar *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro e *Mademoiselle cinema* (1923), de Benjamim Costallat, best-sellers censurados no seu tempo.

Todas essas representações compuseram um repertório vasto que foi acionado pelas gerações futuras, mesmo que inconscientemente, na criação literária erótica. Um exemplo significativo desse processo é levantando por Pedro de Castro Amaral Vieira (2010). Segundo o pesquisador, as obras naturalistas, por direcionarem sua atenção para representações da miséria humana e da vivência do desejo e do amor carnal, décadas mais tarde irão confluir em duas importantes representantes da literatura erótica brasileira:

Um cheiro de povo e um gosto de sexo, cada qual mais acentuado neste ou naquele exemplo, atravessará, portanto, toda uma tradição literária brasileira que chegará, na segunda metade do século XX, aos romances de Adelaide Carraro e de Cassandra Rios (VIERA, 2010, p. 69).

Podemos até dizer que a literatura erótica no Brasil é “floração tardia” de uma sementeira do tempo do naturalismo. Esse diálogo entre a tradição e o novo, proposto por Vieira (2010), é ainda mais significativo quando pensamos que nesse momento histórico dos anos 60, a literatura erótica ganha tanta força, que passa a ocupar um espaço seu. Ou seja, a literatura erótica começa a configurar-se como um polissistema próprio, suficientemente autônomo. Com um arquivo de imagens eróticas acumuladas por alguns séculos, a literatura erótica desenvolveu um repertório prolífico que a alimentou por muito tempo. Mas quando a literatura dessas duas escritoras ditas malditas, Cassandra Rios e Adelaide Carraro, transformou-se em um caleidoscópio de imagens repercutindo em milhares de leitores, foi ali que a literatura erótica ganhou fôlego suficiente para garantir seu próprio lugar.

---

<sup>10</sup> Cf. MORAES, Eliane Robert. *Antologia de poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

Esse movimento não foi rápido – e não foi fácil. O princípio desse polissistema situa-se na ditadura militar, na censura e nas leis contra pornografia. Nesse princípio, era Cassandra Rios, que foi lida por Adelaide Carraro.

\*\*\*

É o ano de 1961 e o presidente Jânio Quadros acaba de renunciar. A agitação se espalha pelo país. O vice-presidente, João Goulart, assume o poder e não consegue fugir da crise econômica e dos conflitos sociais que se instalaram. Cresce o descontentamento, a ansiedade e a instabilidade.

Os anos que precederam o golpe militar foram marcados por uma confusão de sentimentos. Hollanda e Gonçalves (1982) dão um panorama da situação:

Nas ruas, não o movimento progressista, mas as "Marchas da Família com Deus pela Liberdade". Vivendo as agruras da crise econômica, insatisfeita com a corrupção e a incompetência administrativa que grassavam na vida pública e assolada pelo fantasma da "bolchevização" do país — espalhafatosamente cultivado e alardeado pelas forças conservadoras — a classe média "silenciosa" manifestava-se: a Casa saía à Rua. Se o movimento militar viera colocar nos eixos um processo de modernização, seus efeitos ideológicos imediatos encenavam um espetáculo tragicômico de provincianismo. Repentinamente o "Brasil inteligente" aparecia tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o zelo cívico-religioso a ver por todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento "moderno" que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família; o ufanismo patriótico, lambuzado de céu anil e matas verdejantes — enfim, todo o repertório ideológico que a classe média, a caráter, prazerosamente é capaz de ostentar (HOLLANDA e GONÇALVES, 1982, p.12-13).

O conservadorismo ocupa as ruas e pressiona o poder: o golpe foi certo. Em 1964, o Brasil passa de uma sociedade dita Populista (que vinha desde 1946), para um regime militar ditatorial de forte repressão.

Do ponto de vista econômico, o golpe militar foi acompanhado de algumas medidas:

a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência, a intensificação do processo de modernização, a racionalização

institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, colocando em vantagens os setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados. (HOLLANDA e GONÇALVES, 1982, p.20).

No âmbito da cultura, a defesa dos intelectuais de esquerda era por uma arte engajada, tanto em sua finalidade, quanto em suas representações. Esse pressuposto reflete na propagação de inúmeros movimentos ao redor do país, como os Centros Populares de Cultura (CPC), que colocavam em pauta assuntos relacionados à cultura "nacional, popular e democrática" e encenavam peças diretamente para as massas, vendendo cadernos de poesias a preços acessíveis e fomentando a produção cinematográfica autofinanciável (HOLLANDA e GONÇALVES, 1982). Outros exemplos significativos são o Teatro de Arena, que propôs a discussão da realidade brasileira levando arte ao povo, e o musical *Opinião*, escrito pelos compositores Zé Kéti e João do Vale, junto de Nara Leão. Além de ser conhecido como a primeira resposta artística ao golpe, o musical manteve alguns traços dos centros populares, ilustrando a concepção de arte do momento: o engajamento político, a aliança (embora idealista e problemática) entre artista e público e *um certo* nacionalismo populista. De modo geral, as manifestações culturais desse período refletem o clima de descontentamento com a sociedade, configurando-se como respostas às situações políticas e sociais. Contra o paradigma tradicional surgem os dois movimentos mais marcantes da cultura brasileira da década de 60: o Cinema Novo e o Tropicalismo. A literatura, por sua vez, também é marcada por produções engajadas com a denúncia do avanço ditatorial, como o *Quarup* (1967) de Antônio Calado, e por obras compostas por um forte experimentalismo, como é o caso de *Pan América* (1967), de José Agrippino de Paula.

Embora seja nesse momento que a indústria cultural brasileira começa a se desenvolver mais expressivamente, aumentando a possibilidade de acesso ao livro, os brasileiros ainda liam pouco: o levantamento de leitura anual *per capita* realizado pelo IBGE e reproduzido por Sandra Reimão (1996) mostra que a média de livros é consideravelmente menor que 1 livro por habitante ao ano (com um pico em 1967 quando salta para 2,1). O próprio sistema cultural é menos marcado pela literatura do que por "gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa" (SCHWARZ, 1978, p.80) - não à toa essas produções eram alvos mais regulares da censura.

A repressão e o silenciamento são talvez as características mais marcantes do governo militar. Nesse momento, a censura era realizada pelo Ministério da Justiça (MJ) por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), e da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)<sup>11</sup>. Na realidade, entre 1964 e 1968, isto é, entre o golpe militar de 1964 e a decretação do AI-5, “a censura a livros no Brasil foi marcada por uma atuação confusa e multifacetada e pela ausência de critérios, mesclando batidas policiais, apreensões, confiscos e coerção física” (REIMÃO, 1996, p.20). Nesse período, as manifestações contrárias ao governo não eram necessariamente censuradas, sobretudo porque os militares esforçavam-se em dissimular a condição ditatorial instaurada no país. Por outro lado, publicações contra à moral eram fortemente reprimidas, já que a tentativa de salvar o Brasil da onda de imoralidade que ameaçava o país foi uma das metas destacadas no Preâmbulo do golpe:

reconstrução econômica, financeira, política e *moral* do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direito e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa pátria (Preâmbulo do Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964, grifo meu).

O intento de preservação da moral é evidenciado por Schwarz (1978), em seu clássico ensaio sobre o período militar, ao descrever uma cena que se tornaria comum nesse momento:

Já no pré-golpe, mediante forte aplicação de capitais e ciência publicitária, a direita conseguiu ativar politicamente os sentimentos arcaicos da pequena burguesia. (...) O Ministro da Educação era a mesma figura que há poucos anos expurgara a biblioteca da Universidade do Paraná, de que então era Reitor; naquela ocasião mandara arrancar as páginas imorais dos romances de Eça de Queiroz (SCHWARZ, 1978, p.70).

A censura, sobretudo às obras consideradas obscenas, não foi exclusiva do Brasil e nem dos tempos ditatoriais: “todos os tipos de regimes políticos traçam uma linha de separação entre o aceitável e o inaceitável em matéria de representação da sexualidade (MAINGUENEAU, 2010, p.22). Nos Estados Unidos, por exemplo, quaisquer obras que representassem pessoas ou animais praticando relações sexuais eram consideradas

---

<sup>11</sup> É somente em 1967 que um órgão específico para censura é criado, e apenas em 1970 que a censura prévia será regulamentada.

pornográficas e estariam, portanto, à mercê da censura, raramente escapando dela. Além disso, não era permitida no país a entrada de obras de James Joyce, nem as traduções de Boccaccio e Casanova (BRANCO, 1985). A sexualidade, parece, sempre foi ameaçadora e perigosa!

Não é difícil vislumbrar o ponto de incômodo. A declaração do tenente-coronel Carlos Oliveira ilustra o pensamento recorrente no Regime:

O sexo é um instrumento usado pelos psicopolíticos para perverter e alienar a personalidade dos indivíduos (...) Daí partem para o descrédito das famílias, dos governos, e passam à degradação da nação, bem como intensificam a divulgação da literatura erótica e da promiscuidade sexual. (MARCONI, 1980, p.18)

Ou seja, acreditava-se que pornografia estava a favor dos subversivos que queriam corromper a sociedade brasileira. Assim, preservando a moral, os militares acreditavam preservar a ordem social.

De acordo com Reimão (1996), em um levantamento realizado nos arquivos que se encontram em Brasília, a partir do momento em que a censura prévia foi exigida, dos 140 livros brasileiros submetidos a DCDP, 70 foram censurados, dos quais 60 podem ser classificados como eróticos/pornográficos. Deonísio da Silva (1989) embora localize 430 livros censurados, também identificou 60 obras eróticas/pornográficas. Por sua vez, Otero (2003), através de uma pesquisa realizada em três fontes básicas, incluindo o *Diário Oficial da União*, aponta que foram proibidos 520 livros, sendo que 90% eram considerados pornográficos. Apesar da divergência dos números, a proibição à literatura erótica é o denominador comum dos levantamentos.

Se como afirma Schwats (1978) a direita cumpriu a tarefa inglória de cortar a cabeça do movimento cultural que floresceu na época da ditadura, ao fazer isso com as obras eróticas o efeito foi inverso: a proibição fomentou o desejo pelo consumo dessa literatura. Assim, apesar da censura e da tentativa de aplacar os ânimos calorosos que assomavam, política e sexo serão os assuntos preferidos dos leitores da década: Reimão (1996, p.49) observa a “manutenção de alguns blocos temáticos como os preferidos de vendagem: sexo e comportamento, política e economia”. Além disso, a cada anúncio de censura que a imprensa divulgava, seguia um reboiço de leitores tentando adquirir seu exemplar antes que eles fossem recolhidos das livrarias. Não à toa que, dos 60 livros

pornográficos brasileiros censurados, Cassandra Rios e Adelaide Carraro contam juntas metade (18 obras censuradas de autoria de Cassandra Rios e 13 de Adelaide Carraro) e são, ao mesmo tempo, as duas escritoras mais vendidas do período.

Cassandra e Adelaide são também as duas escritoras de literatura erótica mais significativas desse período. Elas consolidaram o sistema da literatura erótica e deram um novo fôlego ao gênero. Por isso, disse, no princípio, era Cassandra Rios e Adelaide Carraro.

### 1.1 Cassandra Rios

Odete Rios nasceu em São Paulo, em 1932, noivou duas vezes, casou-se uma, e mesmo depois de se saber lésbica, jamais assumiu publicamente sua homossexualidade. Em uma entrevista para a Revista TPM, em 2000, afirmou: "Minha vida não é literatura, não é folhetim. É uma coisa que guardo com carinho". Cassandra Rios nasce quando Odete já contava com 16 anos e decide publicar sua primeira obra erótica, *A volúpia do pecado* (1948). Além do pseudônimo, ela dispôs de uma fraude no contrato que garantia sua maioridade e da ajuda financeira de sua mãe, uma mulher autoritária, conservadora e católica, que prometeu nunca ler seus livros.

Em 1960, Cassandra Rios já havia publicado trezes livros eróticos e possuía a fama de uma *best-seller*. Mas foi só 1961, com uma entrevista para a *Mundo Ilustrado*, que Cassandra Rios deixou de ser uma *persona fictícia* e ganhou dimensão de realidade: "Mundo Ilustrado revela quem é Cassandra Rios (...). Não é pseudônimo. Cassandra existe." (SÁ, 1961, p.34). Enquanto Odete preferia preservar sua intimidade, Cassandra tornou-se a escritora lasciva de histórias eróticas que mudaria a forma como inúmeros jovens entendem a sexualidade.

Ao longo de sua vida, Cassandra Rios publicou algo em torno de 72 obras<sup>12</sup>. Livros não muito baratos, mas de fácil acesso, com títulos e capas convidativas (e

---

<sup>12</sup> O número é não é preciso uma vez, quando passou a ser censurada compulsoriamente, Cassandra realizou inúmeras edições caseiras, assinando com diferentes pseudônimos. O número foi sugerido pela pesquisadora Kyara Maria de Almeida, através de coleta de dados em anúncios de publicação, na autobiografia da autora e através da pesquisa na biblioteca nacional. Apesar do apontamento, consegui localizar apenas 40 títulos, são eles: *Volúpia do pecado* (1948), *Carne em delirio* (1948), *Eudemônia* (1949), *O Gamo e a gazela* (1951), *O Bruxo espanhol* (1952), *A*



apelativas). Seus livros esgotavam-se rapidamente, fazendo com que logo atingisse a marca de um milhão de vendas (CALDAS, 1987).

O público de Cassandra era composto por leitores com diferentes graus de instruções e de diferentes classes sociais, que passaram a consumir não apenas as obras de Cassandra Rios, mas outras *como* as de Cassandra Rios. Com essa nova demanda no mercado editorial, a escritora tornou-se um modelo que passou a ser revisitado por outros autores e fomentou a produção de obras eróticas. Assim, o gênero foi ganhando autonomia suficiente para constituir-se como um polissistema literário próprio – do mesmo modo como, por exemplo, já havia acontecido com a literatura infantil. E Cassandra conquista o centro desse polissistema tão novo quanto a própria escritora. Com o sucesso, a autora torna-se, assim como a sua obra, um produto. Por isso, a invocação de seu nome era tão obscena quanto seus livros. Em uma autobiografia publicada décadas depois, Cassandra afirma: "Não eram os meus livros que estavam proibindo e sim a escritora que na época mais vendia" (RIOS, 2000, p. 134)

Cassandra não foi apenas uma das pioneiras da literatura erótica no Brasil, mas também uma das pioneiras em conferir o protagonismo narrativo a lésbicas. Duplamente transgressora, Cassandra Rios ocupou um nicho específico dentro da literatura erótica: a temática gay. Seus romances questionam a heteronormatividade ao apresentarem com naturalidade as relações homoafetivas de seus protagonistas, já que, como observa Santos (2003), a opressão à homossexualidade também se realizava através da negação de sua existência. Experimentando o desejo e extrapolando as normas, eles rasuram a ordem moral tão invocada nesse momento histórico. Ao mesmo tempo, as práticas sexuais das personagens criados por Cassandra são usualmente movidas pelo amor, dessa forma, a autora parece desvincular a homossexualidade da noção de pecado e de perversão. Talvez por isso Cassandra não faça uso de palavrões – um recurso muito utilizado na literatura erótica. Valendo-se de uma linguagem simples e direta, as metáforas ganham força na

---

*lua escondida* (1952), *A sarjeta* (1952), *A paranóica* (1952), *Minha metepsicose* (1954), *As vedettes* (1956), *A madrasta- Copacabana Posto 6* (1956), *Georgette* (1956), *Tara* (1961), *A borboleta branca* (1962), *Muros altos* (1962), *A noite tem mais luzes* (1962), *A breve história de Fábila* (1963), *Uma mulher diferente* (1965), *Macária* (1965), *Tessa, a gata* (1965), *A serpente e a flor* (1965), *Um escorpião na balança* (1965), *Veneno* (1965), *Canção das ninfas* (1971), *As mulheres do cabelo de metal* (1971), *Mutreta* (1971), *Nicoleta Ninfeta* (1973), *Marcella* (1975), *As traças* (1975), *Anastácia* (1977), *Censura* (1977), *Uma aventura dentro da noite* (1978), *A santa vaca* (1978/ 1979), *Patuá* (1978/ 1979), *Maria Padilha* (1978/1979), *O Gigolô* (1979), *Prazer de Pecar* (1979), *Marcellina* (1980), *Eu sou uma lésbica* (1981), *Mezzamaro, flores e cassis – o pecado de Cassandra* (2000), *Crime de honra* (2005), *A piranha sagrada* (Sem data)

narração das cenas de sexo, que acabam envoltas em véus de lirismo e sensualidade. As estratégias literárias da autora incluíam uma linguagem simples, atraindo assim mais leitores, e uma sutileza ao tratar os mecanismos de poder para assim subvertê-los sem que fosse taxada de subversiva. Dessa forma, alcançava tanto leitores transgressores, quanto aqueles mais conservadores.

Outra estratégia utilizada por Cassandra Rios é partir do universo do leitor, reproduzindo estereótipos, para depois desconstruí-los. Considerando que a homossexualidade só era aceita nos espaços sociais sob a máscara do caricato, ao invés de evitar a imagem estereotipada da lésbica, Cassandra parte dessa visão dominante e desloca o significado das representações que se originam a partir dela. Como opera de forma sutil, esse mecanismo pode passar sorrateiramente pelo leitor mais desatento, por isso tantas vezes seria acusada de machismo e até de homofobia. Contudo, através dessa estratégia, a autora conseguia chegar no leitor conservador e propor uma desestabilização de suas verdades, sobretudo porque o sofrimento e os finais trágicos evidenciavam a dura e real condição dos homossexuais. Nesse sentido, Rick Santos (2003, p.161) defende que "enquanto, aparentemente, adotava a percepção opressiva, ela, na verdade, a virava ao avesso e estrategicamente camuflava sua resistente visão sobre gays e lésbicas".

Essas características podem ser percebidas no romance *Muros Altos*, publicado pela *Lidador* em 1967, cujo enredo traz uma personagem lésbica em seu percurso de descobertas identitárias. A narrativa tem início quando a protagonista Leda, vivendo um casamento morno e infeliz, encontra-se casualmente com Luciana, uma antiga colega com quem teve um relacionamento na adolescência. A partir desse momento, a trama desenvolve-se em dois núcleos temporais, o tempo presente, caracterizado por breves conversas no telefone e por encontros de Leda com o seu marido (que viaja muito a trabalho) e o *flashback* do passado, narrando as relações homoeróticas da protagonista no período em que passou em um internato. A alternância temporal segue até que passado e presente se alcançam e a narrativa começa a concentrar-se nos eventos que seguem o encontro inicial.

Esse paralelismo também marcará a dicotomia entre a vida extra e intramuros. Mesmo quando físicos, como no caso do romance, os muros carregam um valor simbólico que não pode ser apagado: representam barreiras, fronteiras e segregação. Muros altos aprisionam na medida em que impedem a saída, mas também impedem a chegada - (d)o

outro: o muro é a separação de um encontro potencial, e, portanto, materializa a dificuldade da alteridade. Na narrativa, são os muros que impedem a liberdade de Leda e a vivência plena do amor, posto que no internato suas relações homoafetivas são proibidas. Os muros são os interditos, que, arraigados no cotidiano regem as nossas vivências.

Preocupada com a submissão feminina, a narradora discute como mulheres homo e heterossexuais precisam lidar com as amarras sociais que empurram a mulher ao papel de esposa e mãe, tornando-as o que a protagonista chama de "Soldadinhos disciplinados, bonequinhas de corda bem manobradas”:

Casar, ser mulher, feminina, amar um homem, ter filhos, corresponder aos preceitos sociais da família, era o meu dever. Nenhuma obrigação imposta por conselhos severos de pais exigentes. Foi tudo normal e à minha vontade, sem restrições e indecisões. (RIOS, 1967, p.33).

Paralelamente, através de um jogo metalinguístico, a narrativa coloca em questão a própria noção de literatura erótica, problematizando a relação dos sujeitos com sua sexualidade: *Trópico de Capricórnio*, *O amante de Lady Chatterley* e *A carne*, são algumas das obras que passam pela mão das personagens, recriando o cânone ocidental erótico. A dinâmica apresentada pela protagonista é compartilhada por outros leitores de literatura erótica do período, inclusive da própria Cassandra Rios:

No dormitório, depois que se apagaram todas as luzes, algumas companheiras acenderam lanternas e abriram livros que haviam sido trazidos para o internato no regresso das férias e de feriados que haviam sido passados com a família, o que raramente acontecia na nossa turma. Esses livros vinham disfarçados com outras capas arrancadas de livros de estudo e eram depois escondidos embaixo do colchão ou em outros esconderijos mais difíceis de serem descobertos. Umas pulavam para a cama das outras e faziam leituras juntas, em silêncio. (RIOS, 1967, p.79)

Esse caminho de amadurecimento também é desenvolvido em *Carne em delírio* (1958), um dos poucos livros que Cassandra dedicou à temática heteroerótica. Assim como suas heroínas lésbicas, o romance apresenta uma protagonista em conflito, afetada pelas imposições sociais que não correspondem ao seu desejo. A protagonista Cristina após perder a virgindade antes do casamento é castigada pelo acaso: no dia seguinte, ao retornar para casa, seu noivo sofre um acidente de carro e morre, deixando-a desamparada

e grávida. Ao descobrir a gravidez, ela cede à vontade do pai e, contrariada, casa-se. Com seu novo marido, a personagem não consegue ter satisfação sexual, seu desejo só é despertado quando pensa em outro homem: Alexandre. Embora o erotismo esteja no centro da narrativa, há poucas cenas efetivamente eróticas nessa obra: o erotismo está nas insinuações, nos pensamentos e no desejo, como preliminares que antecedem o ato sexual da protagonista com Alexandre. Não por acaso, ao reencontrar o rapaz pela primeira vez desde que se apaixona, a descrição desse momento é maior do que a narração das cenas de sexo que a protagonista viveu antes disso.

É com Alexandre que a personagem tem o seu primeiro orgasmo. Percebe-se que a lógica do romance não obedece a normas sociais, mas à mecanismos próprios do erotismo – nesse caso, dos corpos e dos corações. Ao final do romance, Cristina desvencilha-se das amarras sociais, divorciando e indo viver com Alexandre. Com essa decisão, é recebida de forma taxativa pela sociedade: “está ficando louca”. Apesar das pressões, a personagem não desiste de sua aspiração: o erotismo, o amor e o desejo triunfam sobre a moral.

Essas duas obras, cada uma representando uma orientação erótica, são ilustrativas da produção de Cassandra Rios: seja com finais trágicos ou felizes, com personagens homo ou heterossexuais, o grande tema que perpassa as suas obras é o do desenvolvimento da sexualidade feminina sob o controle e a égide de uma sociedade patriarcal opressora.

*Eu sou uma lésbica* (1981), escrita sob encomenda pela *Revista Status* e publicada como folhetim nos anos 80, é a obra mais emblemática nesse sentido. O romance foi relançado em 2006 em uma coleção especial com patrocínio da cervejaria Devassa e conta a história de descoberta, amadurecimento e afirmação sexual de Flávia, dos seus 7 anos até sua idade adulta:

Eu era mulher, essencialmente feminina, apenas gostava de mulher. Só isso. Não gostava de homens para sexo, mas para amizade. Imitá-los nunca! Sentia-me muito bem na minha condição de homossexual, sem precisar caracterizar-me ou realizar performances de machão para agradar as mulheres. (RIOS, 2006, p. 114).

A linguagem adotada pela narradora acompanha os eventos que serão narrados, de modo com que compartilhem a perspectiva que já foi a de Flávia um dia. Assim,

embora sempre perpassada por breves digressões da personagem já adulta, a narração inicia-se com marcas da inocência pueril de uma criança e vai amadurecendo na medida em que a personagem vai descobrindo o mundo que a cerca.

Os traços homoeróticos de Flávia surgem desde sua infância, quando sentia especial admiração pelas pernas de uma vizinha, Dona Kênia: cheirava-as acariciava-as e eventualmente lambia-as, fingido ser um cachorrinho. Mas mais que admiração, a personagem nutria um forte amor que ainda não compreendia muito bem. Esperava ansiosa pelas visitas de dona Kênia, sentia raiva quando ela não aparecia e ciúmes quando o marido a chamava. É com ela, aos sete anos, que terá sua primeira experiência homoerótica: ao passar uma noite na casa de Kênia, Flávia diz que quer brincar de gatinho, e antes que ela pudesse responder, começa a lambe-la o rosto até descer por seus seios.

Pouco tempo depois, a protagonista descobre que Kênia está de mudança para a Itália. Vasculhando a casa já vazia, encontra uma sandália de tiras que a vizinha costumava usar e decide guardá-la de recordação. Desse dia em diante, venera a sandália como quem venera um deus. Escondida, ela só é retirada do seu lugar para que Flávia a limpe, a acaricie e a cheire, situações em que é tomada por um imenso prazer.

Apenas na adolescência a personagem começará a entender a singularidade do seu desejo:

Minha natureza definida. Eu, um criptandro estendendo raízes, crescendo sob o sol das emoções, sob o calor de um olhar, sob o afago de um hálito perfumado sussurrando frases de amor sonhadas nas noites de solidão. Eu não gostava da palavra lésbica, e identifiquei-me nos estudos de botânica com o criptandro, sentindo bem guardado dentro da boca o meu órgão sexual não aparente. (RIOS, 2006, p.61)

“Eu sou uma lésbica”. A frase ecoará como um mantra durante a narrativa. A partir do momento que Flávia se aceita como lésbica, ela também se aceita como sujeito. Não precisa mais de eufemismos para dizer quem é, porque também não tem mais vergonha de ser quem é. Por isso, o título desse romance é tão importante: ele é uma (auto)afirmação, um posicionamento, um ato de coragem, ousadia e certeza.

Contudo, embora se envolvesse sexualmente com mulheres, tendo o hímen intacto, Flávia ainda era considerada virgem. Por isso, decide perder a virgindade, mas não com um homem, ela escolhe masturbar-se com a sandália de Kênia:

Uma loucura. Uma tara. Um fetiche. Eu, uma fetichista. Violação bárbara. A sandália e o sexo. O salto encapuzado, vestido de dedo de luva de borracha, lubrificado pela minha própria saliva, fincando, lento, com cuidado, abrindo caminho, forçando, sob a pressão das minhas mãos, que não mais vacilavam - nada as deteria - a dor fininha junto com arrepios e a loucura delirante da profanação do corpo virgem. O estupro feito por uma sandália, um auto-estupro. O orgasmo crescendo com a dor arrepiante que me encurvava o corpo, como se as pernas quisessem dobrar-se até os joelhos para alcançar a cabeça. O salto adentrando, penetrando. Todo. Vencida a raiva. (...)Eu, dona de mim. Uma lésbica que deflora a si própria com o salto da sandália de uma mulher que se tornara uma fixação. (RIOS, 2006, p.74)

Desvirginar-se com a sandália, símbolo de seu desejo homoerótico, é negar mais uma vez a heteronormatividade. Ao contrário de suas amigas não mais virgens por terem se envolvido sexualmente com homens, ela deixa de ser virgem sozinha, rompendo o seu próprio hímen.

Ao final do romance, quinze anos passados, a mãe de Flávia conta-lhe que Kênia foi visitá-la e que Eduardo, marido de Kênia, havia morrido logo após a mudança do casal, em um suposto suicídio. Ao ouvir a notícia, Flávia resgata uma lembrança recalcada durante todos esses anos: ela lembra-se de ter colocado vidro moído na sopa de Eduardo, como tinham lhe contado que alguém fizera para matar um cachorro. Uma criança enciumada e irritada porque a pessoa que mais amava no mundo ia morar na Itália. Uma criança que só queria se vingar. Flávia lembra disso com culpa e raiva, mas é incapaz de fazer qualquer coisa a não ser visitar Kênia em seu hotel.

O percurso de amadurecimento da protagonista faz com que a obra ganhe o caráter de um romance de formação. Tradicionalmente, embalado pelo espírito alemão que almejava a consolidação de uma identidade nacional, o *bildungsroman*, apresentava personagens jovens, de origem burguesa, em um processo de amadurecimento e transformação pessoal. Por isso, tinha um caráter didático. Assim, a obra considerada inaugural do gênero, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Johann Wolfgang von Goethe, é protagonizada por um jovem em conflito com o mundo, que progredirá através das suas predisposições naturais e suas interações sociais.

O gênero sempre foi de difícil classificação, sobretudo porque sofreu modificações com o passar dos anos, mas algumas características podem ser destacadas:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é, frequentemente, descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da formação (MASS, 2000, p.62).

O romance de Cassandra Rios, ao mostrar uma criança de 7 anos enfrentando os dilemas de uma sexualidade *gay* e os aprendizados que adquire até a sua juventude, dialoga com essa tradição. Também tenta, por isso, servir ao leitor que compartilha essas angústias. As aventuras da protagonista não são, contudo, típicas: a descoberta da sua homossexualidade, a primeira relação homoerótica aos 7 anos com uma mulher adulta, o assassinato de um homem – não há uma jornada heroica. Além disso, a formação que acompanhamos é a de uma homossexual e a instrução compartilhada tem cunho erótico. Por isso, o romance dá saltos temporais de modo a concentrar-se apenas nos momentos importantes para a sexualidade da protagonista, eventos que culminarão na relação com Kênia, seu grande amor. Assim, o processo que acompanhamos é o de descoberta, de afirmação e, por fim, de realização. Considerando que as mulheres tinham/têm formações e acessos diferentes e o protagonista dos *bildungsroman* era tradicionalmente masculino, o romance de formação feminino “mostrar-se-ia como um vetor revolucionário subversivo, pela subversão ao próprio modelo textual ao qual recorre” (MAAS, 2000, p.247). Nesse sentido, o romance de formação lésbico de Cassandra Rios é ainda mais subversivo.

As características do romance de formação apontadas pela pesquisadora Wilma Patricia Mass (2000) frequentemente ajudam a compor as tramas de romances eróticos. Entre as obras de Cassandra Rios, não são raras as que tratam do desenvolvendo erótico e sexual de uma protagonista, desde as suas primeiras aventuras, até seu amadurecimento, enfocando as experiências e os dilemas que ela enfrenta nesse percurso. Além dos já abordados aqui, também pode-se citar *Uma mulher diferente* (1968), *Anastácia* (1977), *As traças (s/d)*, *Nicoleta ninfeta* (1973) entre vários outros. *Eu sou uma lésbica* (2006) distingue-se dos demais livros de Cassandra pelo espaço atribuído à discussão da identidade e do lugar social do homossexual, talvez um dos primeiros no Brasil a trazer à

tona essa problematização. Poderíamos, se assim quiséssemos, falar que esse também é um romance de tese.

A protagonista de *Eu sou uma lésbica* (2006) se empenha em desconstruir estereótipos que são usualmente atribuídos a identidade gay. Por isso, ela faz questão de contar que não vem de uma família desestruturada, que não sofreu abusos quando criança, que não foi influenciada por livros ou filmes: não há nada peculiar em sua vida, ela é uma menina como qualquer outra menina. Ou seja, Flávia é gay porque sempre se sentiu gay, não porque a sua história de vida a tornou assim. Aliás, o grande "desvio" que sua sexualidade apresenta é o fetiche que tem pelo sapato de Kênia e que muitas vezes aprisiona o seu prazer. O conflito de Flávia não é consigo, é com a sociedade. A personagem aceita sua condição, seus desejos e sua homossexualidade, o que ela não aceita são as normas de condutas e as imposições sociais que lhe são determinadas. Assim, consciente de seu lugar social, a personagem parece querer compartilhar com o leitor as angústias e os sofrimentos que experimenta por sua condição.

A tentativa desatar a identidade lésbica de valores considerados socialmente inapropriados, embora eventualmente caia em um puritanismo conservador e moralista, faz parte da tentativa de Cassandra Rios de desestigmatizar a homossexualidade feminina. Assim, por vezes, a feminilidade é reiterada como característica comum, e mesmo celebrada, de todas mulheres. Entretanto, mesmo quando Flávia crítica as "lésbicas machonas", ela sugere a existência de representações que vão além da sua própria, possibilitando a afirmação de outras identidades diferentes da sua. Nessa relação paradoxal, a personagem se coloca no mesmo papel de muitos leitores: enquanto o leitor poderia julgar Flávia como aberração por ser lésbica, ela própria faz isso com suas companheiras, evidenciando as relações de alteridade e constrangendo o leitor que estava impelido a esse julgamento. Nesse sentido, a reprodução de binarismos de gênero (homem masculino *versus* mulher feminina) pode ser uma forma de dialogar com o leitor comum. Por fim, o romance evidencia a tentativa de sujeitos homossexuais identificarem-se entre si e o senso de comunidade que essa identificação desperta, mesmo que fosse para compor um gueto marginalizado.

\*\*\*



O erotismo que Cassandra escrevia desagradava não apenas ao governo, mas também à intelectualidade. Cassandra foi “a autora brasileira mais vendida e a mais sabotada pela crítica oficial” (REVISTA MANCHETE, 1974, p.55). O que incomodava não era apenas a representação explícita do sexo, mas também o fato de ser “um erotismo pobre, de pobre, de semiletrado” (VIEIRA, 2010, p. 23). Ademais, o alcance mercadológico e a popularidade da autora pareciam torná-la cúmplice da indústria cultural contra a qual a intelectualidade revoltava-se. E quando todos pareciam ignorá-la, foi Jorge Amado quem tomou seu partido:

Nesse silêncio todo recebi uma carta. Primeiro li uma reportagem, depois ouvi um comentário a respeito. Um escritor havia saído em minha defesa em suas entrevistas. Quando li sua carta, me senti abençoada por um Deus brasileiro. Era dele, do Jorge Amado. (RIOS, s/d, p.6)

Durante esses anos turbulentos, “Cassandra lutou para publicar mais de 40 livros que cultivariam a terra e estabeleceriam as fundações para a emergência de uma literatura gay e lésbica específica no Brasil durante os anos 80 e 90” (SANTOS, 2003, p.21). Durante esses anos turbulentos, Cassandra lutou para publicar mais de 40 livros que cultivariam a terra e estabeleceriam as fundações para a emergência de uma literatura erótica no Brasil. Atualmente, a escritora não ocupa nenhum espaço em Histórias da Literatura e, apesar da ousadia e de sua importância histórica, é pouco lembrada. Contudo, em sua época, Cassandra foi lida. E entre seus milhares de leitores estava Adelaide Carraro.

## **1.2 Adelaide Carraro**

As semelhanças entre Cassandra Rios e Adelaide Carraro (1936-1992) são muitas. Assim como Cassandra, Adelaide começou a escrever cedo (aos treze anos, ganhou seu primeiro prêmio literário) e em pouco tempo tornou-se sucesso de vendas, chegando a vender 20 mil exemplares em três dias (CALDAS, 1987). Seus romances também

exploravam a sexualidade humana, girando em torno do erotismo. E por isso, foi censurada e sofreu perseguição política. O diferencial da literatura de Adelaide está no tom de denúncia que suas narrativas assumem, característica evidenciada já nos títulos das obras, como é o caso de *Podridão* (1975) e *Asco* (s/d).

Como observou Caldas (1987), a conjuntura da exploração das diferentes nuances da sexualidade humana atravessada por uma crítica social é a chave para compreender a literatura de Adelaide. A linguagem acessível, mais próxima à fala coloquial, com preferência pela linearidade, faz parte do projeto da autora, que queria ser lida pelo maior número de brasileiros. Essa característica pode ser vista como uma demanda da situação política do país, já que se acreditava que a literatura engajada precisava chegar ao povo o mais rapidamente possível, como aponta Hollanda (2005, p.19) a respeito dos CPC: "cabe ao artista realizar um laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais".

Contudo, no desenrolar da narrativa, embora a crítica social exista, ela fica em segundo plano com relação ao erotismo. Em *Podridão* (1975), o personagem está constantemente envolvido em situações sexuais abusivas nos abrigos, no trabalho, com os pais adotivos, na cadeia, nos interrogatórios policiais, ou mesmo ouvindo relatos de conselheiros e amigos. Isso dá ao sexo novas configurações: aqui ele poderá ser punitivo, abusivo ou afetivo. Esse herói lembra Justine, a protagonista do de Marquês de Sade: um ser infeliz e virtuoso, que sofrerá inúmeros abusos que colocarão seu caráter a prova. A virtude, para o personagem, é não ter seu corpo violado: ele prefere matar, ser preso e não ter onde morar ou o que comer, a fazer sexo com outros homens. Mas diferentemente da heroína de Sade, Carlos não sente prazer com essas violações, por isso vive em constante sofrimento. Para ele, assim como para a maioria dos personagens masculinos vítimas de violência que Adelaide Carraro nos apresenta, o conflito perpassa a construção de uma identidade tradicional de gênero: esses sujeitos preocupam-se em manter sua virilidade imaculada. Talvez por isso poucas mulheres apareçam no romance - é como se o universo apresentado fosse predominantemente masculino.

Ainda que em nenhum momento Carlos pratique um ato sexual por desejo, o elemento erótico é o que prevalece na narração. Isso pode ser percebido na cena a seguir, quando Raul é coagido a fazer sexo com sua mãe adotiva:

(...) Levantou-a em seus braços fortes esmagando-a de encontro aos pelos do seu peito, sugou-lhe a boca ferozmente. Colocou-a na cama e, sem largar seus lábios, ajoelhou-se no meio das pernas de Lídia que, gemendo e retorcendo-se no mesmo lugar, sentia seus dedos lhe queimarem as entranhas. Sugadas vagarosas em seus seios a fizeram movimentar furiosamente os quadris, enquanto a boca no rosto transfigurado se abria para lhe implorar que viesse para ela. Raul deitou-se suavemente em cima dela e, recomeçando a chupar-lhe o bico do seio esquerdo, penetrou-a sem violência. Acelerou as estocadas, sentido aquelas carnes macias tremerem debaixo das suas. Naquela posição incômoda, mas que sabia agradar muitíssimo às mulheres, ele ouvia Lídia gemer, grunhir e gritar, debatendo-se, como se estivesse sufocada. A coisa cresceu dentro dele, fazendo-o forcejar, sem parar e, quando ela arrebitou, Raul sentiu uma moleza e zonzeira tão fortes que pensou que fosse ser engolido do mundo dos vivos (CARRARO, 1975, p.166).

O Dr., é o representante máximo do desejo erótico nessa narrativa. Embora ele adote Carlos pensando nos abusos que poderia cometer com o jovem, acaba apaixonando-se e desejando uma relação profunda e mútua. Por isso espera pacientemente por um momento de receptividade - que, entretanto, nunca acontecerá. Como a única plenitude que o personagem vislumbra é com a satisfação de seu desejo por Carlos, sem importar-se com as recusas que sofre, continua amando o rapaz e dedica sua vida para protegê-lo. Talvez a força erótica dessa narrativa esteja nessa constante espera: na suspensão e no adiamento do prazer.

O final trágico é marcado pela entrega sem desejo do protagonista para o Dr, e pelo seu desfalecimento. Na perspectiva batailleana, todo o “movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte” (1987, p.38). Com a aniquilação do sujeito amado, o desejo pedófilo/homoerótico do personagem é punido: é a destruição literal de um desejo construído no *tabu*.

Essa sociedade devasta e corrompida também aparecerá no romance *Asco* (s/d), sob a ótica de um novo universo: os bastidores do mundo da fama. As duas obras têm em comum o título como aparato de denúncia, de modo a criar um posicionamento inicial e definitivo, sobre o que será narrado: asco e podridão são os substantivos que definem esse mundo. Em *Asco*, o protagonista é um menino de uma pequena cidade do interior que é levado a São Paulo por um produtor musical. Por sua inocência e ignorância, é enganado pelo empresário, que o convence que iria ensiná-lo “como ser homem” e estar “pronto para o casamento”. Além dos abusos que o protagonista sofre, o leitor acompanha a

exploração sexual de outras meninas, sempre ingênuas, virgens e dispostas a tudo em troca de sucesso.

Os sujeitos que detêm o poder nessa sociedade são marcados pela busca constante de prazer e pelo desejo perverso, onde a pedofilia não é um problema social, mas uma possibilidade de prazer. Embora a narrativa não permita que se crie empatia com os algozes, o prazer novamente prevalece ao tom de denúncia. Nesse sentido, as cenas eróticas desenvolvem-se sob o signo da violência e da agressividade, nos limites da dor, dá cólera e da raiva.

O domínio da violência é onde, por excelência, acontecem as práticas eróticas. Segundo Bataille (1987):

a crueldade é uma forma de violência organizada. Não é forçosamente erótica, mas pode derivar para outras formas de violência que a transgressão organiza. Como a crueldade, o erotismo é organizado. A crueldade e o erotismo ordenam-se no espírito 60 que possui a resolução de passar para lá dos limites do proibido. Essa resolução não é geral, mas é sempre possível passar dum campo a outro campo. Trata-se de campos próximos, ambos baseados na embriaguez de escapar decididamente ao poder da proibição. A resolução é tanto mais eficaz quanto de antemão se reserva o regresso à estabilidade, sem o qual esse mecanismo seria impossível, o que supõe simultaneamente o transbordamento e a previsão da retirada das águas (BATAILLE, 1987, p.71).

Como já mencionado, Bataille funda sua teoria no pressuposto de que a violação do interdito é ponto chave da vivência erótica. Contudo, nos romances de Adelaide não existe uma transgressão controlada do interdito, existe, em contrapartida, uma suspensão do interdito imposta em contextos específicos. A violência invocada pela autora não é a violência erótica, é a violência dos sujeitos. Assim, o interdito é sempre deslocado para que determinados comportamentos eróticos sejam validados moralmente: ou seja, o que encontramos nessas narrativas não é o grotesco do carnaval, mas o grotesco do real. Por isso, nunca há regresso à ordem.

O erotismo alicerçado na violação do outro é recorrente na literatura. Nas narrativas de Marquês de Sade, as violências e os abusos de poder são justificados e assegurados pelo próprio narrador de forma recorrente:

Sem dúvida, muitos dos desregramentos que encontrarás aqui retratados desagradar-te-ão; alguns, entretanto aquecer-te-ão a ponto de te custarem porra, e isto nos basta. [...] Esta é a história de uma magnífica refeição em que seiscentos pratos diversos serão oferecidos a teu apetite. Apreciarás todos? Não, sem dúvida! Mas esse número prodigioso ampliará os limites de tua escolha, e, encantado por esse aumento de faculdades, não te atrevas a repreender o anfitrião que te presenteia. [...] Acerca da diversidade, estejas assegurado de que ela é precisa; estuda bem as paixões que te parecem assemelhar-se a outra sem a menor diferença, e verás que essa diferença existe e, por mais leve que seja, ela apenas tem esse refinamento, essa delicadeza que distinguem e caracterizam o gênero de libertinagem aqui tratado (SADE, 2006, p. 62-63).

Sade cria uma segunda ordem, uma inversão do tempo cotidiano, onde tudo é catalogado, registrado, numerado, prescrevendo inclusive os procedimentos que deverão ser realizados pelos seus sujeitos. Adelaide, por outro lado mostra um mundo sem ordem, onde o que vale é a lei do mais poderoso impondo deliberadamente sua vontade – isso em primeira instância também acontecerá em Sade, mas há um protocolo rígido para seguir que resulta na instauração de uma vivência erótica. Por isso, enquanto o efeito das obras de Sade é atrair e repelir o leitor, em um movimento no qual todos os impulsos repulsivos sejam convertidos em prazer (PAZ, 1994), o mesmo não acontece nas narrativas de Adelaide Carraro, já que esses mesmos impulsos provocam apenas náusea e aversão.

O urbano será um elemento importante para a cena erótica dessas obras: cria-se uma relação dicotômica onde o campo é o pueril e inocente, enquanto a cidade, por sua vez, é o lugar da devassidão e da luxúria. Para Schollhammer (2000), a partir da literatura dos anos 60 e 70, a cidade deixa de ser “um universo regido pela justiça e pela racionalidade, mas uma realidade dividida, na qual a cisão que antes se registrava entre ‘campo’ e ‘cidade’ passa a girar em torno da ideia de ‘cidade marginal’ e ‘cidade oficial’ (SCHOLLHAMMER, 2000, p. 242). No universo de Carraro, a cidade é, por sua vez, toda marginal. As cidades dessas obras são uma Sodoma, corrompida, perigosa e perversa, onde não há nenhum deus punitivo. Com a constante legitimação da marginalidade com que os personagens se encontram, a denúncia parece ser a única opção de subversão.

A partir dessas leituras, percebe-se que a abordagem erótica de Adelaide Carraro passa longe do sentido transcendente do erotismo. Nos romances da autora, ao contrário dos de Cassandra Rios, o amor raramente surge e em nenhum momento existe união e

comunhão erótica: eles concentram-se na dimensão moral da vivência erótica e materializam-se como um grito de ordem. Não à toa no prefácio de *Podridão* (1970), Adelaide convocará os censores para agirem de forma mais rigorosa contra o que julgava como obscenidades (definido por ela como a junção “[d]a vulgaridade, [d]a burrice e [d]o deboche”) presentes nos programas de televisão: "a arte justifica muita coisa - quase tudo; mas nada justifica, nada!, a aceitação dessa obscenidade cultural, dessa manifestação de baixíssimo nível, por parte de nossas autoridades e censores" (CARRARO, 1970, p.15).

Apesar de Adelaide assumir o que chamava de “luta contra a imoralidade”, os censores não compartilhavam essa opinião e em um dos pareceres, lemos:

A autora (...) escreve a “autobiografia de três meninas que percorrem o caminho da depravação” (...). É focalizado o escárnio, emparelhado com as fraudes partidas de moçoilas internas a arrotar, agressiva e insolentemente, impropérios visando abater a resistência da família contra o aviltamento da juventude. Realizam-se autênticos bacanais nas denominadas “festinhas”, onde tudo vale... inclusive, e em proporções ciclópicas, o uso de entorpecentes (...), o desencaminhamento e a corrupção de menores, de práticas lascivas enoveladas com atos de libidinagem (...), vindo a virgindade a ser considerada como “a insignificante pelinha”. (...) São miasmas, ainda, de espaçosa decomposição moral de uma minoria social, chantagem, a referência a abortos provocados, irreverências nas atitudes de moçoilas para com os pais, tentativas de estupro, o apregoamento do amor livre, o suicídio, o uso desmedido de bebidas alcoólicas (...) (Parecer nº 138/76, do técnico de censura, Tabajara Fabiano de Santana Ramos, 4 mar. 1976, PUB)

Além disso, Adelaide também foi atacada pelo suposto valor literário de suas obras: “O livro *Mulher livre*, por sua vez, foi considerado “uma afronta à boa literatura” [Parecer nº 262/76, de Arésio Teixeira Peixoto, 10 maio 1976, PUB]. Há de se considerar que muitas obras obscenas sofreram ataques sob a suposta falta de literariedade. *A Carne*, de Júlio Ribeiro, hoje indispensável em antologias que reúnem obras “imortais da nossa literatura”, foi violentamente atacado no período de publicação como "trabalho falso, sem orientação estética, escrito com o propósito da pornografia" (PUJOL, 1917, p.393). As palavras de Otto Maria Carpeaux (s/d, p.232) a respeito da obra de Júlio Ribeiro servem também para as de Adelaide Carraro: "a partir da hora da publicação, *A Carne* foi chamado livro escandaloso, pornográfico, sem valor literário; por outro lado, é incontestável o grande sucesso popular do romance, por ventura causado por aqueles defeitos". E como a estratégia do governo era menos proibir a produção intelectual do

que “liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa” (SCHWARZ, 1978, p. 63), a escritora tonou-se uma ameaça que deveria ser contida.

Parece claro hoje que os censores não obtiveram sucesso nessa empreitada, porque como eu disse, Adelaide e Cassandra eram apenas o começo.





## 2 SEGUNDA ESFERA: OS ANOS 70

O início dos anos 70 é marcado pelo fechamento do Congresso, pela suspensão de direitos constitucionais, por medidas restritivas e pela prisão dos chamados subversivos. Ao mesmo tempo, sob a presidência do General Emílio Garrastazu Médici, o Brasil vive o chamado "milagre brasileiro": crescimento econômico e industrial, diminuição da taxa de analfabetismo e aumento estrondoso do número de estudantes universitários. Mas a promessa de felicidade, embalada pela lenta abertura política iniciada com a posse de Ernesto Geisel em 1974, é drasticamente balançada no ano seguinte, quando o jornalista Vladimir Herzog é torturado até a morte. A prosperidade econômica também chega ao fim e com isso o apoio das classes médias ao governo.

Enquanto as organizações das minorias ganham fôlego no Brasil, os movimentos estudantis da Europa e dos Estados Unidos começam a chegar por aqui e, embora um pouco abafados pela ditadura, afetam a forma como os jovens encaram a vida. Nesse momento, vê-se uma “juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao político: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento” (VENTURA, 1988, p.81). Noções de normalidade e anormalidade vão perdendo a força para que práticas antes consideradas como desvios, entre as quais a homossexualidade, o fetichismo e o exibicionismo, passem a ser consideradas muito mais como preferências pessoais. Essas experiências continuam sendo contrastadas com a norma de comportamento estabelecida socialmente, “mas, não obstante, são mais frequentemente interpretadas como variações relativamente benignas, mais como expressões de uma diversidade natural do que uma perversão moral” (PARKER, 1991, p.145). A pílula foi aceita por homens e mulheres e o orgasmo passou a ser considerado também um direito feminino.

Nas artes, os ecos do movimento *hippie* pautado no sexo livre também são ouvidos e o sexo sai do privado para virar assunto público:

Música, literatura e cinema exibiam a intimidade dos casais, democratizando informações. (...) Já a publicidade erotizava comportamentos para vender qualquer produto. Tudo isso não seria possível sem o poder dos meios de comunicação modernos e uma cultura de massa capaz de difundir modelos e representações sociais. (PRIORI, 2011, p.179).

Na prática, contudo, a libertação das amarras sociais foi mais sutil do que a listagem de tantos eventos concomitantes faz parecer. O artigo "A dificuldade de ser fiel", publicado na revista *Ele Ela*, expõe as incongruências de um dos períodos mais ambivalentes da nossa história:

No decorrer dessa luta a mulher foi conquistando palmo a palmo os seus direitos: o de trabalhar, o de ter personalidade jurídica, o de votar e ser votada. Em nossos dias, finalmente, ela deixa de ser escrava do seu próprio sexo. E porque encaram a liberdade da mulher como uma concessão e um pecado, muitos homens tendem a confundir esta libertação com libertinagem. Ora, a imagem da mulher emancipada não suprime a imagem da mulher essencialmente pura, basicamente fiel. (*Ele Ela*, ano 1, número 8, dezembro de 1969).

Além disso, é preciso considerar que desde 1968, com o Ato Institucional 5 (AI-5), a oposição ao governo passava a ser proibida sob risco de punição e a censura tornara-se ainda mais dura: iniciaram os chamados “anos de chumbo” da ditadura. Embora a Rede Globo (que se consolidava naquele momento apoiando o governo militar) vendesse uma imagem de um Brasil tranquilo e pacífico, lideranças estudantis foram presas, intelectuais exilaram-se do país e professores foram afastados ou cassados.

A partir desse momento a censura, que até então agia sobretudo na proibição de obras contrárias à moral, passa a perseguir também obras contrárias ao governo. Deonísio da Silva (1989) cita o caso de *Feliz ano novo*, de Rubens Fonseca como uma síntese desses momentos: inicialmente censurada sob a alegação de pornografia, após o autor e seus advogados recorrerem da decisão, a obra foi incluída no rol daquelas contrárias à política do governo. Ou seja, passou-se da acusação do autor de apologia às sexualidades patológicas, para apologia ao crime.

Sevcenko (2001), através da análise de inúmeras cartas ao DCDP, identifica a associação entre uma moral familiar sólida, com uma igualmente solidez social. Assim, mesmo que a reivindicação e a conservação de paradigmas morais-cristãos não sejam exatamente novas, nesse momento, ganhava respaldo do governo que considerava tais desvios como oriundos dos inimigos do Estado. No livro *Censura & liberdade de expressão* (1974), o ex-censor Coriolano Loyola Fagundes defende esse posicionamento colocando no comunismo, mais exatamente em Lênin, a responsabilidade pela frase: “desmoralizem a família de um país e a revolução estará ganha”. Ou seja, acreditava-se

que a imoralidade das obras era uma estratégia comunista para corromper os valores da família:

A associação entre moral e política, entre pornografia e subversão, entre obscenidade e comunismo, era algo presente nas cabeças de muitos, tenha sido ela utilizada apenas estrategicamente, como meio de propaganda política contra os setores adversários, tenha sido ela empregada por temores reais de uma possível ação planejada em escala internacional dos “inimigos da pátria e da religião. (MARCELINO, 2006, p.224-225).

Cresce com isso mito da pornografia como uma "estratégia revolucionária" e da liberação sexual como uma ameaça à segurança nacional. A avaliação de junho de 1975 do livro *Os degenerados*, de Oliver Ruston, encontrada na Agência Central do Serviço Nacional de Informação (SNI), reitera esse pensamento:

Tem-se observado que está proliferando, em todo o país, a venda de livros erótico-pornográficos, altamente atentatórios à moral e aos bons costumes. (...) As aberrações e inversões sexuais e a pregação subliminar de dissolução da família, constantes dos conteúdos dos livros em questão, ao narrarem, crua e detalhadamente, relações sexuais entre pais e filhos, ou entre estes, dão mesmo a impressão de que a “idéia mãe”, que norteia esse gênero de literatura, está em lançar o caos e a degradação na célula básica da nação – a família. (...) É sabido que, dentro da tática comunista de conquista de um povo, está a desagregação do mesmo, através do incentivo, não só à corrupção e aos tóxicos, como, primordialmente, da deturpação das normas básicas sociais e morais que regem a família, o que é conseguido pela exploração do sexo. (MARCELINO, 2006, p.271)

Esse discurso ganhava amparo em parte da população que, mobilizada desde a queda de João Goulart, participava ativamente cobrando mais rigor aos censores. As cartas reproduzidas a seguir, duas das muitas enviadas por brasileiros ao DCDP, ilustram essa situação. A primeira, data de 2 agosto de 1970:

Quando o governo se preocupa em dar uma formação moral e cívica séria, aos estudantes de todos os níveis, como fator importantíssimo na preservação dos valores morais da Nação, parece-nos que tais novelas, penetrando nos lares, vão destruir todo esse esforço e toda a boa intenção governamental (...) Não se contentam os inimigos da pátria e da religião em se servir do cinema nacional sobretudo, mas vendo a inércia de muitos homens de boa formação e de responsabilidade no setor público, sentem-se estimulados na sua audácia (...) Esta é a maneira sutil e maliciosa de minar as consciências e destruir o que há de mais sagrado num povo: seus sentimentos religiosos e cívicos (MARCELINO, 2006, p.238)

A carta que segue foi enviada sete anos depois, em 3 de março de 1977:

É por isto que venho externar aqui minha inconformidade com a licenciosidade de costumes que, além de aviltar a nossa civilização, não deixa de afetar a Segurança Nacional, pelo desfibramento moral da juventude (...) Aliás, a história nos diz que a crise da família helênica derrubou a Grécia e a crise da família romana derrubou o Império Romano (...) A imoralidade, que cria a ridicularização do herói, não tem outro escopo que destruir a democracia (MARCELINO, 2006, p.255)

Nesses discursos evidencia-se um conceito de nação atrelado à moral cristã, sendo assim, a defesa dos valores de decoro e conduta deveria ser de responsabilidade do governo. Esse entendimento resultara no Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, prevendo a censura às obras consideradas contrárias à moral, seguido pela Portaria nº 11-B, que determinava a “verificação prévia da existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes” (Art. 1º):

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuem o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira; CONSIDERANDO que o emprêgo desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. DECRETA: Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação. (BRASIL, 1970, s/p)

Atualmente, pesquisadores como Alexandre Ayub Stephanou (2004) entendem que a preocupação censória com a pornografia era uma manobra para disfarçar a censura política:

A legislação censória abrangia, até o dia 26 de janeiro de 1970, cinema, rádio, televisão, teatro, direito autoral, código de ética, publicidade. O novo decreto insere na censura os meios de comunicação impressos. (...) O governo federal baixa o decreto chamando-o eufemisticamente de ofensa contra a pornografia, buscando passar a idéia de que sua preocupação era com a moralidade, quando, na realidade, estava estabelecendo, legalmente, a censura prévia na imprensa escrita. (...) Ou seja, alicerçada na moralidade, estava oficializada a censura prévia. (STEPHANOU, 2004, p.31-32)

Mesmo que esse decreto fosse um artifício do governo, o fato é que todos os livros que versassem sobre o sexo deveriam passar por uma análise realizada pela Polícia Federal. E os motivos mostravam-se suficientemente legítimos e convincentes para parte

da população. Contudo, assim como afirmam Lapeiz e Moraes (1884, p.32) sobre o período vitoriano, a prescrição de que tudo o que se relacione com o erotismo deva ser escondido é um “terreno fértil para fazer florescer a pornografia”. Assim, sob a tensão entre o mundo privado humanista e o mundo público da imprensa, a pornografia renascentista encontrou um espaço para seu alicerce. De forma mais ou menos semelhante, na tensão entre o mundo aberto da indústria cultural de massa e o mundo fechado da ditadura militar, a literatura erótica brasileira florescerá.

Nesse sentido, podemos observar dois fenômenos significativos no polissistema da literatura brasileira ecoando diretamente no polissistema da literatura erótica: de um lado o assentamento da indústria cultural, resultando no aumento no número de editoras, de obras publicadas, e de vendas. Ao mesmo tempo, no âmbito da literatura considerada canônica, observa-se um terreno especialmente fértil para o desenvolvimento do conto, caracterizado pelo surgimento e consolidação de importantes contistas brasileiros. A partir disso, esse capítulo propõe dois estudos que acompanham esse movimento mais amplo: o caso da *Editores L'Oren*, especializada em publicações eróticas de massa, e o caso da *Revista Status*, que se destaca pela realização de um concurso de contos eróticos que reuniu escritores reconhecidos da época.

## 2.1 O caso da Revista Status

A *Revista Status* surgiu em 1974, pela *Editores Três*, voltada para o público masculino adulto, e parou de circular no final da década de 80. A primeira edição da revista contava com um ensaio fotográfico da atriz Sylvia Kristel e respeitava as medidas censórias governamentais do decreto nº 1077 que estabelecia que “só seria permitida foto com a exposição de um seio apenas”, “estando o outro não visível, mediante qualquer recurso técnico (tecido, espuma de sabão, flanco, corte, escurecimento etc.)”. A revista possuía uma seção destinada à ficção, onde foram traduzidos contos de Scott Fitzgerald, Philip Roth, Ray Bradbury, Julio Cortázar e Tennessee William, e publicava em números especiais histórias em quadrinhos eróticas de Georges Wolinski, como *Meu corpo é das mulheres* e *Esse mundo é um bordel*. O conto “Rosajaine tira a roupa”, de Ignácio de Loyola, foi escrito especialmente para a revista, o que demonstra a sua importância no contexto intelectual.

Gilberto Mansur, diretor de redação no período, conta que algumas peripécias que usavam para driblar a censura:

O meu parceiro na redação era o Múcio Borges da Fonseca e, todo mês, ele ia para Brasília apresentar a edição da revista. Como sabia que o Rogério Nunes, chefe da censura, gostava de falar e tinha ambições políticas, o Múcio dava corda para ele e passavam o tempo todo conversando sobre os bastidores do poder em Brasília. O Nunes nem olhava direito e ia carimbando as páginas com a aprovação. (MANSUR, 2015, s/p).

Em 1976, a revista lança um concurso de contos eróticos, apresentando como jurados Jorge Amado, Fausto Cunha e o editor Gilberto. Sucesso absoluto com 1889 inscritos, o conto ganhador foi "Mister Curitiba", de Dalton Trevisan, sob o pseudônimo de João Maria. No ano seguinte, a segunda edição do concurso contou com mais de 2000 inscritos e um trio de jurados composto por Rubens Fonseca, Ricardo Ramos e Gilberto Mansur. Os vencedores foram Luis Fernando Emediato ("Vegetal"), Regina Célia Colônia ("Sob o pé de damasco, sob a chuva", Sonia Coutinho ("Cordélia, a caçadora"), Edla Van Steen "Um dia em três tempos" e Aécio Flávio Consolim ("Sob o sol"). O concurso teve ainda uma 3ª edição cujo ganhador foi Rubens Fonseca. Dos contos inscritos no concurso também surgiu o filme *Contos Eróticos*, com a filmagem de quatro contos finalistas<sup>13</sup>.

Considerando a qualidade dos contos que foram recebidos, em 1977 os editores decidiram premiar os 40 melhores com uma publicação. Contudo, desses, 6 contos foram censurados e não puderam ser publicados no livro. São os contos de Luiz Vilela ("Meninas de Boas Famílias"), de Daisy Aparecida Clementino de Souza e José Angelo Gaiarsa ("Sonho de Nabokov"), de Astolfo Araújo ("Damad"), de Clóvis Malta ("A média Luz"), de Fernando Mauro Poff Borges e de Clarita de Creusa Riberiro de Carvalho ("Cenas Doralicosas: limpinhas e variadas).

Em nota, os editores justificam-se:

o número - 34 - pode parecer estranho. E realmente o é. A vontade do júri do II Concurso Nacional de Contos Eróticos era que pelo menos quarenta - entre quase 3 mil contos recebidos - fossem publicados nesse número especial. Mas houve - como infelizmente era de se esperar - uma vontade postada acima da vontade do júri, formado por três mortais -

---

<sup>13</sup> "Arroz com Feijão", direção de Roberto Santos; "As Três Virgens", de Roberto Palmari; "O Arremate", de Eduardo Escorel e o último "Vereda Tropical", de Joaquim Pedro de Andrade.

Rubens Fonseca, Ricardo Ramos e Gilberto Mansur - com poder apenas de decidir o que, segundo seus pontos de vista, era, literária e eroticamente, mais digno de ser premiado (MANSUR, s/d, p.3).

Além dessa, outra coletânea foi publicada contemplando apenas contos escritos por mulheres e que foram considerados destaques.

No mesmo ano, foram selecionados 26 contos da 1ª edição do concurso que, juntados aos 34 contos já publicados, transformaram-se na obra *60 contos eróticos finalistas dos 1º e 2º concursos de contos eróticos de Status*.



FIGURA 1: AS TRÊS COLETÂNEAS DA REVISTA STATUS: 1) OBRA COM 34 CONTO SELECIONADOS NA 1ª EDIÇÃO DO CONCURSO; 2) OBRA QUE CONTEMPLAVA OS 34 CONTO PUBLICADOS ANTERIORMENTE E OUTROS 26 CONTO SELECIONADOS NA 2ª EDIÇÃO DO CONCURSO; E 3) OBRA COM 25 CONTO DE AUTORIA FEMININA QUE FORAM CONSIDERADOS DESTAQUES

Entre os finalistas e destaques das duas edições, estavam grandes nomes da literatura brasileira da época: Dalton Trevisan, Samuel Rawet, Benedicto Monteiro, Moacyr Scliar, Edilberto Coutinho, Sérgio San'Anna e outros. Além disso, o concurso contou com jurados estimados no campo literário. Ou seja, a coletânea com o que se considerou os melhores contos das 1ª e 2ª edições do Concurso pode ser compreendida como um micro sistemas que permite uma amostragem do que parte dos escritores da literatura considerada canônica faziam em termos de literatura erótica<sup>14</sup>. Sendo assim,

<sup>14</sup> É importante considerar que, apesar de ter sido escolhido apenas uma coletânea para esse estudo, os anos 70 foram especialmente significativos para o conto brasileiro, inclusive para o conto erótico. Assim, além da publicação da *Status*, podem ser destacadas inúmeras coletâneas e antologias de contos eróticos, sobretudo no período que segue o concurso, como as de Marcia Denser (*Muito Prazer* e *O prazer é todo meu*), Edilberto Coutinho (*O erotismo no conto*

nesse subcapítulo pretende-se analisar o imaginário erótico presente nos contos reunidos nessa coletânea, compreendendo as imagens que perpassam esse espaço.

\*\*\*

Embora contemplando os mais diversos aspectos da vivência erótica, a partir da leitura dos contos, podem ser observados cinco eixos dominantes que perpassam a coletânea: a) descoberta da sexualidade, b) representações do desejo, c) erotismo dos corações, d) erotismo e violência e, finalmente, e) erotismo insólito.

A iniciação sexual é um dos grandes temas da literatura erótica, exposto em clássicos do gênero como *Ligações Perigosas* (1782) e *Fanny Hill* (1748). Na antologia da *Revista Status*, 11 contos centram-se nesse momento, enfocando experiências e descobertas precoces, sobretudo através de uma perspectiva masculina. É o caso de “Ser homem”, de Guido Heleno, que conta a história de um menino de 13 que é iniciado pela esposa do seu patrão. Não sendo mais virgem, o personagem considera-se finalmente homem, desenvolvendo inclusive coragem para se impor diante chefe, cobrando respeito e os aumentos prometidos. Com enredos semelhantes sobressaem os contos “Tia Bela”, de Maria da Glória Martins Soares, “Dia da bandeira”, de Mauro Morini, “Ano que vem amanhã de noite no seu quarto”, Renato Landim de Vasconcellos e “Dolores”, de Álvaro Alves de Faria. Cada narrativa apresenta alguma peculiaridade que marca essa primeira vivência erótica: a iniciação por uma tia, por uma professora, por uma mulata serviçal e por uma prima, respectivamente. Em todos os casos percebe-se uma hierarquia de poder marcando as relações: o iniciador é alguém mais velho e experiente, o detentor dos conhecimentos eróticos, incumbido de disseminar seus saberes. Essa dinâmica é ainda mais evidente no conto “Xadrez”, de Antonio César Drummond Amorim, revelando a subsistência e, ao mesmo tempo, a fluidez desses papéis ao intercalar os relatos da iniciação sexual de um menino por uma jovem de 18 anos, com relatos desse mesmo personagem iniciando uma menina mais nova, vários anos depois.

Apesar de explorarem diferentes matizes eróticas, esses contos compartilham inúmeros elementos, ressoando as mesmas representações do corpo: mesmo quando objetificados, esses corpos não são esvaziados de sentido, ao contrário, são caleidoscópicos que acumulam e geram imagens. Além disso, esses corpos são marcados

---

*brasileiro*), Laurita Mourão (*Decamourão*), Dalton Trevisan (*Contos eróticos*) e Clarice Lispector (*A via crucis do corpo*).



por estereótipos de gênero pautados na masculinidade como sinônimo de virilidade. Na maioria deles, a consciência do desejo e a iniciação sexual é caracterizada por uma pressão social. Ainda assim, indicam o poder do erotismo: ele pode mudar o corpo de alguém, transformar um menino em homem. *A petit mort* assoma como geradora de uma nova vida: todo o erotismo se constrói na promessa de vida que luta contra a violência da morte, mas nesse caso, os sujeitos vivenciam a promessa de (nova) vida contra a violência da própria vida. Não é possível saber se esses personagens cedem ao erotismo ou às pressões sociais, mas qualquer que seja a motivação, elas levam ao mesmo lugar: a explosão e a dissolução do ser – a destruição! E por isso, também é a ressurreição: uma forma de vida morre para dar lugar a outra. A partir daí, a consciência da descontinuidade é afluída. Dessa forma, embora esses contos apresentem a carnalidade do erotismo, seus significados extrapolam a descrição material desse ato.

A partir da leitura de “Eleonora”, de Furio Lonza, observa-se como as primeiras experiências eróticas nem sempre incluem o ato sexual, comumente compreendendo outras práticas e brincadeiras. O conto enfoca uma noite em que o protagonista visita um amigo chamado Luís. Depois do estudo, os amigos vão assistir tevê na sala, nesse ínterim, o protagonista pega no sono e quando acorda, encontra apenas Dona Eleonora, dormindo profundamente. Aproxima-se da mulher com timidez, mantendo-se próximo às suas coxas, onde intercala movimentos leves para tentar ver a calcinha de Dona Elenora, com a paralisia completa que a tensão erótica despertada pelo momento. Nessa condição, dormindo inerte, é como se o personagem a possuísse completamente. Ao final, sabemos que Dona Elenora estava acordada e um ato sexual entre os dois é insinuado. Mesmo que o coito não acontecesse, considerando a intenção erótica invocada pelo protagonista, a relação erótica já estava estabelecida. Nesse caso, provavelmente a experiência figuraria entre as primeiras lembranças sexuais desse menino.

Outra forma de iniciação erótica apresentada é através da masturbação, como representada em “Iniciação”, de Ângelo da Costa Prazeres, cujo narrador compartilha a descoberta da sexualidade de um jovem que vive em um seminário para padres. Um movimento semelhante acontece em “Menino no Sótão”, de Chico Santa Rita, focalizando um garoto que gosta de masturbar-se enquanto espia a vizinha tomando banho. Nesse conto, a obscenidade é decorrente menos do comportamento masturbatório do protagonista do que da nudez que ele invoca. A nudez nas civilizações ocidentais, “transformou-se no objeto de um interdito bastante pesado” (BATAILLE, 1987, p.33), ancorado sobretudo na noção de privacidade. Daí decorre o sentido de obscenidade desse

conto: o leitor é convidado a também invadir a intimidade e a nudez dessa menina. Da mesma forma que o personagem enxerga com pouca clareza o corpo nu que está a tantos metros se banhando, o leitor não conta com descrições dessa nudez, somos (o personagem e o leitor) movidos pela *ideia da nudez*, pela convicção da transgressão de um dos mais significativos interditos do erotismo. Nesse sentido, mesmo que a imagem careça de nitidez, é o sentido da nudez que excita o personagem e o leitor.

Percebe-se nos contos de Ângelo da Costa Prazeres e Chico Santa Rita que a descoberta da sexualidade será uma experiência privada e pessoal, movida por um desejo autocentrado e pouco consciente, que oscila entre o livre-fluxo e a pressão social. Mas essas experiências eróticas podem transcender a solidão que essencialmente caracteriza a masturbação para realizar-se entre crianças da mesma idade, como acontece em “As coisa feia”, de Max Gehringer. Em todos os casos, a primeira experiência erótica é um momento inaugural. A partir dela, os sujeitos terão confrontado a infinitude do desejo que se contrapõe a finitude de seus corpos: mesmo que inconscientemente, estarão frente à incompletude de suas existências.

Nos contos destacados, a incursão no mundo erótico acontece de forma gradual, como uma progressão formal de aprendizados, de modo semelhante ao que era desenvolvido pela literatura libertina do século XVIII. A inocência vai, aos poucos, cedendo lugar à experiência. A perda da virgindade, por sua vez, é cristalizada na memória, subvertendo a efemeridade essencial do erotismo.

Considerando a longa tradição que defendia a virgindade matrimonial e a pureza feminina, enquanto incentivava a experiência erótica masculina, não causa surpresa que esses contos sejam protagonizados majoritariamente por rapazes. Como já mencionado, há de se considerar que os meninos também sofrem pressões sociais que impõem rigidamente um papel de gênero masculino, determinando padrões de comportamentos pautados na virilidade e na alta performance sexual. Por isso, não causa estranhamento que, nesses contos, a primeira experiência não esteja atrelada a uma promessa de relacionamento afetivo: a proximidade entre esses companheiros é só física - não há afinidades. Compreende-se, portanto, que essas experiências têm caráter exploratório: busca-se descobrir os limites e as possibilidades do prazer. É, em todos os casos, o momento de descoberta e afirmação das potências eróticas.

\*\*\*

A pluralidade das formas de sexualidade é sintoma das múltiplas subjetividades existentes. Nesse sentido, há tantas possibilidades de desejo quantas de individualidades. Como uma tentativa de entender o movimento erótico, inúmeros escritores dedicam suas obras à exploração dessas nuances, desdobrando o desejo até o seu limite e movimentando-se por todas as possibilidades e etapas que levam aos breves momentos em que é possível vislumbrar a suspensão da descontinuidade. Entre os 60 contos publicados na coletânea da *Revista Status*, 20 perseguem esse trajeto. Nesses casos, o erotismo assoma menos na presença de cenas eróticas do que na invocação do desejo que precede esses atos. Textualmente, ele existe como um contínuo que rege o desenvolvimento da trama narrativa, manifestando-se através de um estado do personagem que o leitor é convidado a compartilhar.

O desejo é marcado por uma ausência é a falta de algo. Uma carência. O erotismo é, por sua vez, desejo de união. Ele também é marcado pela ausência - menos de algo, mais uma ausência na nossa constituição. Desejo é, podemos dizer, amor do que falta. Quanto mais forte for a falta, mais fortemente o prazer do desejo será sentido - quanto mais eu fico sem tomar água, mais desejo por água eu vou ter, e mais prazeroso será a realização desse desejo. É, portanto, em um estado de “doença” que sentimos mais o prazer.

Por isso que, de acordo com a teoria de Bataille, o primeiro movimento do erotismo é a existência de um objeto de desejo. Podemos dizer que esse é o nascimento do desejo:

O desdobramento dos signos tem esta consequência: o erotismo, que é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo limite, é no entanto expresso por um objeto. Estamos diante de um paradoxo, diante de um objeto significativo da negação dos limites de todo objeto, diante de um objeto erótico. (BATAILLE, 1987, p.85-86)

Essa dinâmica é explorada por Jesus Barros Boquadi em “Corolário de Estrelas”, através do percurso do desejo entre um homem e uma mulher que se conhecem em um bar. Da curiosidade despertada inicialmente, à atração, instauração do desejo, excitação e tensão: esses momentos que precedem o ato sexual são, talvez, os mais importantes do erotismo.

A condição de um objeto (sujeito ou situação) como erótico não é pré-determinada. Ele varia entre os sujeitos, entre os tempos, entre inúmeros fatores, nem todos passíveis de explicação. Mesmo que a materialidade desse objeto seja alheia à nossa existência,

enquanto objeto erótico ele existe como resultado do nosso desejo. Esse objeto é, portanto, menos autônomo e exterior do que parece em um primeiro momento. Bataille chama atenção para essa ambivalência:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recai sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o ser interior, nada que nos forçasse a escolhê-la. Em resumo, mesmo estando de acordo com a maioria, a escolha humana difere da do animal: ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem. (BATAILLE, 1987, p.20)

Por isso, ao alternar o foco narrativo entre o feminino e o masculino, o conto de Jesus Barros Boquadi contempla duas formas diferentes conceber o erotismo e, dessa forma, coloca em jogo diferentes subjetividades.

A existência de um objeto de desejo é sucedida pela espera do ato sexual - que pode ou não ter um desenlace. Ou seja, o desejo pode culminar com o gozo sexual ou, diante da impossibilidade dessa concretização, pode se dissipar. Esse lapso de tempo, é o momento mais intenso do desejo – é o momento de plenitude em que o corpo se abre à possibilidade de fundir-se com outro corpo. O conto “Gwenael”, de Valdir Zwestsch explora essa intensidade ao narrar a espera do protagonista pela mulher que ama. Essa espera não é a de um compromisso ou um encontro, não é a espera que antecede uma hora marcada, é uma convicção esperançosa de um sujeito apaixonado que acredita que *um dia* ela o procurará. Enquanto isso, seu desejo cresce, expande com a possibilidade de comunhão, preparando o seu corpo para recebê-la – da mesma forma como ele prepara a casa com flores e lençóis limpos. Quando a relação sexual enfim acontece, o encontro não é narrado, e o conto termina em suspenso.

O protagonista de “Cantares”, de Moacyr Scliar, vive uma situação semelhante ao apaixonar-se por uma professora no colégio. Contudo, ao contrário do conto de Zwestsch, Scliar prioriza o relato da concretização do desejo, narrando-o em *flashback*. Nesse sentido, ao final da leitura, somos surpreendidos com a revelação de que a narratária das memórias eróticas é a professora que o personagem tanto desejou na juventude.

Nos contos da coletânea, o desejo também aparece retratado através da imaginação, como em “Paisagem com rede”, de José Cláudia da Silva e “Domingo”, de Regina Helena, e através de fantasias, como nos casos “Fantasias de dona Zu”, de Heber Fonseca

e “Retratinho 3x4”, Wagner Fornel. As duas manifestações do desejo partem da impossibilidade (mesmo que momentânea) da realização desse desejo – que, quando acontece é normalmente solitária, através da masturbação. A fantasia e a imaginação são formas de extravasamento erótico muito similares: as duas experiências sustentam-se pela *possibilidade* da concretização, como um *erotismo virtual* (ou potencial), sendo assim, ambas são elaboradas mentalmente. Contudo, enquanto a experiência erótica imaginada pode se referir a qualquer lembrança, pensamento ou imaginação de experiências sexuais, a fantasia é mais particular, referindo-se ao desejo suscitado por uma prática erótica singular que não aconteceu ainda (e que talvez não aconteça). Usualmente, as fantasias eróticas envolvem fetiches, como dominação e submissão, patologias clínicas, como podolatria e exibicionismo, práticas ilegais, como pedofilia e necrofilia, ou apenas desejos específicos, como atração por médicos ou professores. A narração dessas imaginações eróticas, fantasiadas ou idealizadas, desperta o desejo das protagonistas ao mesmo tempo em que desperta o do leitor, configurando-se como mais um recurso para presentificar o leitor na narrativa ou para explorar práticas condenadas social ou legalmente.

Um procedimento similar muito utilizado em textos eróticos é o erotismo falado. Nesses casos, a ação não acontece no momento da narrativa, sendo invocado através do relato de algum personagem. Essas histórias eróticas podem ser memórias, fantasias ou invenções e usualmente servem como forma de compartilhar experiências. É muito comum obras do gênero apresentarem um personagem vangloriando-se de seus feitos eróticos a amigos, ou um homem mais velho contar práticas suas ou alheias para uma moça inexperiente com intuito de abrir seu horizonte de possibilidades. Através desse recurso, o autor tem a possibilidade de colocar inúmeras cenas eróticas em sequências, variando os sujeitos envolvidos, os lugares, as motivações eróticas, enfim, todos os componentes da cena, sem que haja necessidade de criar a ambientação que usualmente precede essas vivências. Dessa forma, pode-se apenas anunciar a cena: “certa vez ouvi que: ...”. É o que faz o narrador de “A ilha dos quinze”, de Cláudio Barradas, um caipira que cavalga na companhia de um médico em direção a sua casa e no caminho conta histórias sobre pessoas da sua região, sobretudo eventos sexuais.

No conto “Sem palavras”, Benedicto Monteiro, brinca com essa metaficção erótica ao narrar uma cena de sexo entremeada pela narração de outra cena de sexo. Nesse caso, enquanto o protagonista envolve-se eroticamente com sua companheira, conta-lhe, ao mesmo tempo, de outra experiência erótica anterior. Ao passo que o sexo realizado no tempo presente da narrativa é marcado por uma minuciosa narração em voz alta, o sexo

rememorado pelo protagonista é mudo e silencioso. Através dessa dinâmica, as duas narrativas vão se misturando, se desenvolvendo, até chegarem ao ápice erótico. Esse mesmo jogo entre palavra e desejo aparece no conto de Sérgio Sant'Anna, “Variações Pronominais”, através da história de viúva rica que educa o amante pobre para que ele se comporte como seu falecido marido. O conto, narrado pelo amante, evidencia como o desejo se constrói na relação entre o(s) *eu(s)*, misturando as suas vontades com as dela – que também são as do falecido marido. Assim, a narrativa problematiza o jogo de alteridade do desejo (de se colocar no lugar do outro e de sentir o desejo do outro) desdobrando-se através da linguagem.

A dinâmica do desejo passa necessariamente pelo embate com as normas sociais. O desejo que se realiza é, portanto, um desejo que triunfa – essa é a essência do erotismo batailleano: o sentido de transgressão fez do ato sexual um ato erótico. Por isso, qualquer conto erótico traz no pano de fundo esse confronto, carregando as marcas do seu tempo. Mas há na coletânea da *Revista Status* um texto muito representativo desse conflito: “Paixão Roxa dos gatos no escuro”, de Clóvis Malta. Nesse conto, o autor dá o protagonismo a uma viúva presa às amarras sociais, mas que, entre culpas e imagens de santos, cede ao seu desejo e faz sexo com um semi-desconhecido. Nessa sociedade, em que o sexo era alvo não apenas do controle social, mas também do controle político do estado, a transgressão da personagem é também uma transgressão do autor, pois ele cria um precedente, uma nova imagem, um caráter de “normalidade” a um comportamento que ainda era condenado.

Há ainda outros contos da coletânea que giram em torno dos movimentos do desejo: “Week-end com Liv Ullmann”, de Paulo Rangel, “Greta und Herta”, de Meine Lieben, Darcy Penteado, “F3, D1, P2/Tarefas”, de Edilberto Coutinho, “Pedro”, de Celina Ferreira, “Adultério”, de Joana Fomm, “Fadário de Leda”, de Stanley Chevalier, “O relógio”, de Marcos Falchero Falleiros, “Roteiro turístico até São Sepe”, de Ignez Barros de Almeida, “A lenda do abacate”, Samuel Rawet, “Amanhã, sem falta”, de Adolfo Boos Júnior, “Os cães”, de Anatole Ramos, “Helga”, de Paulo Amador” e “Ah King Kong”, de Olga Savary. Todas essas narrativas descortinam o erotismo iluminando diferentes momentos do desejo. Celebram, portanto, não apenas o gozo, como um objetivo final, mas como uma busca em si mesma: a epifania erótica de corpos lânguidos que vislumbram a completude para além do momento da penetração. Assim, os sujeitos são vistos como potências de desejo, guiados por um erotismo latente que duela com o controle social.

\*\*\*

Na *Teogonia* de Hesíodo, Eros é considerado um deus primordial, junto com Caos, Gaia, e Tártaro, sendo o responsável por transformar o Caos inicial em Cosmos. Essa cosmologia, muito difundida pelos filósofos gregos, baseia-se na concepção da harmonia dos seres como resultado da comunhão entre eles. Por isso, Eros também é designado o deus da união. No panteão grego há ainda um segundo Eros: o deus do amor, filho de Afrodite, e, portanto, um deus do Olimpo. Nessa tradição, o amor distingue-se do desejo sexual e da paixão, ou seja, de Himeros e Photos, respectivamente (ambos filhos de Afrodite). Em comum, os dois Eros colocam em questão a incompletude dos seres, concebendo o erotismo como uma possibilidade de comunhão e continuidade que extravasa o ato sexual erótico.

Na abordagem de Bataille, essa busca pelo prolongamento do ser no outro é característica do erotismo dos corações, configurando-se como a possibilidade mais perene de completude. O amor conjugal precipita uma promessa de felicidade na medida em que oferece a contingência de plenitude em um parceiro - sentimento que é manifestado em expressões como “alma gêmea” e “cara metade”. Ou seja, o sujeito buscará no outro algo que acredita ter perdido de si mesmo, simbolizando a conciliação primordial entre corpo e alma. O amor é, nesse caso, simultaneamente, material e espiritual, já que o sentimento amoroso é seguido pela necessidade de posse do sujeito.

A teoria do erotismo de Alberoni (1998) também contempla o amor como uma possibilidade de comunhão:

O enamoramento é o abrir-se a uma existência diferente sem qualquer garantia de que esta se realize. É um canto altíssimo sem a certeza de uma resposta. A grandeza do enamoramento é desesperadamente humana, pois oferece momentos de felicidade e eternidade, cria um desejo ardente, mas não pode oferecer certezas. (ALBERONI, 1998, p.23)

Nessa forma de erotismo, a concretude da união dos corpos torna-se secundária diante da comunhão dos espíritos. Por isso, mesmo que o erotismo dos corações seja comumente acompanhado do erotismo dos corpos, as duas manifestações são independentes. Essa autonomia do amor como possibilidade erótica aparecerá em diferentes contos da *Revista Status* cuja trama encerra sem desenlace sexual. É o caso dos contos “O segredo de Clara”, de Ubirassu Carneiro da Cunha, focalizando um jovem

apaixonado pela amiga viúva de sua tia, “Sonata Pastoral”, de Lélia Maria de Ulhoa Galvão, que narra o cotidiano de uma mulher abandonada pelo companheiro e que agora direciona o seu amor para um cachorro chamado Lulu, e ainda “Estilhaços e pontas” de Leonel Kaz, em que o personagem relembra o passado lamentando a ausência da mulher amada. Embora pareça haver uma preferência entre esses escritores pelo amor não realizado, os contos abordam momentos diferentes do erotismo dos corações, do início ao fim do amor. Ou seja, assim como o ato sexual erótico é precedido pelo desejo, o erotismo dos corações é precedido pelo enamoramento - que também passa por diferentes etapas como a afeição, a paixão, a sedução, a conquista do outro, eventualmente o assédio e a violência, e o fim do amor.

Apesar de popularmente ser considerado como o mais puro dos sentimentos, esse erotismo traz o que Bataille chama de halo de morte: “a paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento” (BATAILLE, 1987, p. 19). Na completude amorosa, as separações tendem a ser mais dolorosas e a continuidade dos sujeitos parece ser mais forte quanto mais o outro for possuído. Por isso, o amor pode ser o mais violento dos erotismos: pode provocar raiva, ciúmes e o desejo da morte - do outro ou a sua. Esse sentimento será explorado em “Aceitação do inevitável”, de Elias José, através da história de um pintor que se apaixona pelo seu quadro, contudo, na medida em que o seu desejo aumenta, a mulher pintada vai ganhando vida e autonomia, até que termina por matá-lo. Percebe-se no conto um amor que não tem obrigações além das suas próprias, que condiciona a autonomia do casal, consumindo a integridade dos seus dias e suscitando a morte como irremediável desfecho.

Embora seja uma experiência subjetiva e espiritual, o erotismo dos corações não existe enquanto realização exterior ao domínio social. Ele é, portanto, influenciado por normas e regras de controle, bem como pelo contexto sócio histórico. Isso quer dizer que a manifestação do erotismo dos corações é condicionada pela ideia de amor que determinada sociedade adota. No contexto dos contos apresentados pela coletânea, espera-se que o amor conjugal seja heterossexual, entre sujeitos sem laços consanguíneos e que se mantenha casto até o casamento. Apesar do amor erótico estar socialmente condicionado ao casamento monogâmico, não se restringe a ele. O amor, ou os amores, entre duas, três ou mais pessoas, do sexo oposto ou não, em relações duradouras ou fugazes, monogâmicas, bígamas ou adúlteras – em todos os casos, amor, em todos os casos, erotismo dos corações.



\*\*\*

As cenas eróticas associadas a práticas de violência são talvez as mais sintomáticas do contexto social e político do período, sobretudo nas representações de violências contra a mulher. Essas narrativas deixam escapar os ecos de uma sociedade arraigada em um modelo patriarcal que impõe a submissão feminina, naturalizando a violência de gênero. É importante considerar que nos anos 70, os movimentos e debates contra a violência doméstica eram muito embrionários e não ocupavam lugar de prioridade nas agendas políticas e no setor de saúde. A 1ª Comissão de violência contra a mulher será criada somente em 1979, na ocasião em que Doca Street recebe uma pena mínima de dois anos pelo assassinato de sua companheira Angela Diniz. A Delegacia Especializada de Atendimento à Mulher, por sua vez, data de 1986, e a Lei Maria da Penha, importante instrumento de punição à agressão feminina, de 2006.

Os conceitos que cerceiam as abordagens à violência de gênero apresentam algumas nebulosidades que vão desde a dificuldade em apontar os abusos sofridos no âmbito doméstico até no estabelecimento das definições de estupro<sup>15</sup>. Contudo, os casos de violência sexual apresentados na coletânea da *Revista Status* não deixam espaço para dúvidas, sobretudo quando envolvem abusos infantis. É o caso dos contos “O arremate”, de Aécio Flávio Consolin, enfocando o estupro de uma criança por um vizinho mais velho, e “Os objetos”, de Dinorath do Valle, que narra a história de uma menina de 13 anos que sofre abusos do pai e de sua professora. O conto de Consolin, ao insinuar o consentimento do pai para que o vizinho tenha relações sexuais com sua filha menor de idade, problematiza a prostituição infantil. Nesses casos, são considerados exploradores tanto o cliente, quanto o intermediário que induz, facilita ou obriga a criança a se prostituir, sendo inquestionável o lugar de vítima dessa criança. Já o segundo conto apresenta uma peculiaridade que complexifica a situação: a menina vê nos abusos da professora uma forma de carinho e de conforto econômico, além de uma possibilidade de fugir do pai. No contexto educacional brasileiro, sobretudo de classe baixa, muitas mulheres são educadas de modo a aceitar como natural a violência de que são vítimas. Por isso, a menina fica radiante ao pedido da professora de abandonar sua família para

---

<sup>15</sup> Evitando alongar essa discussão, não pela importância, mas pela complexidade necessária, considerarei violência de gênero como “todo ato que resulta em dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico, incluindo ameaças, coerção e privação da liberdade” (HEISE et al., 1994).

fazer-lhe “companhia” e alguns “servicinhos” da casa. O conto termina com a personagem tentando convencer sua mãe a aceitar a oferta, procedendo como se fosse um objeto: “- dá eu pra ela, mãe, dá.”.

Como foi mencionado, a violência de gênero passa pelo controle dos corpos femininos que a sociedade patriarcal comumente direciona aos homens e acontece sob múltiplas contornos, incluindo abusos psicológicos. Esses comportamentos fazem parte de uma rede de imposições que estão dissolvidas no cotidiano e acabam sendo reproduzidas com naturalidade. No conto “Casamento Tradicional”, André Carneiro evidencia as violências simbólicas que envolvem a vida conjugal ao focalizar a noite de núpcias de um casal, primeiro sob a perspectiva masculina e depois sob a perspectiva feminina. A narrativa joga com estereótipos de gênero que fazem parte da realidade social: ele é um homem experiente sexualmente, tem inúmeras amantes e vê na esposa alguém que deverá estar sempre disponível para satisfazer o seu desejo; ela é virgem, está assustada, mas sabe que o sexo é sua obrigação como esposa, então cumpre a tarefa mesmo sem prazer. Outra personagem vítima de um abuso aparecerá em “Rosilda Rapariga”, de Luiz Edgard Ferraz de Oliveira. No conto, a protagonista não consente com a relação e implora para que o companheiro pare, contudo, apesar de estar sendo vítima de um estupro, ela sente um imenso prazer durante o ato. Percebe-se, portanto, que essa narrativa, escrita por um homem, não apenas justifica, como também corrobora para a naturalização dessas violências. Ao final, Rosilda vai procurar seu agressor em busca de vingança, mas cede ao seu suposto desejo e consente com outra relação sexual.

Assim como as opressões que as mulheres historicamente foram vítimas surgem erotizadas e naturalizadas na literatura, as representações envolvendo mulheres negras, duplamente oprimidas (pelo gênero e pela raça) reverberam no imaginário da literatura erótica. A hiperssexualização da mulata passava pela negação de sua negritude, já que possuía os atributos da mulher branca “com o acréscimo desta pontinha de fogo, dessa lascívia atraente que lhe dá o sangue negro” (BASTIDE & FERNANDES, 1959, p.205). Na história brasileira, pode-se observar que enquanto à mulher negra coube sobretudo os afazeres domésticos, às mulatas eram destinados os “serviços sexuais”, como aponta Paulo Freyre:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos,

pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas”. Estas surgem num ou noutro soneto, numa ou noutra modinha do século XVI ou XIX. Mas sem o relevo das outras (FREYRE, 1992, p. 10).

A mulata foga, imagem presente tanto em marchinhas, bordões e ditados, foi amplamente difundida na literatura, culminando com uma das figuras mais emblemáticas do nosso imaginário literário: Rita Baiana (que como típica personagem naturalista, não deixa dúvidas de que a sua libertinagem é resultado de sua raça).

Esses vestígios aparecerão nos contos “A deusa de Ébano”, de Carlos Marchi, “Ano que vem amanhã de noite no seu quarto”, de Renato Landim de Vasconcellos e “A marca”, de Furio Lonza. Nos dois primeiros contos, a descoberta da sexualidade é tematizada sob a perspectiva masculina evidenciando o papel das mulheres serviçais nessas primeiras experiências, já que, nas palavras do narrador de Vasconcellos “mulata nessa idade são como as cabras”. Já o conto de Lonza detém-se sobre a relação estabelecida entre um patrão com sua empregada mulata que, além dos abusos sexuais, marca a sua pele, tratando-a com um animal de sua propriedade.

Em todos os casos, evidencia-se a animalização dessas mulheres. Por isso, a representação dessa mulata é paradoxal: sua condição é de sujeito erótico, mas, ao mesmo tempo, não é de sujeito.

Nessa ordem, a condição de corpo disponível vai marcar a figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução. Via de regra desgarrada da família, sem pai nem mãe, e destinada ao prazer isento de compromissos, a mulata construída pela literatura brasileira tem sua configuração marcada pelo signo da mulher fornicaria da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar da meretriz. (DUARTE, 2009, p.6)

Nesses casos de opressão de gênero e de raça, o erotismo é entendido como uma transação comercial: o desejo é o de posse, de se apropriar do corpo da mulher e, como dono, usufruí-lo de modo que lhe cause mais prazer. Essa condição evidencia, por um lado, a lógica capitalista de comercialização do erotismo, e, ao mesmo tempo, a ordem patriarcal de organização social – posto que esse objeto é sempre o corpo feminino.

Além da violência física e simbólica, outra forma de violência que perpassa as relações eróticas desses contos é o ato sádico exercido sob a parceira sem o seu consentimento. Sadismo e masoquismo são dois termos tomados de empréstimos da literatura e que originalmente denominavam patologias psicológicas passíveis de tratamento. Segundo o CID-10, sob o código F65.5, o sadomasoquismo é:

Uma preferência por atividade sexual que envolve servidão ou a inflição de dor ou humilhação. Se o indivíduo prefere ser o objeto de tal estimulação, isso é chamado masoquismo; se é o executor, sadismo. Frequentemente, um indivíduo obtém excitação sexual de ambas as atividades, sádica e masoquista. Graus leves de estimulação sadomasoquista são comumente usados para intensificar a atividade sexual normal. Essa categoria deve ser usada apenas se a atividade sadomasoquista é a fonte de estimulação mais importante ou é necessária para a satisfação sexual. O sadismo sexual é às vezes difícil de ser distinguindo da crueldade em situações sexuais ou da raiva relacionada a erotismo. Quando a violência é necessária para a excitação erótica, o diagnóstico pode ser claramente estabelecido. (OMS, CID-10, 1996).

O termo BDSM (acrônimo de Bondage, Disciplina, Dominação e Submissão e Sadomasoquismo) é atualmente utilizado como substituto ao termo, enfatizando a prática como uma relação consensual de prazer. Ou seja, como uma fantasia, uma possibilidade de sexualidade e eroticidade. Nesses casos, os sujeitos constroem cenários em que o poder e o prazer estão entrelaçados em um contexto de aceitação e de respeito mútuo. Ao mesmo tempo, essa identificação cria uma comunidade simbólica de identidade erótica, assim como a LGBT (FACCHINI, R. & MACHADO, 2013). Contudo, os sujeitos sádicos que nos são apresentados na coletânea, desenvolvem seus desejos com soberania absoluta, impondo-os às suas parcerias sem que haja possibilidade de recusa. A vivência dessa sexualidade acontece como uma violação do corpo alheio, sendo, portanto uma agressão. É o caso de “O caso de amor de Bernardo e Ula” de P.L. Filho, “Mahablan” de Victor Giudice e “Pobre Jennifer” de Guido Heleno. Esses personagens não socializam com outros adeptos da prática, não buscam lugares específicos para realizar o seu desejo, não tem conhecimento do código de conduta que prevê o consentimento e uma palavra segurança combinada de antemão para interromper o ato e, muito provavelmente, não têm consciência do seu desejo desviante.

As relações entre violência e literatura já foram invocadas a respeito das obras de Adelaide Carraro. Lá, a violência era reflexo de uma sociedade intrinsecamente conflitante e agressiva. Os personagens, portanto, ilustravam mimeticamente uma violência que se desenvolve em nível maior. Ou seja, os sujeitos agem com maldade porque a sociedade é má. Por isso, Adelaide acreditava que denunciando as mazelas sociais, seria possível curar a sociedade. Aqui, embora os contos também denunciem os ditames da sociedade cujas estruturas são excludentes e problemáticas (machistas e racistas), quem é mau é o próprio sujeito. De modo geral, salvo exceções mais contundentes, como o conto "A marca", o comportamento erótico agressivo e violento

que essas personagens apresentam é menos um reflexo social do que uma característica subjetiva. Ainda assim, a condição social que cerca esses sujeitos aparece na concretização impassível desses desejos (que poderiam ser reprimidos, por exemplo), e na falta de reação que ele provoca. Esse silenciamento passa tanto pela naturalização das violências de gênero, fazendo com que muitas mulheres aceitem-nas, quanto pela ausência de consequências judiciais e até sociais: nesse contexto, o marido que espanca sua mulher infiel, não apenas permanece impune perante a lei, como pode ganhar a empatia dos leitores.

Essas narrativas não carregam uma atmosfera libidinosa nem invocações sensuais que potencializam a descrição dos eventos, das cenas e dos corpos que constituem o ato propriamente erótico, características tão comuns aos textos do gênero. Em detrimento ao tom erótico, a dinâmica desses contos privilegia a representação de uma sexualidade dissidente, evidenciada apenas em insinuações de atos sexuais e na exploração do desejo do algoz. A eroticidade dos contos concretiza-se quando o leitor compartilha dos fetiches e prazeres do protagonista, sendo capaz de colocar-se no lugar do agressor. Nesse caso, a leitura que ele fará não será de um conto que ilustra as relações entre erotismo e violência, será a leitura de um conto erótico - sem adjetivos. Contudo, quando agridem o leitor, esses contos também são capazes de integrá-lo à narrativa, fazendo-o compartilhar a experiência da vítima e conduzindo-o a reflexões de caráter moral e ideológico. Para esses leitores, essas histórias rompem com o pacto estabelecido de antemão pela *Revista Status*.

Embora na perspectiva batailleana a violação dos seres seja fundamental no movimento erótico, nos casos apontados acima não há enlace, e portanto, não há erotismo. A violação que prevê Bataille é a desintegração das formas constituídas dos seres que conduz a um estado profundo de dissolução. Nos contos destacados aqui, a vivência sexual das personagens não apenas corrobora para a reafirmação da condição estagnada dos sujeitos, mas também nega a possibilidade de transgressão, ou seja, movimentando-se na contramão do erotismo. Assim, enquanto os fetiches e prazeres dissidentes caracterizam-se por desviarem da norma, aqui, considerando as questões exploradas, a violência fetichizada sadista reproduz um parâmetro de “normalidade” das estruturas sociais.

\*\*\*

Por fim, o último eixo temático marcante na coletânea é o do erotismo insólito. Embora possa parecer um pouco arbitrária essa classificação, destacam-se aqui contos que enfocam práticas eróticas que fogem do que socialmente se convencionou chamar de “padrão” - ou seja, práticas hétero ou homossexuais cujo ápice erótico está na penetração vaginal/anal/oral e que se desenrolam em ambientes triviais. Entre esses desvios está o erotismo fetichizado, como o desejo masoquista de “Soneto”, de Eduardo Silveira Melo Rodrigues, quando, ao final do conto, o leitor é surpreendido com o pedido da protagonista para apanhar, e o desejo *voyerista* e exibicionista de “Testemunha”, escrito por Duílio Gomes, ao narrar a relação entre um personagem que paga para um amigo observá-lo fazendo sexo com prostitutas, e esse amigo, que desenvolve tal dependência do prazer do outro, que somente consegue atingir o orgasmo nessas situações. Nos dois casos, descortinam-se novas possibilidades de prazer, evidenciando a pluralidade dos desejos.

Outras formas de erotismo menos convencionais que figuram a coletânea incluem sexo com animais, como em “A ilha dos quinze”, de Cláudio Barradas, e sexo com frutas, como em “Vereda Tropical”, de Pedro Maia Soares. Esse último conto, tornado filme, cristalizou a erotização da melancia no imaginário brasileiro, sendo comumente citada mesmo por sujeitos que desconhecem essa fonte. Há outros casos peculiares, como o personagem de “O Presente do Nilo”, de Júlio César Monteiro Martin, que pratica sexo com uma múmia que despedaça-se durante o ato, e o protagonista de “Claro e Escuro”, de Benedicto Monteiro, que durante toda a sua vida fez sexo apenas em redes.

E há ainda situações em que o personagem se envolve com uma árvore. Digo situações, no plural, porque são duas: “A árvore do Energúmeno”, de Aidnor Aires e “A árvore”, de Jayme dos Santos Neves. No primeiro conto, o personagem, que possui alguma deficiência mental, vê em uma goiabeira a materialização da mulher por quem nutre sentimentos. Assim, introduz o seu pênis em um orifício da árvore e esfrega-se nele até atingir o orgasmo. Nesse caso, o desejo do personagem não está direcionado à árvore, mas sim a uma mulher: é como se o corpo dela fosse a própria árvore. O que acontece é que, diante da impossibilidade de realizar o seu desejo com ela, realiza-o com outra figura que a represente. Ou seja, a atração sexual continua tendo o mesmo alvo, contudo, o desejo é deslocado. Nesse caso, o ato sexual foge do tradicional, causando-nos certo estranhamento, mas seu desejo não é de forma alguma fetichista, ele apenas se concretiza de uma forma não usual. Por sua vez, o conto Jayme dos Santos Neves é narrado por Zaig, um professor de clínica médica, responsável por solucionar a morte de uma freira,

supostamente assassinada. Após a leitura da *Metamorfose* de Hermann Hesse, a freira, que amava a natureza acorda sentindo-se excitada com as árvores, os animais, o céu e a terra ao seu redor. Despe-se em frente a uma árvore, sobe em seus galhos, esfregando-se neles até atingir um orgasmo. Com a violência do ato, cai e bate a cabeça em um banco.

Nesse conto, a natureza assume caráter transcendental. A árvore, como nos fala Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano*, é capaz de exprimir diferentes sentidos de sagrado: da Vida (Mesopotâmia), da Imortalidade (Ásia, Antigo Testamento), da Sabedoria (Antigo Testamento), da juventude (Mesopotâmia, Índia, Irã). Ela, é, portanto, uma metonímia simbólica do Cosmos:

o Cosmos é um organismo vivo, que se renova periodicamente. O mistério da inesgotável aparição da Vida corresponde à renovação rítmica do Cosmos. É por essa razão que o Cosmos foi imaginado sob a forma de uma árvore gigante: o modo de ser do Cosmos, e sobretudo sua capacidade infinita de se regenerar, é expresso simbolicamente pela vida da árvore. (ELIADE, 1992, p.73)

Ao concretizar a experiência erótica com uma árvore, o que essa personagem busca é uma integração total com o cosmos, uma completude primordial. A natureza não é apenas o palco para a experiência erótica, ela é o próprio erotismo, como se toda a existência fosse erotizada. Essa experiência é menos carnal, e mais de comunhão e exaltação da fertilidade em uma celebração de Eros e Gaia. É, portanto, um regresso a uma forma primitiva de relação com o cosmos, como observado por Octavio Paz:

A prodigiosa metamorfose com que os deuses - o tempo - os premiaram, foi um regresso: voltaram à natureza para compartilhar com ela, e nela, as sucessivas transformações seletivas de tudo o que é vivo. Assim, sua história nos oferece, neste fim de século, outra lição. A crença na metamorfose fundou-se, na Antiguidade, na contínua comunicação entre os três mundos: o sobrenatural, o humano e o da natureza. Rios, árvores, colinas, bosques, mares, tudo estava animado, tudo se comunicava e transformou-se ao comunicar-se. O cristianismo dessacralizou a natureza e traçou uma linha divisória e infranqueável entre o mundo natural e o humano. Fugiram as ninfas, as náiades, os sátiros e os tritões ou converteram-se em anjos ou demônios. A Idade Moderna acentuou o divórcio: num extremo, a natureza; no outro, a cultura. Hoje, ao término da modernidade, redescobrimos que somos parte da natureza. (...) A ideia de parentesco dos homens com o universo aparece na origem da concepção do amor. É uma crença que começa com os primeiros poemas, permeia a poesia romântica e chega até nós. A semelhança, o parentesco entre a montanha e a mulher ou entre a árvore e o homem, são eixos do sentimento amoroso. O amor pode ser agora, como o foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou árvores, em pássaros ou touros, mas podemos nos reconhecer em todos eles. (PAZ, 1994, p.193).

Mais do que reconhecer-se na natureza, a personagem ama a natureza - assim como os pagãos. Essa integração plena com o cosmos é o que Bataille chama de erotismo sagrado. Esse erotismo não precisa estar relacionado a uma figura de um deus ou uma religião, mas a uma experiência mística. Para Bataille, (2004, p.390) “é possível que um movimento místico do pensamento provoque involuntariamente o mesmo reflexo que uma imagem erótica tende a provocar”.

A coletânea ainda conta com outros exemplos em que o comportamento erótico considerado padrão é subvertido, seja através da troca de casais (“Caixa postal”, Nei Leandro de Castro), de adultérios (“As sensações totais”, de Cristina de Queiroz) ou mesmo com a metaforização do desejo em outro objeto (“Taurus”, de Victor Giudice). Essas práticas questionam o imaginário e desestabilizam padrões de comportamentos, promovendo potências criativas de desejo. Elas pervertem a ordem, propondo novas organizações eróticas. O erotismo é, nesses casos, um vetor identitário. Através de suas vivências eróticas e da revelação de seus desejos, conhecemos as subjetividades desses sujeitos.

Por fim, o erotismo insólito pode ser uma via de denúncia social. Em “Esquece essa mulher Damião”, de Jota Rui, o protagonista sofre de um mal denominado “pornocefalite”, resultado da radiação excessiva somado a pornografia generalizada a que as pessoas são expostas:

essa constante e descontrolada emissão de radiações acabou sendo captada pelas delicadas células cerebrais, antes apenas sensíveis às ondas luminosas, sonoras e caloríferas. Mas como acontece com a implantação de certos órgãos no corpo humano, essas radiações adventícias acabam sendo rejeitadas pelos tecidos do cérebro, também sob a forma de radiações, emitindo com elas a imagem que a mais profundamente se encontra na mente, projetando-a sobre a superfície de testa, como aparelho de televisão a projeta no vídeo (1977, p.28).

Quando esses eventos acontecem em um mundo em que as pessoas são constantemente expostas à pornografia, desenvolveriam uma doença chamada pornocefalite. Entre os sintomas, passariam a exibir, assim como acontece com o protagonista do conto, uma imagem obscena em sua testa, semelhante a um holograma, que não pode ser controlado. Embora não seja fatal, a doença arruína a vida do personagem, que perde o emprego, os relacionamentos e, por fim, resigna-se a trabalhar em uma boate chamada Pornoteca, exibindo sua testa para deleite dos clientes do lugar.

Cabe ainda destacar o conto “Submissão” que utiliza elementos típicos da literatura erótica para narrar uma partida de futebol. Nesse conto, Arley Pereira aproxima a tensão



erótica com a tensão de uma partida de futebol, criando uma intertextualidade sensorial entre os dois eventos. A descrição das cenas, bem como o uso de adjetivos femininos para referir-se à bola, criam essa atmosfera, que só é desvendada pelo leitor ao final do conto: "Com amor, ela está lânguida e imóvel. Abraçada agora pelas malhas da rede." Há de se considerar que esse esporte faz parte do imaginário cultural brasileiro, sendo corriqueiramente referido como uma paixão. O movimento proposto pelo conto trata o desejo e excitação dos jogadores (e dos torcedores do time) como uma relação amorosa, corpórea, mas também emocional, que afeta o sujeito e sua condição no mundo. Ao mesmo tempo, há uma comparação do erotismo com um jogo, como se adversários duelassem em favor do seu desejo.

A literatura é especialmente propícia para pensar o erotismo, uma vez que ao lidar ficcionalmente com os interditos, cria espaços para a transgressão. É o caso da relação sexual com uma múmia, que de tão inusitada, não faz parte das categorizações que regem a atividade sexual. A aparente inverossimilhança é, no fundo, uma suspensão da vida ordinária. Ela é a libertação do leitor do comum cotidiano ao qual ele pertence. Só assim o leitor penetra no universo ficcional que o conto propõe. Pode-se mesmo dizer que o pacto de leitura é, nesses casos, um desafio que é preciso aceitar - não pelo aspecto fantasioso, mas pelo impacto avassalador dessas experiências eróticas.

## **2.2 O caso da Editora L'oren**

No embalo das mudanças sociais e culturais, a indústria do *pornolazer* ganha espaço e, através de imagens hipersexualizadas, o corpo feminino será transformado em metonímia do desejo. Ainda que inaugurada vinte anos antes, foi só a partir de 1970 que a indústria brasileira de televisão se solidificou, permitindo que as representações do sexo ganhassem espaço em inúmeras telenovelas. No cinema, as pornochanchadas são o novo atrativo e nas bancas, inúmeras revistas exploram o universo erótico como *Ele Ela* (1969), *Status* (1974), *Homem*, depois renomeada para *Playboy* (1975). Chamadas como "O mundo marcha para o sexualismo" [*Folha de São Paulo*, maio de 1969] e "É a explosão erótica nas livrarias", [*Revista Veja*, 1968] evidenciam a erotividade globalizada que

assomava no país. Nessa matéria da *Veja*, é possível acompanhar o fenômeno aberto pela editora *Record* com a "Coleção Malditos", iniciada com uma tradução de Henry Miller e expandida para outros clássicos do gênero. No Rio de Janeiro a *Editora José Álvaro* inaugurou a "Coleção Erótico" e em Brasília a *Coordenada* lança uma tradução de *A vênus castigadora*, de Sacher-Masoch, e do tradicional *Kama Sutra*. A *Editora Alegria*, por sua vez, programava-se para lançar mais de 20 títulos eróticos. Não há dúvida de que o erotismo era o assunto do momento: os livros eróticos constituíam um terço da lista dos mais vendidos no Brasil. Essa explosão do gênero será ressaltada em outra notícia da *Veja*, em março de 1971: "Toda moda prova um movimento de pretensa erudição. Nada mais natural, portanto, numa época de grande sucesso da literatura erótica, que a ressurreição de Donatien Alphonse François de Sade, o marquês do sadismo". Na edição seguinte da revista, o editorial chama atenção para a procura das obras eróticas citadas na matéria:

Exemplar de VEJA na mão, o homem de meia-idade entrou apressadamente na Livraria Brasileira, no centro de São Paulo. "O senhor me vê um exemplar de *Minha vida, Meus amores?* e um *Kama Sutra?*", pediu ao vendedor. A procura de livros eróticos começou na tarde de segunda-feira, dia 18, pouco depois de ter chegado às bancas o número 11 de VEJA, com uma reportagem chamada "É a explosão erótica nas livrarias". Às 10 horas da manhã seguinte, terça-feira, a Brasileira havia esgotado todo o seu estoque de literatura erótica ("Tapete de Carne", "Filosofia na Alcova", além dos citados) e seus funcionários telefonavam ininterruptamente aos distribuidores pedindo mais livros para atender à procura continuada. (CIVITA, 1968, p.13)

Considerando esse fenômeno, muitas das obras que circulam no sistema da Literatura Erótica nesse momento também integram o da chamada Literatura de massa. Pouco acrescentaria discutir a existência (ou não) de valor literário dessas obras. Aliás, a negação de produções eróticas sob o pretexto de não serem verdadeiramente "Literatura" (com um L maiúsculo) é um recurso antigo para depreciar obras que trazem representações obscenas do sexo. Como destaca Silva:

Pode-se, com efeito, depreciar este ou aquele livro, mas quando a obra em exame trata de sexo fora dos cânones autorizados para sua expressão, negar-lhe estatuto específico é sempre a estratégia mais à mão e mais rapidamente sacada pelos poderes censórios em qualquer tempo (SILVA, 1989, p. 156).

Ou seja, muitas vezes defende-se a *liberdade literária artística*, quando o que deveria defender é a *liberdade*, sem adjetivações e sem exclusões. A luta entre as diferentes formas de abordar textualmente o erotismo (metonimizada na dicotomia alta x baixa literatura) é uma batalha pela legitimidade elitista de uma certa arte: é a manutenção da detenção de um poder simbólico. Por isso, no artigo “Livros proibidos III”, Tavares questiona:

Quando as pessoas fazem campanha pela liberação da literatura erótica, geralmente estão pensando em Joyce ou Miller. Minha dúvida é: na hora do naufrágio, esses intelectuais teriam coragem de colocar Cassandra Rios no bote salva-vidas? Ou a salvação é apenas para os que são também intelectuais? A arte “redime” o erotismo? É preciso ser uma grande obra literária para que os intelectuais se mobilizem contra sua proibição? (TAVARES, 2011, s/p)

Como já foi dito, as obras de Cassandra Rios e Adelaide Carraro eram consumidas exaustivamente. Em um momento em que os discursos sobre o corpo e a sexualidade, embora numerosos, ainda eram velados, esses livros eram adquiridos com finalidade pornográfica, ou seja, como estimulante sexual, ou mesmo como forma de acesso ao conhecimento erótico. Daí que as famosas revistinhas de Carlos Zéfiro eram chamadas de catecismos, por exemplo. Sucesso entre os leitores, mas ignoradas pela academia, essas autoras são representantes de um grupo significativo que se consolida nos anos 70 com o desenvolvimento da indústria cultural de massa. Entre eles, pode-se citar a editora *Edrel* que nasce em 1966 publicando histórias em quadrinho brasileiras, especialmente histórias eróticas e expande-se para romances também eróticos.

O catálogo de publicações da *Edrel* é composto pelos primeiros romances de Marcia Fagundes Varella (*Atormentadas pelo Sexo*, 1972, *Mulheres de ninguém*, 1968, *Lenita e o padre*, 1972, entre outros) e por coletâneas como a *Páginas eróticas da literatura sexy pelos melhores autores de todo o mundo*, organizada por Luís Barreiros, escritor com romances eróticos também publicados pela editora (*A africana*, 1973). Como forma de burlar a censura, a *Edrel* adota uma artimanha inusitada evidenciada na repreensão sofrida pelo grupo e publicada no diário oficial: a editora colocava “em corpo” de “publicações não registradas as capas de outras que obtiveram registre” (Diário oficial de 06 setembro de 1973, seção I - Parte I). Assim, comercializavam obras que, muito possivelmente, não seriam aprovadas pela censura.

Nesse contexto, outra editora que se destacou foi a *L'Oren*, especializada em livros eróticos de baixo custo e comercializados clandestinamente. Considerando o grande alcance de suas publicações, a *L'Oren* é comumente invocada como “a editora que fez o Brasil gozar”. Atualmente, é possível levantar poucas informações sobre ela. Sabe-se que se encontrava na *Boca do Lixo*, em São Paulo, em um local estratégico próximo à Avenida São João, principal escoadouro de livros (e posteriormente mudaria para zona oeste de São Paulo).

Ao publicar o primeiro romance erótico de Adelaide Carraro, *Eu e o governador* (1967), a *L'Oren* terá um papel decisivo no estabelecimento da escritora como uma das maiores pornógrafas brasileiras. Diante do estrondoso sucesso de Cassandra Rios, a editora adotará inúmeros artifícios para aproximá-las no mercado. Entre eles, destacam-se as chamadas na capa das obras de Adelaide, adjetivando-a como “a segunda escritora mais proibida do Brasil” ou como “a nova mais vendida”. Enquanto regulador da produção, o editor cria hábitos de leitura que “podem tomar a forma de modas, de esnobismos e até mesmo de predileções passageiras pela personalidade de um autor” (ESCARPIT, 1969, p.109). Na medida em que colocavam Adelaide Carraro em evidência, a própria editora ganhava destaque, e, como consequência outras de suas produções também tornaram-se *best sellers*: em pouco tempo, a editora *L'Oren* passou a ser procurada por aqueles que buscavam novidades em termos de literatura erótica.

Os livros publicados pela *L'Oren* possuem algumas características comuns entre si: eles não têm elementos paratextuais, como orelha, prefácio ou mesmo informações do autor. Os títulos costumam ser assertivas polêmicas que muitas vezes não têm relação com a própria narrativa e as capas eram compostas em cores atrativas e imagens provocantes, mesmo quando o livro não trazia elementos narrativos eróticos. Considerando que a capa de uma obra deve “traduzir graficamente a análise estético-psicológica à qual o editor se entregou para fazer a seleção” (ESCARPIT, 1969, p.113), a escolha por imagens sensuais e provocadoras para obras que muitas vezes não eram eróticas, indicavam-nas como pertencente ao gênero e possivelmente seriam escolhidas pelo leitor por isso.



FIGURA 2: ALGUMAS CAPAS DE OBRAS PUBLICADAS PELA EDITORA L'OREN

Vendidas em bancas de jornais e com preços acessíveis, essas obras assemelham-se ao universo da literatura *pulp*, já que, segundo o pesquisador Charles Dall'agnol (2014), esse mercado de livros em bancas de jornais pode ser compreendido como um fenômeno correlato ao *pulp* americano. Nos Estados Unidos, o gênero surge na virada do século XIX para o século XX, não resistindo as novas mídias que se estabelecem na metade do século, como a televisão, as histórias em quadrinhos e o livro de bolso. Contudo, mesmo que não mais no tradicional papel *pulp* (de polpa de madeira), narrativas em *estilo pulp* sobreviveram como uma literatura alternativa, conservando alguma de suas características mais marcantes: são livros vendidos em lugares de passagem, como estações de trem e rodoviárias, com capas chamativas e ilustrações sensacionalistas, em material barateado e eventualmente com uma diagramação inferior e um forte apelo ao leitor.

Outra característica é que "a literatura popular, ao contrário da 'literatura de proposta', geralmente não procura sutilezas e alto grau de complexidade formal e não se preocupa em eternizar-se" (DALL'AGNOL, 2015, p.50), por isso, raramente vemos nessas obras marcas como o ano da publicação ou o número da edição da obra (e elas tinham várias edições!). Essa efemeridade das obras *pulps* também reflete em um consumo diferenciado: compra-se, lê-se, descarta-se. No caso dos romances eróticos da *L'Oren*, sob o risco do rechaço de uma compra clandestina, e muitas vezes para evitar constrangimentos que a aquisição de livro erótico ainda causava, comprava-se coletivamente, entre vários amigos, ao que depois a obra passava de mão em mão. Sem permanecer com o livro, não existia a possibilidade de revisitá-lo – e normalmente nem

existia esse interesse, considerando a grande produção, era preferível ler uma história nova, que depois poderia ser passada adiante e assim continuaria enquanto houvesse desejo.

Com relação ao *pulp* brasileiro, Dall'Agnol (2015) percebe a utilização recorrente de pseudônimos estrangeiros, sobretudo americanizados, muitas vezes por uma exigência das editoras que apostavam na escolha como uma estratégia mercadológica. O mesmo fenômeno é percebido na editora *L'Oren*, com obras cuja verdadeira autoria até hoje permanece escondida, como é o caso de Dr. G. Pop<sup>16</sup>. Além disso, alguns pseudônimos eram compartilhados por diversos autores, dificultando ainda mais a sua localização. Poucos vieram a público como aconteceu com Brigitte Bijou<sup>17</sup>, importante nome do período, que teve sua identidade revelada na biografia de Erasmo Carlos: Brigitte Bijou era, na verdade, o comediante Paulo Silvino. Embora não tenha feito nenhuma declaração pública sobre o assunto, Paulo Silvino teria admitido pessoalmente ao amigo:

Após um período sem “inspiração”, achei um tesouro quando li *Éramos Três*, da escritora Brigitte Bijou. Caramba, não saía mais do banheiro! A história de um triângulo amoroso envolvendo um homem e duas mulheres fez minha cabeça. Troquei até o nome do personagem pelo meu para me imaginar no seu lugar, na cama com duas gostosas peitudas. Confesso que, além do teor erótico da narrativa, me deixava muito louco o fato de saber que era uma mulher que escrevia aquilo. Não era possível que ela não fosse devassa. Na minha imaginação, Brigitte Bijou devia ser uma messalina amoral e tesuda, uma vênus ninfomaníaca que escravizava os homens com sua bunda magnífica. Uma maravilhosa deusa do sexo. Minha alegria duraria pouco, pois num belo dia me roubaram *Éramos Três* no colégio. Peguei o exemplar

---

<sup>16</sup> Algumas das obras escritas por Dr. G. Pop são: *Sempre depois da meia noite* (1978), *Saudade do passado* (s/d), *Olhos Verdes* (1980), *Coração Apertado* (s/d), *Emoção Provocada* (1978), *Temperamento Feminino* (s/d), *Edifício 844 o antro indiscreto* (1978), *A loira vestida de branco* (1977), *Lâmpadas nos galhos* (s/d), *Virtuosa e Honesta* (1979) *Encontros breves* (s/d), *Um passo no desconhecido* (s/d), *Não chore, Judite* (1979), *Horas tardias* (1978), *Anos felizes* (1979), *Ponto final* (s/d), *Fantasia neurótica* (s/d), *O Louco* (1975), *A Coisa incrível* (1980), *Deixe pra lá mulher* (1977), *A menina cor de rosa* (1975), *A vida e o sexo* (1975), *Não diga adeus à juventude, Laura...* (1977), *As Lágrimas das virgens* (1978), *Coisas amargas da doce vida* (1975), *A vida amorosa de um médico* (s/d), *O homem que desafiou o diabo* (s/d), *Gina: a procura de Kukla* (s/d)

<sup>17</sup> Algumas das obras escritas por Brigitte Bijou são: *Daniela* (1971, ed. Franco brasileiro), *Nascida para ser amante* (1972, ed. Edimax), *A pantera* (1974, ed. Montanha), *Em busca de aventuras* (1975, ed. L' Oren), *Motel Nove* (1975, ed. L Oren), *Vamos querida!* (1975, ed. L Oren), *Misterios de uma doutora* (1975, ed. L Oren), *O padre fogoso de boulangé* (1975, ed. L Oren), *O testamento fatal* (1977, ed. L Oren), *Gerusa* (1977, ed. L Oren), *Tormento sexual no oceano* (1979, ed. L Oren), *Paixão recíproca* (1979, ed. L Oren), *O caso tony e filha e pai* (n/d, ed. L Oren), *Intimidade* (n/d, ed. L Oren), *Joice e suas artimanhas* (n/d, ed. L Oren), *A baronesa e aniversário* (1985, ed. L Oren), *Chinesinha erótica* (n/d, ed. Líder), *A gazela do amor* (n/d, ed. L Oren), *Turbilhão de prazer* (n/d, Ed. Gótica), *Garotas em apuros* (ed. Gótica), *Atrás da Cortina* (Ed. Icalmer), *Play Sexy* (Panamericana), *O biônico do sexo* (ed. L Oren), *Laura e o Banho Mixto* (1977, ed. L Oren), *Frida e Geny* (s/d, ed. L Oren), *As belas do motel Paraíso* (s/d, ed. Panamericana), *A Inocente...* (s/d, ed. Montanha), *Doidas por prazer* (s/d, ed. Montanha)

de Paulo Silvino com a empolgação de uma criança e não escondi a surpresa:

— Ih, bicho, você tem *Éramos Três!* A mulher que escreveu esse livro é muito safada! Sou seu fã. Ela deve ser maquiavélica. Deve fazer suruba com os caras, dar a bunda, chupar, fazer 69...

— Você acha? — interrompeu ele.

— Acho não, tenho certeza! Uma mulher para escrever as sacanagens que ela escreve, só pode ser escolada. Foi quando recebi o balde de água gelada:

— Que é isso, Erasmo? Ela é uma santa, uma moça de família. Sei disso porque sou eu que escrevo os livros dela.

— O quê? Você está me dizendo que Brigitte Bijou é um pseudônimo?

— Exatamente.

— Ah! Então me devolva todo o esperma que eu gastei tocando punheta — respondi, injuriado. Naquela noite, pediria o livro emprestado com a desculpa esfarrapada de querer reler a história. Na contracapa, me chamou atenção uma dedicatória: “Helô, se esse livro não te aquecer nas noites frias, considera-te feita de gelo...” Até hoje, quando encontro Paulo Silvino, metralho:

— Dixon Savannah, como vai você? Ah, me desculpe... É Brigitte Bijou, não? (CARLOS, 2009, p.50)

Convém ainda ressaltar que no universo das *pulps* americanas, existe uma subcategoria denominada *Spicy pulp* que incluía personagens altamente sexualizados, cenas de sexo e insinuações eróticas. Contudo, os *spicy pulps* pouco se assemelham aos livros eróticos da editora *L'Oren*. Usualmente escondidas e vendidas sob solicitação, essas obras são sobretudo uma adjetivação dos gêneros *pulps* já consagrados, com a inclusão de elementos eróticos: *Spicy Detective stories*, *Spicy Mystery* e *Spicy Adventure*. A diferença entre um *spicy detective* para o gênero tradicional pode ser o tom picante ou uma peripécia erótica, o herói, por exemplo, poderia perder-se em uma floresta e ser encontrado por uma tribo de mulheres atraentes e seminuas.

Entre as publicações da *L'Oren*, o romance *Deixe pra lá, mulher!* (1978), de autoria de Dr. G. Pop, possui uma estrutura de fabulação semelhante aos *spicy pulps*. A história situa-se geograficamente em uma periferia, com barracos velhos e gente humilde, enfocando a dicotomia social e as mazelas humanas. A partir disso, o autor constrói uma narrativa que oscila entre o erótico e a policial, de modo a não correr o risco de perder o seu leitor no meio do caminho. Nesse sentido, além das narrações eróticas que vão surgindo no romance, o que mantém a história é o suspense do desaparecimento de algumas meninas da cidade. A possibilidade de elas terem fugido com rapazes é constantemente reiterada e transmitida oralmente entre os vizinhos e familiares das meninas, criando assim uma tensão erótica que é sustentada por poucas cenas de sexo.

No final, a notícia trágica de que as meninas foram sequestradas para que fossem oferecidas em troca de dinheiro ao deleite sexual alheio e, posteriormente, assassinadas, reitera o tom de denúncia social que em alguns momentos da narrativa parece surgir. Uma vez estabelecida a ordem, o romance termina como se deixasse um alerta às meninas sobre os perigos de saírem de casa sozinhas à noite.

Esse desfecho edificante carrega algumas peculiaridades do livro quanto à representação erótica. O paradigma católico dita os códigos de decência a partir dos quais as personagens modelam seus comportamentos. Parece não existir espaço para a transgressão, e mesmo quem a pratica, age reproduzindo o discurso de culpa pelo seu comportamento. Ou seja, a consciência moral sobrepõe-se a consciência erótica. Essa condição perpassa a linguagem do romance que se mantém higiênica e limpa, sem recorrer a termos obscenos, eróticos ou mesmo ao vocabulário considerado "baixo".

O erotismo irá surgir nas representações: os corpos, sobretudo os femininos, são sexualizados, e servem ao prazer – até mesmo do olhar. Oferecidos como objeto de desejo, a potencialidade erótica é instaurada mesmo quando não existe a efetiva concretização: o prazer existe na possibilidade do prazer. Assim, enquanto o desejo é aguçado nos personagens, o autor conta com a cumplicidade do leitor para compartilhar essa experiência. Nessa dinâmica, ao mesmo tempo em que o prazer é exaltado, percebe-se uma complexa articulação entre sexo e violência, incorporando à cena discursos de regulação da ordem social. Essa associação é mais um artifício moralizante do texto. O erotismo é, portanto, mais um acessório do texto do que o elemento essencial. Embora a capa tenha uma promessa de literatura erótica, ela não se concretiza. O que está no centro da narrativa é o mistério do desaparecimento das meninas e, portanto, a trama policial.

\*\*\*

*Só desejo aquele homem* (1978), de Márcia Fagundes Varela, é outro livro que possui elementos característicos de histórias policiais em sua trama, contudo, ao contrário do romance de Dr. G. Pop, Varela sustentará o erotismo como chave interpretativa principal.



Com uma produção extensa<sup>18</sup>, que incluí mais de 3 romances por ano, a situação de Márcia Fagundes Varella é a mesma de muitos escritores publicados pela L'Oren: seu nome é encoberto por uma nuvem de nebulosidade. Apesar de noticiada algumas vezes em jornais, sobretudo por conta das censuras sofridas, pouco sabemos sobre Márcia. A autora é, contudo, a nova *best-seller* dos anos 70, como anuncia essa matéria do *Estado do Paraná*:

Depois de Cassandra Rios, Adelaide Carraro e Brijite Bijou, surge uma nova "autora" de best-sellers eróticos no Brasil: Marcia Fagundes Varella. Na vitrine da principal livraria da Rua XV, uma dezena de brochuras, com tentadoras capas, atraem os possíveis consumidores da nova romancista, cujas descrições do amor deixam anos-luzes atrás, suas antigas concorrentes. Aliás, atualmente, um dos negócios mais lucrativos para *ghost-writers* de imaginação está em escrever livros deste gênero - que vendem aos milhares em todo o País. (MILLARCH, 1974, s/p)

A trama de *Só desejo aquele homem* (1978) gira em torno do amor incondicional de Virgínia, uma jovem viúva, por Sérgio, seu novo funcionário. Apesar do amor que sentem, a união dos dois era considerada imprópria socialmente, por isso, o casal mantém seus encontros em segredo. Vivem nessa ilegitimidade por um ano, até que o relacionamento é interrompido pelo sumiço de Sérgio sob o pretexto de visitar um tio doente. A partir desse momento, Virgínia passa a procurar exaustivamente seu antigo amante e a narrativa adquire um tom policial. Cada pista é perseguida pela personagem e por sua prima Anita. Juntas vão de uma cidade a outra, colhendo informações. Durante o percurso, Virgínia envolve-se sexualmente com outros homens, sem jamais sentir prazer. Ao final do romance, encontra Sérgio no momento de sua morte.

Essa obra (e outras de Márcia Fagundes Varella) apresenta títulos de capítulos que se assemelham a sinopses, como nos exemplos: "Capítulo 5 - Anita chega. Virgínia fala com ela sobre Sérgio", "Capítulo 6 - Virgínia pensa em falar com Sérgio sobre viverem juntos, mas não têm oportunidade". Essas aberturas, ao anteciparem o assunto do capítulo,

---

<sup>18</sup> Algumas das obras de Marcia Fagundes Varella são: *Mulheres de ninguém* (1968, Rodolivos), *Lenita e o padre* (1972, Edrel), *Vencida pela carne* (1972, Edrel), *Meu corpo pedia amor* (s/d, Edrel), *A Bela e o negro* (s/d, Edrel), *O desejo de pecar* (s/d, Edrel), *Sou amante de meu marido* (s/d, L'Oren), *A bela e o negro* (s/d, Edrel), *Só desejo aquele homem* (1978, L'Oren), *O último amante* (s/d, Edrel) *Voragem do desejo* (1977, L'Oren), *Vencida pela carne* (1972, Edrel), *Atormentada pelo sexo* (1972, Edrel), *Mulheres de ninguém* (1968, San Remo, Rodolivos), *Sexo em conflito* (1974, L'Oren), *O marido corrupto* (1977, L'Oren), *Mulher pecado* (1974, L'Oren), *Uma jovem desquitada* (s/d, Rede Latina), *O preço de marta* (1973 L'Oren), *Meu corpo pedia amor* (s/d, Edrel), *Noviça erótica* (1974, L'Oren), *De pecadora à freira* (s/d, A voz dos livros), *Sou* (s/d, L'Oren), *A bela e o negro* (s/d, Ebrel)

preparam o leitor e prendem-no com uma promessa. Considerando que esses livros tinham como proposta uma leitura rápida, fácil e acessível, uma nova relação é estabelecida: a do aviso. Nada, nem mesmo a morte de Sérgio, causa desconforto no leitor, posto que ele poderá se preparar para as aparentes surpresas da trama.

O desenvolvimento temporal cronológico, fechado no tempo da narrativa, também está a favor do leitor. Pouco sabemos sobre o passado da protagonista, sua adolescência, o namoro com o futuro marido ou mesmo a sua vida de casada. A narração se desenrola da morte do marido de Virgínia até a morte do seu amante. As duas mortes encerram ciclos na vida erótica da personagem. A morte do marido, um homem com o dobro de sua idade com quem se casou por dinheiro e nunca teve prazer sexual, representa a morte da figura da esposa submissa e inerte. A partir disso, há o nascimento de uma mulher independente movida por seus desejos e ambições e que se relacionará por desejo, prazer e gozo. Após a morte de quem considerava ser o amor de sua vida, Virgínia, ou pelo menos essa nova Virgínia, morre simbolicamente com ele.

Endinheirada, autossuficiente e administradora da empresa recém herdada, ainda assim a personagem encontra-se em uma situação de vulnerabilidade social: Virgínia continuava sendo vista como uma mulher que precisa de amparo e proteção. Após a viuvez, era esperado que a personagem voltasse para a casa dos pais, contudo, ela decide morar sozinha, abdicando da segurança simbólica familiar. Essa decisão causa um certo desconforto entre seus familiares: o pai faz constantes intervenções na forma como Virgínia se comporta, a mãe, sempre submissa ao pai, mantém-se em silêncio. Esse quadro é sintomático e representa metonimicamente a estrutura patriarcal tradicional da sociedade. Sem sentir liberdade para falar sobre o seu relacionamento amoroso, já que as relações sexuais femininas fora do núcleo familiar eram ilegítimas e imorais, Virgínia também é silenciada.

Ao discutir a produção de Marquês de Sade, Barthes (2005) afirma que poderíamos pensá-la em termos de uma gramática pornográfica. O romance de Márcia permite o mesmo exercício: observamos ornamentos repertoriais nas cenas de amor e declarações de desejo; assíndetos na sequência de atos sexuais, dos múltiplos orgasmos; anacolutos das conjunções eróticas... Mas a invencibilidade erótica-gramatical, tão importante para Sade, não se concretiza aqui. As práticas sexuais representadas no romance não fogem do convencional e o erotismo é vivenciado nos modelos tradicionais de coito. Como não são

exploradas novas possibilidades, o erotismo que parece prosperar é aquele heterossexual e patriarcal, em que ato sexual é conduzido pelo homem que deitará em cima de sua parceira para penetrá-la. Dessa forma, na dialética das personagens, a obra encena a luta das forças antagônicas do erotismo e das normas sociais.

Assim como o próprio livro, o amor dos personagens só se realiza na clandestinidade. Os personagens criam um mundo paralelo que é profano por excelência, um mundo à margem, ao avesso, em que a *praxis* é a clandestinidade instituída na violação do "laço sagrado" da família. Essa é só uma das limitações que marcam a condição do casal, já que, como aponta Alberoni (1986), nesse tipo de relação há limite de tempo, de exposição e de permanência. Entretanto, essas amarras comportamentais tão rígidas, na medida em que fortalecem a noção de transgressão, potencializam a eroticidade.

O desejo do casal protagonista é marcado pela reciprocidade incondicional: sempre que estão juntos, estão desejando-se. Entre os dois, não existe resistência, não há necessidade de sedução: o desenlace sexual é acessível - e por isso, fácil. Fazem sexo e atingem o orgasmo mais de uma vez; dormem juntos, entrelaçados, simulando a completude; dão e recebem todo o seu ser através de um erotismo transbordante. Daí que Virgínia insista tanto para Sérgio mudar-se para seu apartamento: estarem juntos, compartilhando a casa, a mesa e a cama é mais uma forma de se completarem, já que, como resultado de séculos da sociedade patriarcal, "a mulher imagina que vivendo junto com o homem amado realizará a continuidade do erotismo" (ALBERONI, 1986, p.35).

Quando estão juntos, não existem interferências externas: os outros aspectos da vida são ignorados e o casal concentra-se apenas na vida compartilhada, que é essencialmente erótica. Assim, o cotidiano esvai-se e perde a importância, nada mais interessa e eles existem apenas para o erotismo. Nesse movimento, o romance instaura uma lógica corpocêntrica, diminuindo a ambivalência entre corpo e alma. Esse erotismo, sendo ao mesmo tempo dos corações e dos corpos, segundo a terminologia batailleana, resulta na união transcendental e plena. Por isso, o gozo físico nunca é marcado, cedendo lugar ao gozo espiritual através de insinuações como "naquela noite, amaram-se mais de uma vez".

A viagem da protagonista a procura do homem que ama pode ser vista como um distanciamento dos discursos normativos da sua realidade. Longe do espaço familiar, a

personagem tem outras relações sexuais, com homens que pouco conhece. Essas relações são resultado da busca, real e metafórica, do outro. Virgínia sente necessidade de (re)viver o que experimentou com Sérgio. Essa necessidade não é física, já que a protagonista nunca encontra o êxtase carnal, mas sim espiritual. Com a fuga de Sérgio, a descontinuidade de Virginia é trazida à tona, a consciência da falta, da incompletude moverá a personagem nessa trajetória de incertezas e de negação. A partir da destruição da condição fechada do ser é que os sujeitos se abrem à possibilidade de continuidade no outro, Virgínia, entretanto, não alcança o movimento de ruptura: ela permanece em sua descontinuidade, esperando a completude e a continuidade não no outro, mas apenas em Sérgio. Por isso, nesse romance de iniciações e descobertas, onde o gozo é primordial, os episódios eróticos vivenciados pelos personagens, por sua vez, serão poucos.

A errância da Virgínia é transcendente e erótica, ela se repete, se recomeça. Da mesma forma, a repetição do ato sexual todas as noites que passa ao lado de Sérgio enfatiza o caráter ritualístico e espiritual da relação. Ela se concretiza como possibilidade de prazer carnal porque antes é desejo espiritual. Assim, na ausência de Sérgio, ela vive o ritual solitariamente: todo o dia ela sai em busca do amado e volta para casa, eventualmente sozinha, outras vezes acompanhada. Mesmo já descrente de que iria encontrá-lo, Virgínia segue os mesmos passos, como se já não tivesse escolha, como se a vida agora fosse isso, como se precisasse continuar buscando.

\*\*\*

No polo antagônico da representação erótica, outro livro de Varella se destaca: *O marido corrupto* (1977), romance em que, ao contrário de *Só desejo aquele homem*, a tradição cristã que associa o sexo à fraqueza espiritual é reiterada, fazendo com que o erotismo sucumba às normas sociais. A narrativa, construída linearmente, conta a história de vida da protagonista Marília, oriunda de uma família humilde e que preza pelos bons costumes, ao casar-se com Eduardo. A partir desse evento, o romance acompanha o desenvolvimento sexual da personagem: os primeiros desejos por Eduardo, a noite de núpcias e a perda da virgindade. Contudo, após a primeira experiência, Marília descobre

o que chama de “depravação sexual” do marido que desejava "servir-se" dela para suas "anormalidades". Marília não lhe nega o acesso ao seu corpo, pois considera que essa é a sua função como esposa, mas não aceita o que julga serem os seus “excessos”.

Se no início da narrativa a personagem defende que os discursos que regem a vivência do corpo são diferentes daqueles vivenciados pelo pai ("Papai, a época é outra", diz a heroína), essa afirmação serve apenas para evidenciar o caráter contraditório das identidades morais. O que observamos em Marília é uma não-aceitação da eroticidade essencial do ser humano em favor de comportamentos sociais normativos. Ela se sujeita a um modelo de esposa subserviente e, ao mesmo tempo, a um modelo puritano tipicamente burguês: "-Como sua mulher, você tem direito a ter relações comigo, mas não depravações; só se eu quiser e você sabe muito bem que eu odeio essas coisas. Há o sexo que é a lei de Deus" (VARELLA, 1977, p.72).

A violência exercida pelo marido é simbólica e física e culmina com um estupro. Contudo, a personagem não entende que todas as demais relações sexuais que realizava sem desejo também a violavam, não compreende que, como esposa, também tinha direito ao prazer, que tinha, sobretudo, o direito a recusa.

De acordo com Saffioti (1987), o estupro é marcado por uma relação de poder sustentada pela sociedade patriarcal:

[...] o caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher pode ser caracterizado pelo estupro. Contrariando a vontade da mulher, o homem mantém com ela relações sexuais, provando, assim, sua capacidade de submeter a outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha, isto é, dado o poder que a sociedade confere ao homem, julga-se este com direito de manter relações sexuais com sua companheira, mesmo quando ela não apresenta disposição para tal (SAFFIOTI, 1987, p. 18).

Essa violência também é a da profanação de uma imagem: de esposa e de mãe, pudica, resguardada e casta em sua essência. Contudo, a personagem não aceita essa dissolução: aspirando manter-se sempre como uma austera esposa, recusa-se a entrar no jogo erótico proposto pelo marido, julgando que ele corrompe a instituição matrimonial. O léxico empregado por Marília, incluindo termos como "guardar-se" para "entregar-se" ao futuro marido, sugere a noção de posse que sustentará esses discursos patriarcais. Ao mesmo tempo, a personagem associa o sexo (feminino) a algo valioso, que precisa ser

zelado e cuidado. Nessa instância, o corpo segue o sistema capitalista: funciona como um produto. Por isso, não sendo mais virgem, o seu corpo perde valor.

Com o fim do casamento, Marília envolve-se amorosamente com Roberto, o advogado que cuidava do processo de desquite. Contudo, o novo companheiro é assassinado por Eduardo. Grávida de gêmeos e sozinha, a personagem vive anos difíceis até que os pais de Roberto surgem para pedir que deixe seus filhos morarem no Rio de Janeiro com eles, garantindo-lhes uma boa educação e conforto material, mas sob a condição de nunca mais vê-los. Ao final da obra, a personagem, solteira, sem filhos e pobre, diz estar finalmente “regenerada”.

Embora presas às amarras de uma sociedade castradora, é possível perceber a personagem como um ser desejante. Paciente, ela espera pelo amor de sua vida, o homem com quem casará e com quem finalmente poderá dar-se a oportunidade do prazer. É por isso que não existe uma tensão em Marília entre as demandas sociais e o seu anseio interior: a personagem não questiona as orientações morais que recebe e, portanto, domestica e enclausura o seu próprio desejo. Por isso, nenhuma das relações que vive é guiada pelo desejo erótico: com o marido, o sexo é entendido como uma obrigação conjugal e com o novo namorado, o sexo é apenas uma manifestação de amor. Ou, seja, o sexo se mantém nos limites convencionalmente aceitos, primeiro matrimoniais e depois sob o pretexto do amor. Além disso, nas duas ocasiões, o desejo sexual da personagem vai surgindo na medida em que vai desenvolvendo um sentimento amoroso pelo companheiro. Fica claro que a personagem não conhece sua sexualidade através de seus desejos, mas através das normas sociais, como se percebe na cena abaixo:

Tirei a camisola com rapidez; eu estava querendo cair nos braços do meu amado para sentir com ele tudo o que eu acabara de dizer. Não perdemos tempo. Ele também estava desejando sentir e me fazer sentir todo o prazer que nossos corpos estavam desejando. E como foram deliciosos aqueles momentos! Nós nos pertencíamos em arroubos de paixão, mas de forma pura... nada além do que não fosse natural. (VARELLA, 1977, p.132)

Um contraponto dessa imagem é oferecido por uma amiga de Marília, aparentemente uma mulher liberal e experiente. Contudo, ela também reproduz os

discursos que estabelecem limites (morais) para o sexo e para o desejo, optando por casar-se com seu amante.

O final edificante da narrativa, a constante separação entre as práticas consideradas anormais e pecaminosas daquelas aceitas como morais e puras, o papel desempenhado pelas personagens, sobretudo femininas, e a constante espera pelo casamento, todos esses elementos evidenciam uma assimilação da moral difundida na época. O romance assim alinha-se a uma série de outras obras eróticas que dissuadem a transgressão, reproduzindo os códigos de conduta moralizantes que regem o comportamento sexual.

\*\*\*

*Gerusa* (1977), de Brigitte Bijou, é outro livro narrado por uma mulher contando suas vivências eróticas, que nesse caso vão desde a precoce descoberta da sexualidade, até a primeira experiência com outra mulher. A protagonista Marlene estuda em um colégio interno para meninas, vivendo uma realidade semelhante à descrita por Adelaide Carraro: abusos, estupros e sexos entre os colegas. Altamente sexualizada, os muros da escola significam uma barreira para a personagem, que sente falta do envolvimento com homens. Para satisfazer seu desejo sexual, decide então seduzir um professor:

De maneira totalmente indiferente e desinteressada confessei minha promiscuidade e disse-lhe que aprendi as circunstâncias da difícil vida fácil, de primeira mão quando era bem novinha (...) Sr. Gualberto, todas essas coisas me aconteceram antes que eu tivesse uma idade suficientemente crescida para tirar proveito da situação. Mas agora sou suficientemente crescida e gostaria que o senhor fizesse o mesmo comigo (BIJOU, 1977, p.19).

Diante da recusa do professor, Marlene é repreendida pelo diretor que decide aplicar-lhe um castigo físico. Mesmo que tenha uma finalidade punitiva, as palmadas causam imenso prazer nos dois:

Fez-me ficar de bruços sobre sua escrivaninha. Levei algumas pancadas leves nesta posição, e como seu interesse aumentava, forçou-me a abaixar-me e por as palmas da mão no chão. Teve especial cautela de não imprimir demasiada força em cada pancada. Suponho que foi para prolongar o máximo possível o castigo. (BIJOU, 1977, p.25).

A partir desse momento, Marlene mantém frequentes encontros com o diretor. A personagem entende esse envolvimento como uma troca: satisfaz os seus desejos devassos e em troca ele a satisfaz. Essa dinâmica prevê que o desejo erótico é uma necessidade que pode ser solucionada através da realização de outro desejo, não necessariamente (mas também) sexual. Dessa forma, as alianças são feitas e desfeitas por conveniência, e a protagonista ora quebra os códigos de conduta sociais, ora os reproduz.

No colégio, a personagem irá envolver-se erótica e emocionalmente com Gerusa, sua companheira de quarto. O afeto que as colegas sentem é quase maternal: trocam confissões, conselhos, confortam-se e dormem juntas, em uma entrega plena e mútua. Contudo, como também se envolvem sexualmente, o êxtase que sentem é característico do erotismo dos corpos. As duas personagens vêm de famílias desestruturadas. De um lado, a mãe de Marlene que sempre priorizou seus amantes à filha, de outro, a mãe de Gerusa que odiava o marido. Ambas ocupam polos distintos nas relações mãe x filha, homem x mulher. Essas personagens configuram-se como respostas diferentes (em uma infinidade de possibilidades) da mulher ao patriarcado: uma é mãe solteira com muitos amantes, recusando a maternidade que lhe foi imposta pela vida, a outra é uma mãe casada com marido que não ama, submissa aos desígnios sociais que lhe fazem permanecer em um casamento infeliz. Nos dois casos, as filhas sentem-se revoltadas e buscam no ato sexual formas de compensar um vazio emocional.

Tanto Marlene quanto Gerusa, almejam vivenciar um erotismo dos corpos que resulte de um erotismo dos corações. Por isso, Marlene encara a vida como uma sucessão de encontros sexuais que a levariam para o amor. Assim, quando conhece Clóvis, sente-se transformada. Ele será uma constante na vida da protagonista e a partir de então, os demais envoltimentos eróticos de Marlene não são narrados, eles simplesmente deixam de ser significativos.

Ainda assim, no mundo em que elas vivem, o amor é pouco expressivo. Policiais, enfermeiros, médicos e professores, todas as autoridades são corruptas e não parece possível livrar-se dos abusos constantes. Contudo, ao contrário da companheira, Gerusa não consegue lidar com a situação, e ao ser estuprada, enlouquece, abandonando o colégio. A partir desse momento, Marlene passa a sobreviver como modelo, prostituindo-se eventualmente. A condição que vive é paradoxal: ao mesmo tempo em que essa profissão a humilha e a exclui de certos círculos sociais, é através dela que a personagem



encontra autonomia financeira e pode participar da sociedade. Essa situação é característica da prostituição contemporânea:

Numa inversão quicá irônica, é com a prostituição que as estigmatiza que as mulheres se libertam de muitas das peias que as amarram à pobreza, por obra dos proventos financeiros nela obtidos. Mesmo quando os contextos em que a prestação de serviços sexuais mercantis são particularmente desfavoráveis, as trabalhadoras sexuais conseguem melhorar as suas condições de vida. A ordem econômica e moral que as empurra para a exclusão social, também as integra por via do acesso ao consumo de mercadorias e serviços (RIBEIRO e SÁ, 2004, p.16).

Dessa forma, Marlene junta dinheiro para voltar a São Paulo, onde conhece Vanusa. A relação entre elas lembra o seu antigo relacionamento com Gerusa: um amor maternal, pueril e erótico. O romance termina quatro anos depois, quando Marlene lê sobre uma exposição com pinturas de Clóvis e decide visita-lo. No mesmo dia, encontra Gerusa, já curada e voltando de uma temporada na Europa.

A redenção da mulher “perdida” permeia a história da literatura da brasileira desde a apaixonada Lúcia, pintada por José de Alencar. Essas obras usualmente abordam a prostituição através de contrastes dicotômicos pautados em noções como a de castidade e pureza *x* promiscuidade e pecado. Considerando que a maioria das prostitutas não escolhe essa profissão, o caminho usualmente apresentado é o da confissão, arrependimento e redenção. Contudo, no romance de Brigitte Bijou, esse movimento é mais sutil, sobretudo porque a protagonista sequer emprega esse vocábulo - "Envolver-se sexualmente com outras pessoas por dinheiro", ou, "tirar proveito financeiro dos abusos sexuais que sofre", os eufemismos utilizados mostram ao mesmo tempo um recato em assumir-se como uma prostituta e uma naturalidade em envolver-se sexualmente com outras pessoas, podendo inclusive sentir prazer nessas situações. Ao final, abandona essa forma de vida para se entregar plenamente ao erotismo dos corpos e dos corações. Assim, embora Marlene não se confesse, ela renuncia sua condição de lésbica, prostituta e promíscua porque finalmente terá o amor pleno que desde criança buscava. Gerusa, ao mesmo tempo, também se casa e tem um filho, resignando-se (com vigor e entusiasmo, é preciso destacar) ao papel tradicionalmente impostos às mulheres.

\*\*\*

Percebe-se que essas obras têm em comum não apenas o protagonismo feminino, mas também uma mesma noção de erotismo relacionado ao amor, a castidade e a pureza. Dessa forma, ideias de casamento, monogamia e virgindade são reproduzidas, e as ocasionais transgressões são marcadas pela égide do arrependimento, legitimando a ordem social. Nesse sentido, mesmo quando o sujeito “corrompe-se”, a própria sociedade mostra-se capaz de reinseri-lo na ordem, prestando um serviço individual e social. Em todos os casos, o modelo de relação é o mesmo: a escatologia, as sexualidades desviantes os *tabus* e não são explorados.

A tradição literária erótica, singular por fazer do prazer uma forma de libertação, sucumbe aqui na medida em que o erotismo é tratado como algo nocivo e violento. As ambiguidades desses romances geram questionamentos, tanto sobre o motivo das censuras, afinal o que de nocivo para o regime essa sexualidade moralmente representada teria?, mas também causam dúvidas quanto a real intenção dos autores e editores. Afinal, essas narrativas almejavam de fato problematizar e exaltar a sexualidade livre e o prazer? ou objetivo era a manutenção da moral sexual? Ou as obras falham enquanto tentativa de desestabilizar os mecanismos de regularização da sexualidade ou as propagandas dessas obras falham quando levantam bandeiras em favor da liberação sexual.

Por outro lado, as obras, propiciavam a transgressão do leitor, mesmo que seus personagens não fossem de fato transgressores: ler um livro clandestino, com cenas de sexo, transgressoras ou não, é em si um ato transgressor. Ou seja, internamente, a narrativa não rompe as normas sociais, aceitando e reproduzindo-as, contudo, enquanto produtos culturais, esses livros eram transgressores em sua essência, com capa, título e chamadas apelativas que celebravam a eroticidade. Dessa forma, a obra mantém uma relação ambivalente em sua composição, criando uma tensão entre a ficção narrativa e o produto livro, ora reiterando e ora desestabilizando os paradigmas morais, em um jogo de balanço constante.

Nesses romances, também não há fusão entre corpo e discurso. Não existe uma gramática libidinosa, mas uma pulsão textual erótica. O erotismo está à flor da pele do texto. Um texto erótico depende das convenções tradicionais consideradas aceitáveis moralmente para transgredi-las e opor-se a elas, criando assim o efeito obsceno. A

obscenidade surge sobretudo por meio da linguagem, através de uma gramática considerada proibida: com palavrões, nomeação de órgãos genitais etc. Aqui, como a transgressão é quase insignificante, o erotismo assoma da busca constante pelo prazer (mesmo quando atrelada às normas de comportamento morais). O sexo nessas narrativas é silencioso e limpo, contudo, também é saturado: todos os espaços são preenchidos com cenas, imagens ou insinuações eróticas.

Sobre a literatura *penny dreadfuls*, George Orwell afirma que ela tem um papel significativo nos dias atuais:

É provável que o conteúdo seja a melhor indicação disponível do que a massa do povo britânico realmente sente e pensa (...) [ela] só existe porque há uma demanda específica, e essas publicações refletem a mente de seus leitores de uma forma que um grande diário nacional com circulação de milhões não pode refletir (ORWELL, 2012, p. 166).

Assim, se é certo que essas obras abordadas ora extravasam para o sexíssimo, ora para a subversão de paradigmas comportamentais, é certo também que essas narrativas, em toda sua ambivalência, revelam as tensões sociais desse momento.

\*\*\*

Em termos de representação e de identidades eróticas, podemos perceber algumas mudanças quando nos voltamos para obras protagonizadas por homens. *Sexo e Bohemia* (1974), do escritor João Francisco de Lima<sup>19</sup>, conta a história de um sujeito libertino, narrando sobretudo as suas peripécias sexuais. Esse é um dos poucos livros da editora que traz na trama vestígios de temporalidade e do contexto político e social de sua época. Essas marcas são importantes já que não iremos acompanhar um libertino tradicional e iluminista, mas um libertino moderno, contemporâneo aos leitores. Outra peculiaridade é a quebra com a estrutura: ele em nada se assemelha a organicidade da narrativa

---

<sup>19</sup> Também do autor: *Amores no Crepúsculo* (1972), *O Gavião do Asfalto* (1974), *O Galante Mister John* (1975), *Bárbara, a Heroína da Inconfidência* (1976), *As Lobas* (1973), *Angélica das Madrugadas* (1973), *O Galante Mister John* (1975), *As Cabras* (1975), *Meus Amores Secretos* (1975), *O Eterno Sexo* (1975).

tradicional, ou seja, com um começo meio e fim - um fato não desencadeará outro, não há amadurecimento da personagem ou da narrativa.

Apesar da aparente desordem na linearidade, a obra permite traçar uma linha do desenvolvimento sexual e erótico do protagonista. Sua iniciação sexual é precoce, reproduzindo um clichê amplamente difundido e cristalizado no imaginário coletivo: a babá hipersexualizada:

Ali, pediu-me que brincasse à vontade com os seios dela, como o fazia em casa. Desempenhei o papel com satisfação, pois gostava de brincar com ela daquele jeito. Noite que, enquanto eu lhe tocava as mamas, ela, com uma das mãos entre as coxas, acariciava as suas partes, contorcendo-se toda, a gemer e suspirar (LIMA, 1974, p.13).

A partir de então, o protagonista sem nome envolve-se com diferentes meninos e meninas, motivado pelas diferentes possibilidades de prazer. Aos 14 anos, tem a primeira relação sexual com uma mulher, e segundo o personagem, é nesse momento que ele "torna-se homem". A essa experiência, seguem-se relações à três, orgias e ida a bordéis, onde sempre impressiona as prostitutas com quem pratica sexo. Essa vida libertina somente é interrompida pela ida forçada do rapaz ao Seminário onde logo é expulso por ter sido "surpreendidos em postura estranha". O personagem decide então dedicar-se a escrita e, a partir desse momento, a narrativa alterna histórias da sua vida como libertino e da sua vida como escritor. Por fim, no único êxito que parece ter, ele escreve um livro intitulado *Pátria re florida* (título de uma obra publicado pelo próprio autor em 1938).

A narrativa é quase um pacto com o desejo, é ele que move todas as ações do personagem: cada passo é um passo em sua direção. O desejo do próprio desejo, a ânsia de querer encontrar outros corpos, de encontrar outras palavras, o sentido, o gozo primordial, que nessa obra é duplamente erótico pois é percebido no corpo, decorrente do ato sexual, e no espírito, através da luta com a folha em branco. Assim, se para sua vida profissional lhe foi escolhido o seminário, para sua vida pessoal o personagem escolhe o prazer – e da mesma forma como os libertinos, ele sempre estará disposto ao prazer.

O conceito de libertinagem que estou invocado surge no século XVII e, diferentemente daquele de dois séculos antes, marcado predominantemente pelo espírito livre e pelo vínculo à natureza, essa libertinagem incorpora no seu discurso a noção de depravação: o libertino de 1800 é um libertário da moral. Segundo Kehl (1996):

No Iluminismo, o horror ao mistério, ao inexplicável, ao oculto, engendrou o horror ao inconsciente (ainda não dito como tal) na compulsão de tudo dizer, tudo mostrar, tudo iluminar – e, por que não?, tudo fazer. Tudo saber sobre o desejo, tudo dizer sobre o sexo e, principalmente, tudo fazer – este o imperativo da filosofia libertina, nascida da onipotência da razão (...) O prazer do libertino se dá na reprodução dos ritos do Antigo Regime, e mesmo o discurso que ele reproduz – uma espécie de etiqueta radical e totalitária, ainda que ao avesso – combina mais com a vida na corte do que com a vida republicana. O libertino representa a si mesmo como pertencendo a uma classe de homens superiores, com direitos ilimitados de gozar do outro. Sade odeia a ideia de igualdade (KEHL, 1996, p. 330-331).

Ainda no século XVII, ocorre uma distinção entre os libertinos do saber e os do prazer, ou seja, entre os livres pensadores e os apreciadores dos prazeres, ou ainda entre a libertinagem de costumes e a libertinagem erudita. Esse movimento é marcado historicamente e neutralizado com a Revolução Francesa e o estabelecimento de uma ordem burguesa notadamente conservadora e puritana. Contudo, a acepção cristaliza-se e passa a ser empregado como adjetivo: "o libertino é um homem dissoluto que consagra sua vida ao prazer, principalmente o prazer erótico" (ROUANET, 1990, p.167).

Sade, contudo, não se filia a nenhuma tradição. Ao contrário dos demais libertinos que aprovam e reproduzem as concepções (políticas, morais e religiosas) da Ilustração, ele subverte a própria subversão libertina, negando todas os valores do Antigo Regime e, ao mesmo tempo, os valores da Ilustração. Nesse sentido, o protagonista de Lima parece seguir os preceitos sadianos, não acreditando em nenhuma igualdade (nem de gênero, nem social). Por isso, impõe a sua vontade com a soberania de um tirano; ele não negará Deus em favor de um mundo regido pelo humano e pela razão, ele matará Deus para ocupar seu lugar: "o libertino sádico é divino, porque como Deus, é soberanamente livre" (ROUANET, 1990, p.180). O que temos é um personagem que coloca o seu prazer egoicamente no centro da vida e busca o gozo sob qualquer circunstância.

Na concepção de Dany-Robert Dufour (2013) vivemos em um mundo cada vez mais sadiano, em que o prazer é colocado no centro de nossas vidas, incitado não apenas pelas indústrias estritamente pornográficas, mas pela indústria cultural ao expor o sexo e o corpo corriqueiramente, pela indústria capitalista injetando nos sujeitos prazeres desregradas e pela indústria da publicidade em anúncios de vidas perfeitas. Contudo, mais

que um imperativo de ordem, o que vemos no protagonista de João Francisco de Lima é um grito que beira ao desespero: "preciso gozar".

O individualismo erótico é apontado por Dufour como central nos libertinos da tradição sadiana:

Meu gozo é aquilo através do qual se constata, de maneira que não poderia ser mais positiva, que eu efetivamente pus em primeiro lugar o princípio do egoísmo. Em outras palavras, se eu não gozar, e porque alguma coisa se opôs à plena e integral realização do meu egoísmo ou a impediu. (DUFOUR, 2013, p.146).

Esse inconveniente pode ser o gozo do outro. Por isso, o personagem impõe o seu prazer sem dilemas éticos: ele escolhe o prazer como possibilidade de vida, usando o outro para atingir esse fim. Rouanet (1990) observa que Sade almeja abolir todas as normas e valores, pregando um relativismo extremo. Para o marquês, o direito ao prazer, absoluto e incondicional, é justificado pela própria natureza: "a violência e o crime são lícitos, no prazer amoroso, porque foi da natureza que o indivíduo recebeu as inclinações que o impulsionaram nessa direção" (ROUANET, 1990, p.182). Da mesma forma, nosso protagonista impõe o seu desejo, sem questionar a legalidade da sua ação, afinal "o mais forte sempre tem razão", reproduzindo alguns princípios da dialética sadiana: todos devem estar disponíveis ao meu prazer; não é um problema se meu prazer lesa o outro; o prazer é do mais forte, e por isso, é assimétrico. Eis a natureza libertina do protagonista: a tirania do gozo.

A respeito da personagem Juliette, de Marquês de Sade, Adorno e Horkheimer afirmam que:

Juliette, e nisso ela não é diferente do Merteuil de *Liaisons Dangereuses*, não encarna, em termos psicológicos, nem a libido não-sublimada nem a libido regredida, mas o gosto intelectual pela repressão, amor *intellectualis diaboli*, o prazer de derrotar a civilização com suas próprias armas. Ela ama o sistema e a coerência, e maneja excelentemente o órgão do pensamento racional (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 92-3).

O mesmo podemos falar do protagonista de *Sexo e Bohemia*. Embora não seja tão consciente como sua antecessora Juliette, parece existir no personagem um desejo de transgressão, sobretudo como contraponto à vida regrada do seminário, movendo tanto as

suas ações quanto o seu desejo de prazer. Esse gozo transgressor não condicionado o seu prazer erótico, ou seja, o personagem sente prazer mesmo quando não está transgredindo nenhuma norma, contudo, são os excessos (as orgias, os prostíbulos etc) que intensificam o seu prazer.

Além da destruição das normas, o personagem tenta aniquilar a civilização através da desumanização dos sujeitos em metáforas como "avançou sobre ela qual touro no cio" e "embolaram ali por sobre os lençóis, quais porcos no atascadeiro. Tendo sido criado à imagem de Deus, ao habitar o mundo da moral, o homem coloca-se acima dos animais, daí decorre o desprezo por eles: "Os animais não são mais nesse mundo cristão - onde a moral e o rebaixamento se conjugam - senão objetos de repugnância" (BATAILLE, 1987, p.128). Por isso, mesmo que todo o erotismo conjecture um retorno à animalidade inicial, as metáforas de animalização operam como um dispositivo de rebaixamento. Elas são, portanto, mais do que uma transgressão, são uma exaltação da condição primordial do ser e uma negação da moral cristã. Lembremos que o anjo caído, com calda e chifres, resquícios de sua animalidade, é Lúcifer – a representação do Mal.

Ao contrário da teoria Batailleana, Sade defendia que poderíamos permanecer em nosso isolamento por toda a vida, em uma condição que nomeia de *isolismo*: "todas as criaturas nascem isoladas e sem nenhuma necessidade umas das outras" (SADE, 2000, p.102, tradução minha<sup>20</sup>). Essa ideia perpassa o personagem de Lima, que jamais busca no outro uma forma de completar-se, de livrar-se do seu isolamento primordial. Seu ensejo é somente pelo gozo, é uma busca efêmera, que invoca muito mais da animalidade carnal do erotismo, do que sua característica transcendental. Por isso, o sexo comumente acontece em orgias, situação nas quais os sujeitos perdem suas especificidades e confundem-se aos outros. As relações orgiásticas são transeuntes, fugazes e anônimas: quando encerram, cada indivíduo volta ao seu isolamento anterior. Além disso, embora o primeiro movimento do erotismo seja o surgimento de um objeto de desejo, na orgia, esse objeto está disperso, causando mais uma inversão da ordem erótica. Não importa, portanto, se o ato sexual acontece com um homem, com uma mulher, ou com os dois ao mesmo tempo, o importante é apenas que ele aconteça. Essas características podem ser percebidas no fragmento abaixo:

---

<sup>20</sup> "Todas las criaturas nacen aisladas y sin ninguna necesidad unas de otras". (SADE, 2000, p.102).

Flora é beijada, chupada, manipulada em todas as partes. É beliscada, mordida. Já não pode resistir e exala gritos agudos. Mas um delicioso contato vem acalmar, por alguns instantes, a dor e provocar-lhe um suspiro lânguido. Belinha, mais ardente e mais ativa, emerge o rosto entre as coxas de sua vítima, sua língua se sepulta no cálice do amor e lentamente apura toda a volúpia que é capaz de sentir uma mulher (...). Meus companheiros haviam sumido com seus pares. Ouvia eu os cochichos deles, os gritinhos de prazer das beldades, os suspiros e gemidos, vindos dos lados dos divãs a um canto do vasto salão. Os dois, na maior das patifarias, usufruíam as gostosas carnes das tríbades incomparáveis, causando-lhes delícias tais que certamente jamais elas haviam experimentado com as iguais na depravação. Eu, de meu lado, tinha que contentar as duas ao mesmo tempo (LIMA, 1977, p.132).

Esta cena tem duas peculiaridades: a orgia não é organizada, racionalizada nem metódica, como costumam ser as orgias libertinas, especialmente as sadianas, ao contrário, ela é, por vezes, atrapalhada, assemelhando-se muito mais às orgias ritualísticas pagãs, onde a desordem é o elemento chave na representatividade: "desordem dos gritos, dos gestos violentos e das danças, desordem dos abraços, desordem enfim dos sentimentos, que uma agitação desmedida animava" (BATAILLE, 1987, p.106); Além disso, ocorre uma subversão do princípio libertino que, na concepção de Barthes (2005), consiste em gritar/esporrar, ou seja, enquanto a vítima grita, o algoz libertino goza com sua dor: quando a personagem deixa de gritar e passa a sentir prazer com o ato, ocorre uma inversão, ela deixa de sentir-se vítima e passa a ser libertina. Os dois casos levam a conclusão de que a cena é mais libidinoso do que criminoso (no sentido libertino).

O romance também é marcado pela noção de utopia típica do universo libertino de Marquês de Sade: "tudo aquilo que é cotidiano é utópico: horários, programas de alimentação, projetos de vestir, instalações imobiliárias, preceitos de conversação ou de comunicação (...)" (BARHTES, 2005, p.21). Isso fica claro nos fragmentos abaixo, onde a realidade do prostíbulo, ou seja, dos prazeres e do gozo, é contraposta à realidade cotidiana:

Quando saímos do prostíbulo na Amador Bueno, despertava a cidade para a lufa-lufa, acidentada e ímproba, da vida cotidiana.  
(...)  
Por volta das dezessete horas, pegávamos de novo o trenzinho original que nos levaria, alegres e felizes, aos lares, às ordinárias ocupações de cada um... (LIMA, 1974, p. 42 e 197).



Entre os libertinos, o seminário é tradicionalmente visto, não como um espaço casto e puro, mas como uma escola de vícios e pecados. Assim, o narrador conta-nos que mal apagavam-se as luzes para o horário de dormir e logo um jovem pulava para a cama do outro. Por isso, mesmo que a libertinagem do protagonista não seja tão intensa nesse período de reclusão, a ida ao seminário é decisiva para seu futuro dedicado à libertinagem.

Em última instância, o que está em jogo na dinâmica instaurada na narrativa é a tentativa de manter o desejo. O desejo não é ele mesmo o erotismo, mas é uma de suas partes mais significativas. De modo geral, ele é instaurado inicialmente como desejo *do objeto desejado*. Na medida em que se realiza, isto é, na medida em que o objeto desejado é consumido, a essência do desejo esvai-se: o objeto, enquanto objeto de desejo, desaparece. É por isso que o desejo é muito mais o próprio desejo do que o objeto de desejo. Importa o ato de desejar, o verbo: "O desejo deseja o objeto tão-somente para poder desejar" (BORNHEIM, 1990, p.149). Diante da dissolução do objeto de desejo, e, portanto, da ruína do próprio desejo, a narrativa estabelece o desejo pelo próprio desejo como ordem, ou seja, centrado em si. O desejo torna-se, portanto, absoluto.

\*\*\*

O herói sai de casa com alguma missão a cumprir, encontra uma jovem linda e inocente, que após uma recusa inicial, se entrega às palavras galanteadoras do varão. Mas ele não tem muito tempo a perder, pois outra moça, igualmente jovem e linda, o espera. Você provavelmente já ouviu essa história: ao lado do libertino, uma das figuras mais evocadas na literatura erótica será a do Don Juan, revisitado nos mais diversos contornos e contextos, como é o caso de *O homem de muitas mulheres* (1974), de Felisberto da Silva. Essa estrutura será reproduzida a cada capítulo. Eventualmente, o protagonista visita novamente alguma de suas "amigas". Em outras ocasiões, encontra algum perigo – do qual consegue, sem muita dificuldade, safar-se. Depois de vários capítulos (poderíamos contar a vida desse sujeito ficcional assim, por capítulo, por encontros amorosos), casa-se, mas sem abandonar o hábito dos numerosos casos sexuais. E continua: a cada capítulo, um novo encontro, eventualmente uma nova peripécia – um típico Don Juan. O romance termina quando o protagonista reúne e apresenta a esposa a

todas as suas amantes e filhos (que a essa altura eram incontáveis). Ela, como não seria diferente nesse universo, aceita a condição do marido e dá o consentimento para que ele continue no que chama de "desvirtuoso caminho".

Ao que se tem notícia, a primeira aparição de Don Juan será na peça *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630), atribuída a Gabriel Téllez. Nessa obra, Don Juan não será representado apenas como um homem sedutor, mas como um sedutor trapaceiro, que utiliza artimanhas e mentiras para conseguir o que quer. Por isso, esse adjetivo é significativo para a estruturação clássica do mito já que agregará à figura um espírito transgressor. Alguns anos mais tarde, Molière escreve a comédia *Don Juan ou Le festin de Pierre* (1665), popularizando ainda mais o personagem. Desde então, inúmeros escritores revisitaram-no - no romantismo, por exemplo, ele será resgatado por Byron, Musset e Hoffman, adquirindo traços condizentes com o período histórico e social. Não precisou de muito tempo para que a figura de Don Juan começasse a se emancipar de sua obra fundacional para viver como mito - na Literatura e fora dela.

O que caracteriza esse sujeito mítico é o jogo: "Don Juan não ama as mulheres que seduz. Don Juan ama a sedução (...). Tão logo bem-sucedida a sedução, a seduzida cai no desinteresse e novas seduções ocorrem" (KOSSOVITCH, 1988, p.78). Por isso, na figura clássica juanesca, o prazer está muito mais na sedução do que no ato que ela conduz. Contudo, para o herói de Felisberto, mesmo que o desejo de seduzir seja a mola propulsora de todas as suas ações, o que importa não é o *jogo* da sedução, ou seja, o desafio, o que importa é a concretização do ato de sedução, o momento em que se deseja o outro e se é desejado em troca. Marcada pelo excesso, a busca constante por novos amores revela novas possibilidades de prazer, de gozo e de completude. Assim, o personagem parece assumir a condição de que, diante da impossibilidade da continuidade primordial, ao envolver-se com o maior número de mulheres, estará mais próximo da completude. Percebe-se, portanto, que a obra não propõe a revitalização do mito, apenas o resgate da figura de Don Juan quanto um galanteador e sedutor irremediável.

O herói tem a certeza de que todas as moças não apenas serão seduzidas, como também sentirão prazer nesses momentos. E de fato, todas as mulheres encantam-se e/ou cedem facilmente aos seus galanteios. Essa convicção faz parte da sua personalidade, marcada pela vaidade e pelo autoritarismo, como se observa na cena seguinte, ao julgar a beleza de uma mulher:

- Bem, vamos ver, então. Eu mesmo serei o juiz. Tire esse vestido e fique só de calcinhas e sutiã.
- Mas...senhor!...
- Para de me chamar de 'senhor' e obedeça-me. (SILVA, 1974, p.49)

Poderíamos até dizer que o protagonista é um homem sem escrúpulos, contudo, no universo da narrativa, ele é apenas o modelo de um *bon vivant*, um sujeito apaixonado que exalta as mulheres e o amor livre. Ou seja, não há julgamentos - ele não é um amoral, pois está fora da moral. Ao contrário do Don Juan tradicional, ele não faz nenhuma promessa, nem juras e elogios que não sejam verdades, não aplica mentiras ou outras artimanhas. Esse nosso herói ama todas as suas amantes e acredita respeitá-las profundamente, valorizando suas individualidades – para ele, cada uma tem a sua beleza. Os únicos ludibriados serão, portanto, os maridos alheios e sua própria esposa.

A viagem desse herói não é a tradicional viagem de formação - não tem nenhum caráter edificante. Assim como acontece em Sade, ela não ensina nada: "é sempre a mesma geografia, a mesma população, as mesmas funções; o que importa percorrer não são contingências mais ou menos exóticas, é a repetição de uma essência, a do crime" (BARTHES, 2005, p.19). A única finalidade da viagem para o protagonista de Felisberto é proporcionar o encontro com novas mulheres. E a cada obstáculo vencido nesse percurso, uma nova recompensa. Igualmente, o comportamento das moças assumindo o papel de recusa e aceitação, é tipicamente libertino: um jogo, uma armadilha da conquista.

Que todas as suas amantes sejam bonitas (seguindo um padrão de beleza vigente) não é uma escolha casual, já que "a fealdade não pode ser maculada, e a essência do erotismo é a mácula" (BATAILLE, 1987, p.136). Eis a função da beleza no universo erótico: ser profanada. Quanto mais bela for a moça, maior será a profanação. Por isso, não há nessa narrativa uma separação nítida entre a mulher ideal e pura, destinada ao amor, e a mulher sensual, destinada ao prazer: todas são, ao mesmo tempo, puras, castas, belas, sensuais, sentem e recebem amor e prazer. Da mesma forma, não há uma separação entre o amor e o desejo. A única barreira que o protagonista precisa vencer é dos ditames do casamento. Ao transgredir o padrão matrimonial, rompendo a noção monogâmica, o personagem desestabiliza mais esse preceito social que rege a sexualidade. Contudo, ao final da narrativa, quando todas as amantes são reveladas umas às outras, a esposa do personagem ressalta seu lugar privilegiado enquanto primeira e legítima esposa. Percebe-

se que o final não é punitivo como acontecia nas versões clássicas de Don Juan, já que o protagonista consegue a aceitação de sua esposa para que continue tendo amantes. Assim, enquanto o Don Juan clássico desafia as leis de Deus, o personagem desafiará as leis da moral – o primeiro tentará transgredir os valores religiosos, o segundo os valores morais da sociedade.

Por fim, a prole será a prova do seu êxito como macho.

\*\*\*

A protagonista, uma moça jovem e muito bonita, normalmente de família humilde, virgem ou com apenas um histórico (breve) de relações sexuais sem prazer, encontra o amor da sua vida, para quem se "entrega" e com quem terá muitos orgasmos. O conflito ganha contornos diferentes e o desfecho costuma ser trágico.

O protagonista, um varão forte, normalmente de classe média ou alta, relaciona-se sexualmente com muitas mulheres. Não importa as peripécias porque ele sempre terá novas mulheres e nunca ficará sozinho.

Através de algumas variações, esses enredos são frequentemente reproduzidos nos livros da *L'Oren*, seguindo, de modo geral, uma estrutura clássica de situação inicial, clímax e desfecho. Considerando que essas obras visavam o mercado e tinham um público alvo definido, fica claro que essas repetições estruturais não são fortuitas: elas tornam a leitura mais rápida e fácil, uma vez que acionam o repertório com o qual o leitor já está familiarizado:

O que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tesão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua insensibilidade. É o mercado, e não a escola, que preside às condições de produção do texto. (SODRÉ, 1988, p.16).

O número de obras eróticas lançados pela *L'Oren* é muito mais exaustivo do que as destacas aqui e incluí os nomes de Francis Miller (*Companheiras Noturnas*, 1974),

Shirley de Queiroz (*Confissões de uma Pomba-gira*, 1979), Rodolfo Santiago (*Recordações Proibidas*, 1980), Bernardo Elias Lahdo (*Vício, Tuberculose e Sexo*, 1969), J. Melo (*Sem Retoque... a Vida Intima de um Jovem Universitário*, 1975). O recorte proposto, embora breve, ilustra metonimicamente as representações ambivalentes que emergem do catálogo da *L'Oren*. Ao mesmo tempo, permite evidenciar o caráter profanador da editora, uma vez que, articulada com a indústria de consumo, suas publicações eróticas penetram massivamente a vida cotidiana dos brasileiros, perpetuando subjetividades desejanças.

### **2.3 Embates**

As obras destacadas aqui representam duas possibilidades da literatura erótica especialmente desenvolvidas no âmbito cultural: o erotismo livre, transgressor e subversivo, e o erotismo moralizado, preso aos padrões e possibilidades impostos socialmente. No primeiro caso estão os contos da revista *Status* que, embora reproduzindo alguns modelos conservadores, apresentam formas eróticas transgressoras, pautadas na imaginação e na transfiguração do desejo e do prazer.

Esses contos problematizam as fraturas sociais e as práticas hegemônicas, oferecendo uma variedade de imagens e possibilidades e compreendendo todos os momentos do erotismo. Nesses casos, o que encontramos é um erotismo que vai até a margem e a ultrapassa, um erotismo transbordante. O desejo torna-se, portanto absoluto porque está centrado em si. O leitor é conduzido a um confronto com suas concepções morais e precisa aceitar o pacto literário-erótico mesmo que discorde das práticas apresentadas. Pautadas em comportamentos perversos e violentos, algumas das práticas apresentadas questionam a relação entre o erotismo e a morte, entre a moral e a transgressão, entre a realidade e a imaginação. Esses contos fazem parte do que Carlos Alberto Winckler, em seu estudo sobre a pornografia no Brasil, chama de “pornografia forte”, ou seja, um tipo de produção cujas representações são mais “moralmente

violentas”, incluindo temas como o do incesto, do sadomasoquismo e outros fetiches considerados desvios.

O erotismo engendrado em contos desperta outras questões próprias do desejo: a efemeridade do momento erótico. No instante em que o desejo é realizado, ele cessa e some, com isso, o erotismo se esvai. O conto, narrativa curta por excelência, é propício a esse desenlace, apresentando o erotismo em sua essência: breve como uma faísca.

Do outro lado, temos o que Winckler chama de pornografia branda. Essa modalidade de produção tenderia a reproduzir o que se entende como uma sexualidade aceita socialmente. É o que percebemos nos livros da *Editora L'Oren*. Instaurada no seio da indústria cultural, essa editora caracteriza-se pela produção em massa, com grandes tiragens e inúmeras edições, com capas e títulos apelativos, mas conteúdo que não corresponde a essa expectativa. Essas obras, de modo geral, são pouco obscenas e oferecem aos leitores práticas eróticas voltadas para comportamentos difundidos como norma.

Os dois casos apresentam duas formas de conceber a sexualidade e o erotismo - seja no estilo do texto, seja nas representações que emanam. Contudo, tanto os contos da *Revista Status* quanto as obras da *Editora L'Oren* propõem o mesmo confronto com o desejo. Não é possível passar impune: essas leituras despertam algo em nós - seja o asco, a repulsa, a excitação ou mesmo o gozo. Nesse exercício de alteridade não é o outro que assusta, é o assombro de reconhecermos nesses desejos o nosso próprio desejo. O leitor é arrancando de si para descobrir-se no desejo do outro. Assim, ou a concepção de moralidade que o leitor carrega previamente será confirmada ou desestabilizada. Em todos os casos, a transgressão existe, mesmo quando externamente à obra, já que falar de sexo é um ato transgressor. Ler o sexo também é transgredir.

Em sua *História da sexualidade*, Foucault (1988) argumenta que a *scientia sexualis* desenvolvida essencialmente nas sociedades ocidentais está diretamente ligada com a confissão cristã e a produção de verdades sobre o sexo agindo no controle dos corpos. Nessa perspectiva, o filósofo defende que nunca se deixou de falar sobre o sexo, já que a sua negação o obrigou a uma existência discursiva. Por isso, falar sobre a sexualidade é mais uma resposta prevista pelo poder do que uma transgressão. Contudo, há de se considerar que essas obras foram publicadas em um período ditatorial fortemente marcado pela censura, com leis precisas contra a pornografia. O controle social passava

pelos corpos, pelas moralidades e pelo uso das sexualidades: tudo que incitasse o desejo, tudo que tirasse o sexo da privacidade enclausurada do quarto do casal, era uma ameaça. Portanto, mesmo quando as representações eróticas reproduzem padrões de comportamento aceitos socialmente, essas obras questionavam o lugar estabelecido do erotismo nessa sociedade, desestabilizando discursos de repressão. Uma literatura que "tem se preocupado em desvendar o que não aparece claro, e principalmente, desmascarara o que se encobre sob o nome de uma moral preconceituosa e de valores arbitrários" (FRANCONI, 1997, p.170), uma crítica à ditadura, as relações de poder, ao falocentrismo da sociedade brasileira.

Por fim, é importante ressaltar que todas as produções tratadas aqui, tanto da *L'Oren* quanto da *Status*, se propuseram a tratar do erotismo, foram vendidas assim e conquistam um espaço significativo para o gênero. A pergunta sobre o que é literatura erótica é atrevida, mas insistente. Assim como a busca sobre o que é afinal literatura. Mas, como já destacamos, algumas chaves de resposta ajudam a esboçar uma resposta - não definitiva, mas, ao menos, pragmática. Que a narrativa erótica é movida pelo prazer e pelo desejo é uma delas. Essa característica é facilmente percebida nas obras destacadas aqui - tanto nos contos, quanto nos romances. Mas mais que isso: essa característica nos ajuda a pensar essas narrativas, aprofundando a compreensão que fazemos delas. O lugar do desejo e do prazer nas representações eróticas, o lugar do erótico no seio do texto - essas relações não seguem um modelo ou um caminho, elas configuram-se de tantas maneiras quanto as formas em que o desejo existe. Trago de volta essa questão para ressaltar que moralizadas ou transgressoras, canônicas ou de consumo em massa, as obras analisadas colocam o sexo em questão e podem ser pensadas dentro do gênero erótico.





### 3 TERCEIRA ESFERA: ANOS 80

Economicamente, a década de 80 começa mal: O PIB *per capita* diminui 13% entre 1980 e 1983 e a inflação atinge a marca de 100% ao ano. Com o baixo crescimento, observou-se uma maior concentração de renda na parte favorecida na sociedade e desemprego na outra, acentuando a desigualdade social. A origem da crise que se estende do governo Figueiredo e Sarney pode ser entendida segundo Ademar Seabra da Cruz em três níveis:

O primeiro nível refere-se às mudanças estruturais da economia internacional, que penalizaram particularmente países emergentes da dimensão do Brasil, de economia intensiva em matérias-primas; um segundo nível, intermediário entre a estrutura e a conjuntura, refere-se ao impacto das crises da dívida e das duas do petróleo sobre os fundamentos da economia brasileira, e o terceiro nível seria o impacto de ambos os anteriores sobre o emprego, o consumo das famílias, a taxa de inflação, a poupança externa, a produtividade geral dos fatores e o balanço de pagamentos do Brasil (indicadores macroeconômicos). (CRUZ JÚNIOR, 2013, s/p)

Essa conjuntura foi propícia para a explosão de mobilizações populares, como greves, paralizações, protestos, entre os quais a luta pela anistia irrestrita, as manifestações massivas intituladas "Diretas já", as mobilizações de sindicatos, a fundação da Central Única dos Trabalhadores (CUT), do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem-terra (MST) (SADER, 2010, p.22). Essa intensa movimentação social pressionou o governo, acelerando a transição para o regime democrático. Por isso, mesmo com os desgastes gerados pela crise econômica, os anos 80 se iniciam com ares de mudança. A distensão “lenta, gradual e segura”, preconizada pelo general Ernesto Geisel, tem continuidade com a política do governo Figueiredo até 1985<sup>21</sup>, quando ocorrem as primeiras eleições indiretas para presidente. Na ocasião, Tancredo Neves é eleito, falecendo poucas semanas antes de assumir e deixando o posto para seu vice, José Sarney. Contudo, a necessidade de estabilização econômica continuará ditando o tom do debate político após abertura, resultando em uma sequência de planos frustrados que abalam os ânimos. De modo geral, o fim da ditadura militar e uma profunda

---

<sup>21</sup> Convém lembrar que a primeira eleição direta para presidente acontecerá apenas em 1989.

crise econômica marcam o período, fazendo com que seja chamado por muitos estudiosos de "década perdida".

No campo da cultura, pode-se perceber que as produções são menos hegemônicas que nas décadas anteriores. Ramos (1987) aponta esse como um momento de maturidade no cinema, com filmes que até hoje são referência no cinema nacional como *Eles não usam Black-tie* (1981), *Eu sei que vou te amar* (1984), *o beijo da mulher aranha* (1984), *Ópera do malandro* (1985). Na música, há a consolidação do rock nacional com bandas como Os Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Ira!, Engenheiros do Hawaí, Legião Urbana, Capital Inicial, Titãs e Barão Vermelho.

Em 1985, há um aumento na venda de autores nacionais, fato que Sandra Reimão (2011) relaciona ao clima de otimismo que se instalava no Brasil desde o ano anterior com a campanha "Diretas já". Os mais vendidos do ano confirmam essa hipótese: na ficção: *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro e *Tocaia Grande*, de Jorge Amado; e na não-ficção *Brasil Nunca Mais*, *O complô que elegeu Tancredo*, *Os Mandarins da República*, *Fidel* e *A religião*. Outro evento significativo no campo das letras é a reformulação editorial da Brasiliense que se volta para o interesse do público jovem. Com capas inovadoras e atrativas e em formato de bolso, a editora lança novas séries que logo se tornaram sucesso como "Primeiros Passos" (1980), "Tudo é história" (1982) e "Cantadas literárias" (1981). Na abordagem de Paiva (1987), esse período será de acúmulo de informações, sintoma da cultura de massas que se estabelece na década anterior.

Essa hipótese vai na direção da chamada "ressaca pornográfica", apontada desde 1980 em uma matéria da *Veja*. A onda de obscenidade que invade os primeiros anos da abertura política é tanta que leva o presidente Figueiredo a pronunciar-se em rede nacional sobre o fenômeno. A crítica dirige-se sobretudo a revistas e folhetos pornográficos com capas e chamadas com forte apelo sexual que ficavam massivamente expostos em bancas. Até mesmo Cassandra Rios posicionava-se contra esse frenesi: "interpretaram mal a abertura. É preciso abrir sem arregar" (*VEJA*, outubro de 1980).

A matéria intitulada "A pornografia, um mercado decadente", publicada em julho de 1984 na *Ilustrada*, vai ao encontro dessa premissa:

A pornografia brasileira está [em perigo]. Nos últimos cinco anos, ela nos foi servida em doses tão mamutes que, pelo visto, até os mais

sedentos *voyeurs* desta praça passaram a regurgitar diante do fenômeno. O mercado das revistas eróticas ou francamente pornográficas, estimado num universo de três milhões de consumidores mensais em 1981, está hoje reduzido à metade.

O texto ainda termina com um conselho aos artistas dedicados à pornografia:

O declínio da pornografia escrita, fotografada ou filmada no Brasil pode ser, neste momento, uma questão de saturação do mercado, mas esta saturação pode ser também uma decorrência da baixa qualidade da pornografia que se produz por aqui. Recomenda-se aos nossos pornógrafos que leiam os clássicos.

Ao mesmo tempo, as primeiras informações sobre a AIDS, denominada o "câncer gay" tratavam a doença como uma questão moral. Parte da população acreditava em uma punição divina à Sodoma da década anterior:

Ao final da década, as mudanças provocadas pelo vírus tinham dado um nó nos costumes. Pessoas reavaliavam hábitos sexuais, estilos de vida, princípios morais e padrões de cultura. Virgindade e fidelidade conjugal voltavam a ser exigidos (...) Uma placa de chumbo abatia-se sobre a frenética busca do prazer. Voltavam à cena a abstinência ou a monogamia sexual, o uso de preservativos, a cautela no uso de drogas, o fim do culto à magreza" (DELL PRIORI, 2011, p.215-216).

O cinema também vê a decadência das pornochanchadas. A respeito da liberação de *Império dos sentidos* e *Calígula*, Dell Priori afirma que

Abriram-se as portas para a invasão dos pornográficos, que passaram a ser exibidos em salas especiais. Os filmes de sexo explícito acabaram por desalojar a ingênua e maliciosa pornochanchada, mais focada no desejo de transgressão do que na própria transgressão. Apoiado num desejo que moralizava mais do que violava regras, o gênero era, no fundo, conservador: não eram raros os filmes em que os protagonistas se deliciavam em intermináveis orgias, mas, em compensação, estavam sempre à procura do parceiro ideal ou da virgem para um compromisso mais sério" (DELL PRIORI, 2011, p.193).

Uma volta ao moralismo ou uma continuidade do moralismo?

\*\*\*

Enquanto observamos essa "ressacada pornográfica" em contextos midiáticos e de circulação massiva, como a televisão, a literatura parece impune a essa conjuntura: não

apenas são publicadas inúmeras obras eróticas, como também é o momento de estreia de escritores que se destacarão no gênero, como é o caso de João Gilberto Noll, João Silvério Trevisan e Hilda Hilst. Talvez seja o caso de pensar nessa literatura, não como impune a essa saturação, mas como automedicada: como possível resposta à abundância de imagens eróticas, a produção do período assume um caminho muito peculiar, ressignificando o erotismo através de sua sacralização.

Ao mesmo tempo em que a banalização assevera a conquista de algo, ela promove sua desvalorização na medida em que esvazio o objeto de sentidos. A tentativa de associar o erotismo a uma noção de sacralidade é sintomática da necessidade de repensar o erótico, revitalizando-o. Por isso, inúmeros escritores parecem deslocar o erotismo das ruas, das propagandas e das televisões, ou seja, da banalidade cotidiana, para elevá-lo a outro patamar: a esfera divina. Como resultado, esse impulso transforma o erotismo em uma demanda espiritual, e, portanto, moralmente purificado.

Em termos de consolidação do polissistema da literatura erótica, podemos observar no primeiro momento, com Cassandra Rios e Adelaide Carraro, uma tentativa de afirmação da livre realização do desejo frente às pressões sociais. No segundo momento, evidencia-se certa estabilização do sistema e a literatura erótica parece acompanhar a dinâmica cultural. Com essa estabilidade e a presença massiva do erotismo nas mídias, há um esgotamento do tema e existe a possibilidade de petrificação do sistema. Entretanto, há essa renovação nas imagens eróticas veiculadas pela literatura do gênero, garantindo um novo fôlego ao sistema. Ou seja, enquanto o movimento inicial foi de transgressão, agora percebe-se o movimento de elevação.

Nesses dois momentos há o resgate de uma consciência dita “primitiva”: primeiro, no retorno à animalidade que caracteriza o sentido inicial da transgressão (ou seja, o rompimento com o mundo civilizado dos interditos); posteriormente no retorno a uma forma ancestral de existir no mundo, na qual o erotismo permite o contato com o divino:

Para a consciência moderna, um ato fisiológico – alimentação, sexualidade, etc – não é, em suma, mais do que um fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que ainda o envolva [...] mas para o homem “primitivo” um ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode-se tornar um “sacramento”, que dizer, uma comunhão com o sagrado (ELIADE, 1992, p. 20).

Menos do que a dualidade estabelecida por teólogos, interessa aqui pensar no sagrado como o superior, o elevado. Assim, sem descartar a experiência ou o sentido da existência que transcende a realidade imediata que a terminologia carrega em si, convém sobretudo pensar no sagrado como algo superior, que causa devoção e apreço.

Agamben (2007) entende a sacralização como a transferência de objetos, seres ou lugares da esfera humana para outra esfera considerada divina:

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão (AGAMBEN, 2007, p.58).

Nesse sentido, propõe-se agora analisar as concepções de erotismo que emergem de alguns romances publicados na década de 1980, com vistas a entender a dinâmica de sacralização do ato erótico no seio dessa cultura afligida por uma “ressaca pornográfica”.

### **3.1 Sacralização do erótico**

O encontro com o Absoluto ou o encontro com o Nada. Diante dessas duas possibilidades, o apelo ao divino, instigante em sua obscuridade, inquieta. Erotismo e religião situam-se no mesmo âmbito da interioridade humana, movidos pela descontinuidade do sujeito. Entretanto, a busca pela continuidade erótica, ao sugerir uma reconciliação entre o espírito e o corpo, rompe com a lógica cristã, oferecendo uma possibilidade de acesso ao sagrado por vias mundanas. Através da sacralização do erotismo, a carne, embora finita em sua matéria, é capaz de conduzir ao divino. Trata-se da primeira forma de sacralização do ato erótico: através da sua elevação ao mundo sagrado. Ou seja, o erotismo é integrado à esfera sublime. É o caso das obras *A obscena senhora D.* (1985), de Hilda Hilst e *Em nome do desejo* (1983), de João Silvério Trevisan.

*A obscena senhora D.* (1982), primeiro romance de Hilda Hilst, elabora a busca metafísica pelo sagrado através de uma linguagem profundamente erotizada. Essa característica irá acompanhá-la em suas produções futuras, desencadeando na famosa trilogia obscena, composta pelas obras *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos D'Escárnio – Textos Grotescos* (1990), e *Cartas de um Sedutor* (1991), escritas como contrapartida ao hermetismo que comumente era acusada e visando a venda em longa escala<sup>22</sup>. Hilda não obteve êxito nesse intento, já que, além da declarada obscenidade, capaz de afugentar muitos leitores, os aventureiros que buscavam o texto com fins pornográficos acabavam frustrados e perdidos na complexidade da linguagem. Mas, se muitos leitores não eram capazes de digerir essas obras marcadas pela fúria da palavra e da experiência metafísica, tampouco Hilda era capaz de abandonar a busca pela revelação do sagrado.

Hillé, protagonista de *A obscena senhora D.* (1985), insiste na mesma busca obstinada por deus, entremeando-a com suas noções de amor e de erotismo. Contudo, essa coexistência não é harmônica, já que, tentando livrar-se da finitude da carne, a personagem recusa os seus desejos e nega as experiências carnavais. Seduzida por uma busca que jamais é apaziguadora, esse confronto faz com que viva em constante angústia, isolando-se no vão da escada de sua casa.

Enquanto Hillé questiona-se sobre o mundo, Ehud, seu companheiro, apela para o jogo erótico.

buscava nomes, tateava cantos, vincos, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia de luz, o entender de nós todos o destino, um dia eu vou compreender, Ehud compreender o quê? isso de vida e de morte, esses porquês escute, senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café, hen? E apalpava, escorria os dedos na minha anca, nas coxas, encostava a boca nos pêlos,

---

<sup>22</sup> Em uma matéria do Estado de São Paulo, Hilda explica: "No Brasil escrevo poesia há 40 anos. Já ganhei todos os prêmios possíveis do país, mas ninguém leu meus livros. Para não me tornar triste, ou como dizia Bataille, envelhecer no seu canto, decidi partir para este tipo de texto [pornográfico]". Hilda começou pelo pornô chic, mas todos acharam tudo isso muito complicado e mais uma vez ninguém leu seus textos. A imprensa, segundo Hilda, passou a dizer que ela havia ficado louca e um crítico chegou a dizer que ela havia jogado seu prestígio pela janela." (REALI JR. "Franceses vibram com Hilda Hilst, a 'mãe dos sarcasmos'. *O Estado de São Paulo*, 8 dez. 1994).

no meu mais fundo, dura boca de Ehud, fina úmida e aberta se me tocava (HILST, 2001, p. 17-18)

Ao tentar resgatar a intimidade entre os dois, Ehud usa o erotismo como forma de suprir o vazio existencial de sua esposa. Ele acredita que a busca constante de Hillé é sua loucura, seu esfacelamento – mas embora compartilhassem a cama e o gozo, a tranquilidade de Ehud não cabia em Hillé. E quando ela escolhe abandonar o sexo, resta apenas o desejo, incessante marca de sua falta:

ah, inútil, inútil os longos exercícios, a fome do teu toque ainda que me recusasse, então tu não compreendias? Queria escapar, Ehud, a boca numa fome eterna da tua boca, a vida era resplendor e prata, demasiada rutilância se tu me tocavas, e sinistra e soluçosa e nada quando tu não estavas. (HILST, 2001, p. 53-4)

O desejo, sintoma de uma ausência, instala-se no corpo e condiciona todas as vivências, saturando-as de vazio, de incompletude e de inadequação. A obscena senhora D., de Derrelição, poderia ser D. de Desejo. É por isso que, para Hillé, o corpo é sua prisão: ele marca sua finitude e impede a sua transcendência. Nesse sentido, o corpo é físico e metafísico, é de onde nasce e onde desemboca todos os conflitos existenciais da protagonista.

Buscando a supressão dos limites da existência, a personagem almeja fundir-se ao divino. No ato da comunhão, o corpo de deus e o corpo de Hillé tornavam-se simbolicamente um só: “engolia o corpo de Deus como quem sabe que engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito” (HILST, 2001, p. 19). Apesar da busca pelo sagrado confundir-se eventualmente com o cristianismo, não se restringe a ele. Nessa obra, a conciliação espiritual aparecerá no erotismo, no isolamento circunscrito por elementos sacros, e por fim na morte: “(...) morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui pensada pelo inominável tão desrosteado (...)” (HILST, 2001, p.79).

O único deslocamento da narrativa é em direção ao nada, já que o vão da escada onde Hillé se refugia é marcado pelo mesmo vazio que mascara a morte. Ao mesmo tempo, a escada é o que dá acesso ao alto, permitindo a transição entre os dois níveis, metaforicamente, entre o céu e a terra. Como o círculo habitável de Hillé é sua casa, posto que nunca sai dela, o vão da escada torna-se o centro da sua existência, espaço que Mircea

Eliade (1992) chama de “ponto fixo”. Segundo o estudioso, a criação de um lugar como esse advém da vontade do homem religioso de estabelecer-se simbolicamente no centro da Terra, onde a comunicação com os deuses seria mais acessível. Em última instância, fixar-se no centro é estar mais próximo dos deuses:

Se precisássemos resumir o resultado das descrições que acabamos de ler, diríamos que a experiência do sagrado torna possível a “fundação do Mundo”: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o real se revela, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “Centro”, no “Caos”; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. É uma tal rotura na heterogeneidade do espaço profano que cria o “Centro” por onde se pode comunicar com o transcendente, que, por conseguinte, funda o “Mundo”, pois o Centro torna possível a orientado. A manifestação do sagrado no espaço tem, como consequência, uma valência cosmológica: toda hierofania espacial ou toda consagração de um espaço equivalem a uma cosmogonia. Uma primeira conclusão seria a seguinte: o Mundo deixa se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado (ELIADE, 1992, p. 36).

A projeção desse ponto central equivale ao ato de Criação do Mundo, já que a fixação desse limite estabelece uma ordem cósmica que almeja opor-se ao Caos. Ele é, portanto, a imitação da criação dos deuses. Na medida em que interrompe a vida banal de seu estado, esse ato implica uma nova organização de si, aberta à transcendência. Assumindo um modo de existir no mundo singular, é possível perceber em Hillé uma correspondência entre as categorias corpo/casa/cosmos. Contudo, para Ehad, que não compartilha a concepção de sagrado de sua companheira, o vão da escada é apenas um lugar neutro.

O fluxo de consciência (enquanto escolha narrativa) encena a circularidade do tempo sagrado - sendo um tempo mítico, ele é ontológico e pode ser tornado presente. Comumente, a atualização do tempo sagrado acontece através das festas, mas, para Hillé, é através da recuperação e da repetição constante das experiências (como o ritual de assustar os vizinhos com as máscaras que ela mesma faz e de recortar os peixes de papel). Com a morte de Ehad, Hillé isola-se ainda mais, resumindo suas ações a esses eventos. Os peixes de papel servem como metáfora para entender a própria personagem. Eles assinalam a ausência de peixes reais, servindo como lembrança de algo que *não é*: em sua



presença esses peixes marcam uma falta. Ao mesmo tempo, Hillé percebe a necessidade de grudar dois peixes para colocá-los juntos no aquário porque assim duram mais: "será possível que até as coisas precisem de seu duplo? mais depressa no fosso se sozinhas?" (HILST, 2001, p. 81). Embora duplicados, os peixes desfazem-se com o tempo, marcando a inutilidade do processo e a finitude da matéria – mesmo inanimada.

A imagem do porco é uma constante na vida da protagonista. Ela, porca aos olhos dos vizinhos, vivendo em um “mundo-porco” a espera de seu deus, o “menino-porco”. A expressão é sintomática de uma tentativa de retorno à animalidade primordial. Hillé-porca carrega em si a marca da queda, assim como Lúcifer possui uma cauda: o animalesco é o grotesco e diabólico. Não à toa o animal invocado é o porco, símbolo da impureza. Mas, se o mundo-porco, ou seja, o mundo terrestre, é impuro e sujo, o mundo sagrado não existe em oposição a ele, pois deus, o menino-porco, é igualmente impuro e sujo. Nesse sentido, só o erotismo se mantém elevado.

Por fim, quando morre, Hillé alcança a transcendência erótica que recusou em vida.

\*\*\*

Uma dinâmica semelhante, ensejando a elevação do erotismo como possibilidade concreta de transcendência sagrada, é percebida na obra *Em nome do desejo* (1983), primeiro romance erótico de João Silvério Trevisan. João Silvério possui outras obras que passeiam pela representação do desejo transgressor, como o censurado roteiro do longa-metragem *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) e o ensaio *Devassos no Paraíso* (1986) sobre a história da homossexualidade no Brasil. Além disso, ao contrário de Cassandra Rios que jamais assumiu sua homossexualidade publicamente, João Silvério Trevisan foi um dos precursores do movimento gay no Brasil: ao retornar de um autoexílio na década de 70, Trevisan participa da fundação do grupo SOMOS e do jornal *Lampião da Esquina*, manifestações pioneiras que tencionavam o reconhecimento dos direitos homossexuais. Por isso mesmo, *Em nome do desejo* traz marcas autobiográficas, encenando no protagonista tanto o drama interior (da autoaceitação do homoerotismo), quanto o drama social (da impossibilidade de viver sua identidade).

O livro inicia e encerra com a narração de Tiquinho, ao retornar no antigo seminário onde estudou na adolescência. A exceção desses curtos epílogo e prólogo, a trama desenrola-se em terceira pessoa em um esquema de perguntas e respostas que parodia os livros de catecismos. Através desse formato, são desdobradas memórias das vivências do seminário e da história do relacionamento entre Tiquinho e Abel. Assim, a recuperação do passado do protagonista funciona como artifício para ele repensar o presente - sua identidade, seus desejos e escolhas.

A vida no seminário, subdividida em grupos hierárquicos, representa um microcosmos da sociedade. Tiquinho integrava a turma taxada de "mariquinhas". Essa segregação fazia parte de um meticuloso controle dos corpos e das sexualidades. A virilidade era incentivada tanto pelos colegas, que hostilizam aqueles com comportamentos considerados "femininos", quanto pela instituição, que impunha jogos e atividades que visavam formar "homens com H maiúsculo - e com isso queria dizer 'homens-macho'" (TREVISAN, 1982, p.36).

Assim como os demais seminaristas, Tiquinho aprendeu a viver o seu corpo sob o signo do cristianismo: marcado pela culpa. Masturbava-se com consciência de estar pecando, por isso, seguia apressado do gozo à confissão. Tentando diminuir a gravidade da heresia, o personagem desenvolve um estratagema que consiste em ficar pulando debaixo do chuveiro, com o pênis batendo-lhe a barriga até ejacular - como não se tocava, sentia não estar pecando:

Não entendeu por que, certa manhã, acordou lambuzado, ostentando uma enorme mancha na calça do pijama, (...) Mas só ficou verdadeiramente alarmado quando, pouco depois, esfregando-se com sabão durante o banho, teve uma inesperada ereção, logo seguida de um friozinho no estômago e um esguicho pegajoso. (...) Para não pecar, inventou um estratagema onde não usaria as mãos. Ficava pulando debaixo do chuveiro, com o membro a bater-lhe na barriga, até ejacular. (TREVISAN, 1982, p. 98-99)

A confissão cristã foi tradicionalmente um importante dispositivo de controle sobre os corpos. Sendo coagidos a falarem as suas verdades, cabia a igreja julgar, punir ou perdoar, aumentando o seu poder sobre os indivíduos. Como aponta Foucault (1988), o sexo tem sido assunto privilegiado nas confissões desde a penitência cristã até os nossos dias:

É aí, talvez, que pela primeira vez se impõe, sob a forma de uma constrição geral, essa injunção tão peculiar ao Ocidente moderno. Não falo da obrigação de confessar as infrações às leis do sexo, como exigia a penitência tradicional; porém da tarefa, quase infinita, de dizer, de se dizer a si mesmo e de dizer a outrem, o mais frequentemente possível, tudo o que possa se relacionar com o jogo dos prazeres, sensações e pensamentos inumeráveis que, através da alma e do corpo tenham alguma afinidade com o sexo. (...) A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra. (FOUCAULT, 1988, p.24)

Dentro do seminário, a transformação do sexo em discurso não acontecia apenas através da confissão religiosa: os alunos eram orientados a manter um diário onde realizariam um “autoexame”, registrando seus pensamentos, desejos e preces. Dessa forma, percebe-se o movimento do poder enraizando nas experiências dos jovens a polarização entre a pureza e o pecado.

Apesar da repressão, a busca pelo desvendamento dos desejos era uma constante entre os jovens seminaristas e o erotismo era tomado por mistérios que, na perspectiva do narrador, se dividiam em três categorias:

Mistérios gozozos era quando se conseguia ficar um pouco junto do próximo muito amado sem que ninguém notasse nem criticasse o teor da paixão; era um mistério gozozo, também, andar ao lado dele no campo de futebol (...) Os mistérios dolorosos eram chatos, ruins: quando se sentia saudades demais e não havia consolo possível (...) mas, o mistério mais doloroso de todos era amar o próximo com toda a alma e, por causa disso, cometer o pecado contra a castidade – como pensar no próximo pelado ou pegar na mão do próximo disfarçadamente ou, já enlouquecido de amor, apalpar o pinto do próximo amadíssimo, durante uma projeção de filme... Os mistérios gloriosos aconteciam muito pouco. Era quando um menino amava o próximo como a si mesmo e o próximo também o amava como a si mesmo, e podiam guardar o segredo entre si, com toda confiança, e amar-se incansavelmente, sem medo. (TREVISAN, 1982, p. 28).

Os alunos eram vigiados pelos padres e por Deus, que tudo observava até o momento do juízo final - e assim como Deus, os padres eram rigorosamente punitivos. O dispositivo de vigilância é, entretanto, mais complexo que isso. Como observa Foucault (1996), ele configura um poder múltiplo, automático e anônimo, que funciona através de uma rede de relações que pode incluir os próprios companheiros, como é o caso dos colegas seminaristas que passaram a controlar a disciplina ao seu redor: “todos vigiavam todos –excetuando-se os grupos de amigos (TREVISAN, 1982, p. 75).

Apesar do rigor disciplinar, o narrador deixa entrever a hipocrisia desses preceitos na rotina no seminário, sobretudo considerando a relação homoafetiva que os padres estabeleciam com seus pupilos:

Pouco antes do horário de dormir, Padre Augusto convocava os meninos, individualmente, ao seu quarto — no máximo três a cada noite, por ordem alfabética. Aí, mandava que tirassem a roupa e os examinava vigorosamente, para verificar sua saúde e certificar-se de que observavam as regras de higiene que lhes prescrevia. [...]. Fazia tudo isso com extrema objetividade, mas seus gestos profissionais não conseguiam ocultar intenções subjacentes que os alunos mais sensíveis captavam (TREVISAN, 1982, p.97).

O ambiente do seminário é eroticamente saturado não apenas pelo significativo número de meninos apaixonados por outros colegas, pela a excitação constante típica do desejo púbere ou daqueles que, privados do contato com mulheres, tornam-se ainda mais excitados. É eroticamente saturado também por padres que se aproveitavam da inocência e da ignorância sexual dos meninos. Tal qual Deus, o erotismo era onipresente:

Primeiro banheiro à esquerda: Lourival masturbava-se quase sem tirar o pinto fora da calça, numa técnica apropriada para deixar o pecado menos evidente. Segundo banheiro à direita, masturbava-se Toninho, cuja mão esquerda funcionava com extrema agilidade. Terceiro banheiro à direita, Manpe lambia lascivamente os beijos, agarrado ao seu mastro descomunal, com olhos estrábicos de prazer. Quarto banheiro à direita...que surpresa! Vêm-se dois, no quarto banheiro, que era o mais escuro e resguardado: dois rapazinhos, de olhos arregalados ao simples tosem seus pontos mais sagrados. Do quinto para o sexto banheiro, um adolescente quase encarapitava no alto da parede divisória, buscando inspiração na masturbação do vizinho. Difícil acreditar que ele pudesse se equilibrar ali, agarrando simultaneamente à parede, com a esquerda, e ao próprio membro, com a direita. Havia ainda os banheiros da esquerda, mas não é preciso continuar o movimento descritivo, que correria o risco de se tornar redundante. Mesmo porque a celebração prosseguia com chiados no dormitório, chiados abafados para evitar a condição de gemidos, chiados coletivos nas camas enfileiradas e ligeiramente trêmulas de um sismo que não provinha do solo mas dos ventres (TREVISAN, 1982, p.51).

Nesse movimento, o conhecimento escolar, oferecido pelos padres, vai se misturando ao conhecimento do desejo através da dialética do corpo puro (enquanto corpo ideal, ostentado pelos sacerdotes e oferecido de modelo aos alunos) com o corpo maculado (o corpo real, profano e pecaminoso, marcado pelos desejos carnis). Contudo, como fica claro, a vigilância não poda o desejo, apenas limita a sua manifestação. Por

isso, Tiquinho vivia o seu erotismo em conflito, com medo e culpa, tendo frequentes pesadelos e se autoflagelando.

O primeiro desejo homoerótico de Tiquinho acontece em um passeio na praia com os colegas do seminário. Ao afogar-se, o personagem é salvo por um colega, que o carrega nos braços: “aquela foi a primeira vez que sentiu sua carne inquietar-se, de modo inequívoco, por amor aos homens” (TREVISAN, 1982, p.117). A partir dessa experiência, a sexualidade torna-se significativa para o autodesvendamento da identidade de Tiquinho. Ele é então reduzido ao seu desejo, já que sua inclinação homoerótica será considerada desencadeadora de outros traços de seu comportamento.

A devoção a Jesus despertará em Tiquinho uma concepção de erotismo na qual amor, desejo e sagrado são a mesma. Por isso, encantava-se com a possibilidade de sofrer por amor a Deus, assim como sofreram os mártires, e emocionava-se com procissões e missas que o faziam sentir em contato com Deus. Era como se o amor a Deus pudesse restituir seu corpo ao cosmos, pois orar era unir-se com Aquele que é tudo:

Vivia um êxtase de paixão ao compreender profundamente que a dor da morte se comunicava com a glorificação do amor, num canal direto, necessário. Fechava os olhos. Suas mãos percorriam aquelas chagas e as apalpavam, para melhor adivinhá-las, compreendê-las. E se imaginava estendido em repouso sobre o corpo desse Cristo Nu. Empapado em seu sangue, Tiquinho sentia-se um santo, de tanto amor. Levitava. (TREVISAN, 1982, p.92)

A experiência mística cristã é ela mesma um ato erótico, já que o sujeito é possuído por Deus. Nesse sentido, a sensualidade e o misticismo não são forças antagônicas. De fato, inúmeras religiões trataram de aproximar as duas experiências, como é o caso do tantrismo hindu, mencionado por Bataille:

é possível que um movimento místico do pensamento provoque involuntariamente o mesmo reflexo que uma imagem erótica tende a provocar. Se é assim, a recíproca deve ser verdadeira: os hindus, com efeito, baseiam os exercícios de tantrismo sobre a possibilidade de provocar uma crise mística com a ajuda de uma excitação sexual. Trata-se de escolher uma parceira apropriada, jovem, bela e de uma espiritualidade elevada, e, sempre evitando o espasmo final, passar do amplexo carnal ao êxtase espiritual (BATAILLE, 2004, p. 390).

A partir dessa relação, é possível entender que o amor que Tiquinho sente por Jesus, será o mesmo que direcionará a outros homens, como ao colega Abel. Para ele, Abel é a imagem de Jesus. Ele será tanto um objeto de desejo como de adoração: Abel e Jesus eram duas divindades sagradas que Tiquinho amava igualmente. O personagem acreditava que um pouco de Jesus estava neles, e juntos, se amando reciprocamente, comungariam seus corpos, "formando um só, como a Santíssima Trindade" (TREVISAN, 1982, p.117). Do contrário, se não se amassem, o amor de Jesus estaria incompleto.

Tiquinho desejou Abel desde a primeira vez que o viu. Mais do que colocar o colega no centro de sua vida, transformou-o em sua própria vida. Daí em diante, não há espaço para mais nada: os relatos que seguem centram-se essencialmente na relação entre os dois, contrastando drasticamente com os relatos anteriores, onde havia a exploração de outros temas e situações relacionadas a vida no seminário. A partir do primeiro contato erótico entre os dois, quando tocam os seus corpos e se beijam o rosto, tímida e ansiosamente, "o mundo reduziu-se ao desejo de estarem juntos" (TREVISAN, 1982, p.118).

Embora consciente de sua transgressão, Tiquinho tenta justificá-la buscando referências bíblicas que se equiparem ao seu comportamento: como os apóstolos afirmavam seu amor por Jesus "então, raciocinava o sagaz Tiquinho, no Evangelho não era proibido dizer "eu te amo" para um outro homem" (TREVISAN, 1982, p.124). Dessa forma, o personagem nega a transgressão tentando legitimar o seu desejo através de discursos religiosos. Por isso, tenta menos subverter a moral vigente do que incluir o homoerotismo nessas normas.

Na medida em que a consciência do seu desejo cresce, Tiquinho passa a questionar sua própria identidade. Com medo de tornar-se menos homem, passa a negar os seus sentimentos por Abel, oscilando entre a aceitação e a repulsa:

Insistia em nome do amor. E volta a insistir, a implorar com amor. Abraçava Tiquinho de costas, à luz da lua e tentava espetá-lo, vará-lo, chamando-o de nomes agriçoces. Tiquinho lutava entre referir-se e se abrir. Aí suas inquietações religiosas afloraram mescladas com escrúpulos morais. Tiquinho começou a sentir o amor com crescente ansiedade. Quando mais Abel o desejava mais Tiquinho queria Abel. E mais se negava (TREVISAN, 1982, p.138)

Quando Tiquinho cedo ao seu desejo, comunga Abel como comungava Jesus: comendo de seu corpo e bebendo de seu sangue. A violência dos sentimentos é mascarada pela candidez das palavras que correm como uma liturgia do desejo. A violação da descontinuidade essencial implica, nesse caso, em uma violação física, marcada por dor e sangue, mas que repetia "aquele gesto secular de dois se tornarem um" (TREVISAN, 1982, p.146).

A conciliação entre eles, sendo uma condição provisória, ilumina a descontinuidade de seus corpos. Tiquinho sabe que o desejo por Abel é desejo de completude:

Não por acaso, Santa Tereza e São João da Cruz pensavam muito na ressurreição eterna da carne: queriam morrer na finitude para ressuscitar na eternidade e unir-se corporalmente ao espírito de Deus. Então, carne e espírito seriam uma única coisa. Porque tudo começava na solidão dizia Padre Marinho. O desejo de sensualizar o espírito e consciência de Deus como totalidade talvez existissem na mente humana a partir do momento em que o homem se percebeu só (TREVISAN, 1982, p.75)

Incapaz de livrar-se da culpa, os desejos de mortificação de Tiquinho repercutem em sua relação com Abel, tornando-a cada vez mais agressiva:

Chupa, ordenava Abel. Não, balbuciava um Tiquinho inseguro. Se você gosta de mim, então chupa – insistia Abel. (...) Então Abel vencia, mas seu contendor não vertia sangue. Abel é que derramava sinais de vitória por todo o rosto e boca do pequeno amante. Tiquinho, cujo olfato e paladar aprenderam a deliciar-se com o esperma de Abel, no fundo julgava-se um privilegiado. (TREVISAN, 1982, p. 164)

Após ausentar do seminário por quatro dias, Tiquinho encontra Abel divertindo-se com os colegas, dirigindo a ele um banal "oi". Sentindo-se humilhado, enraivecido, Tiquinho tem ganas de vingança: pensa em matar Abel e se suicidar depois. Esse sentimento de morte é comum no erotismo dos corações. O que o que está em jogo nessa fúria "é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado" (BATAILLE, 2004, p.15).

Sua vingança concretiza-se pouco tempo depois, quando o reitor se ausenta do seminário por motivos pessoais e uma baderna generalizada inicia entre os seminaristas. Enquanto os colegas, sem roupa, pulavam e gritavam pelo quarto escuro, Tiquinho pega uma lanterna e ilumina o corpo e o rosto de Abel. Ele, envergonhado, tenta fugir em vão.

A nudez exposta de Abel resulta na sua expulsão do seminário, tal qual Adão e Eva do Paraíso. Depois disso, não se tornam a ver.

Como é possível perceber, o livro apresenta o percurso dos três tipos de erotismo apontados por Bataille, em uma progressão de intensidade que culmina com o desejo de morte. A busca pela comunhão com Deus, caracterizada pelo erotismo sagrado, é o primeiro erotismo experimentado por Tiquinho. Com a chegada de Abel, o amor a Deus é substituído pelo amor ao novo colega, convertendo-se em erotismo dos corações. Como Abel e Deus passam a ocupar o mesmo lugar na vida de Tiquinho, a completude que sentiria ao unir-se com deus é substituída pela presença do companheiro. Para Tiquinho, o acesso às duas manifestações eróticas é semelhante, elas são movidas pelo mesmo desejo, pela mesma percepção da incompletude essencial. Nesse sentido, há um enlaçamento do erotismo sagrado e do erotismo dos corações, que passam a integrar o mesmo movimento.

Na medida em que cresce o amor de Tiquinho por Abel, cresce também o desejo pela fusão carnal, caracterizada como a última forma de erotismo: o erotismo dos corpos. Na relação entre os dois, não é possível separar muito claramente o erotismo dos corações do erotismo dos corpos. Bataille (1987) chama atenção para esse entrecruzamento, destacando que o erotismo dos corações pode atravessar o dos corpos:

ele se separa, na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos, mas dele procede, não passando, com frequência, de um seu aspecto estabilizado pela afeição recíproca dos amantes.(...) Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. (BATAILLE, 1987, p.15)

Por fim, as três possibilidades de continuidade são, em Tiquinho, a mesma experiência: o amor irrestrito por Abel. Tiquinho experimenta o êxtase divino no corpo de Abel, assim como o gozo sensual no contanto com Deus. Nesse sentido, enquanto Bataille (1987) observa que o sentimento de continuidade advindo de cada forma de erotismo teria uma origem própria, para Tiquinho, ele nasce no mesmo ponto: todos são estruturadas em um Amor Absoluto e *uno*. Tiquinho, antes transitando entre a interdição e a transgressão, passa a desconstruir o sistema moral, reconectando a carne com o espírito. A aproximação de Divino com o Erótico resulta na elevação desse ato carnal, que finalmente passa a ocupar a mesma esfera sagrada.



### 3.2 Profanação do sagrado

A segunda forma de sacralização do erotismo é através da carnavalização e da paródia da liturgia cristã. Através desses mecanismos narrativos, promove-se o rebaixamento de discursos religiosos e, como resultado, o enaltecimento do erótico. Nesse sentido, essa sacralização opera na própria condição do baixo corporal do erotismo, deslocando o sagrado do seu espaço topograficamente superior. Assim, enquanto nas obras anteriores o erotismo era divinizado, agora o divino é profanado. Ou seja, ao invés da elevação do erotismo ocorre o rebaixamento do divino, promovendo a conciliação entre ambos. O movimento, embora inverso, leva ao mesmo resultado: a inclusão do erotismo na esfera do sagrado. É o caso dos romances *A fúria do corpo* (1981), João Gilberto Noll e *Exercícios para o pecado* (1984), de Márcia Denser.

\*\*\*

*A Fúria do corpo* (1981), primeiro romance de João Gilberto Noll, carrega alguns traços que o acompanharão ao longo de sua produção: um sujeito anônimo narrando sua errância e movido apenas pelo desejo. O tráfego incessante do protagonista é marcado por longos parágrafos de um fôlego só, em que a poeticidade da linguagem é brutalmente cortada pelas viscosidades escatológicas das vivências na rua. Sem revelar o seu nome ou o de sua companheira, referida apenas como Afrodite, esse narrador esconde suas verdades, vagando pela cidade do Rio de Janeiro sem deixar rastros. Enquanto mendigos, o casal está à margem da sociedade e por isso são marcados pela nulidade - ausência de nome, de passado, de especificidades, eles são apenas os seus desejos:

o meu nome não. vivo nas ruas de um tempo onde dar o nome é fornecer suspeita. A quem? Não me queira ingênuo: nome de ninguém não. [...] Não me pergunte pois idade, estado civil, local de nascimento, filiação, pegadas do passado, nada, passado não, nome também: não. Sexo, o meu sim: o meu sexo está livre de qualquer ofensa, e é com ele-só-ele que abrirei caminho entre eu e tu, aqui. (NOLL, 1981, p. 9)

Esse corpo sem marcas sociais é um corpo que foge de todas as normas impostas e se deixa mover apenas pela avidez- é um corpo que se ouve. Por isso, *o sexo sim*. Não

apenas como marca biológica, o sexo masculino, mas também como vivência. É o sexo que lhe abre o caminho no mundo: o sexo será tanto por desejo, por hábito ou mesmo por dinheiro. Além disso, é através do ato sexual que se estabelecem as relações entre quase todos os personagens dessa obra.

As cenas de eróticas iniciam-se nos mais inesperados momentos e acontecem sem prólogos, com a mesma naturalidade com que o casal se desloca pelas ruas. É a fluidez do desejo que movimenta esse personagem, como se o erotismo guiasse a errância: “E cada encontro nos lembrava que o único roteiro é o corpo. O corpo” (NOLL, 1981, p.24). A cada novo dia, o anterior é abolido. Vivendo como um sujeito sem passado, o protagonista impõe-se contra a vida regrada, regulada pelo sistema, limitada, não como uma transgressão constante, mas como uma profunda negação, uma recusa às normas. Nesse sentido, o que perpassa a narrativa é uma concepção de vida orientada para o desejo. Assim, o personagem performatiza os seus desejos, encenando-os no corpo, no cotidiano e na cidade. Levado pelo fluxo, ele se move assumindo novos papéis, aceitando o seu desejo, que se modifica na medida em que ele próprio se modifica - seus desejos estão em trânsito, como seu corpo. Nesse sentido, nem homo, nem heterossexual: sua identidade não é marcada por essas orientações binárias.

Afrodite surge como uma miragem na vida do protagonista, mas é sua única segurança, sua única certeza. O romance inicia e encerra com o casal, e embora eles separem-se algumas vezes ao longo do trajeto, sabem que a separação é provisória, que tornarão a reencontrar-se, que esse é o destino dos dois: vagarem como se fossem um. A promessa de felicidade que apazigua a fome e a vida na rua, está em uma tia do Sul que Afrodite diz ter. A vida no campo seria como um retorno ao Paraíso: chegando ao seu Éden, em meio à natureza, poderiam descansar. Mas a promessa é irreal, ilusória: Afrodite não tem nenhuma tia no Sul.

Apesar das esperanças de felicidade, o protagonista tem noção de sua finitude e de sua fragilidade enquanto matéria orgânica, fadada ao desaparecimento:

Então sou esta coisa inútil aqui em decomposição? O Tempo me consome e é só isso? Órfã de qualquer sentimento de mim, tento ainda reagir, mas nenhum gesto é possível e nem sequer idealizar o ato eu posso: sim, sou deteriorada e pretérita, sou passada, resta-me assim o me encravar à terra na mais fatal ignomínia. (NOLL, 1981, p. 211)

Diante da incompletude, o erotismo é apontado como único caminho possível de transcendência. Por isso, nessa obra, o erotismo não é a celebração da vida - a realidade miserável desses personagens não deixa espaço para celebrações. O erotismo é uma fuga da vida, como uma promessa de acesso a outra condição. A frase repetida por Afrodite como um mantra é a representação dessa concepção de vida: NÃO HÁ REMÉDIO QUANDO OS SENTIDOS SUPERAM A REALIDADE PORQUE A REALIDADE ENTÃO ESTÁ CONDENADA. (NOLL, 1981, p. 97). Se a realidade está condenada, mostrando-se insuficiente, só o erotismo permite transcendê-la.

O protagonista nega a espiritualidade e a religião, por isso, para ele, a busca divina é a busca pela comunhão no ato erótico. O erotismo é tanto uma forma de vivenciar o mundo terrestre, como também uma possibilidade de experienciar o mundo sagrado – só o seu corpo pode levá-lo ao paraíso: "(...) meu pau lateja como um animal farejando os umbrais do Paraíso" (NOLL, 1981, p.10). Não à toa, há um entrelaçamento do erotismo ao discurso religioso, como uma liturgia às avessas que profana o texto bíblico:

Aqui a história se inicia e nada mais importa, um homem e uma mulher se reconhecem em plena Atlântica, não termos pouso nem casa não importa, aqui começa o esplendor de uma miséria, seguirmos é só isso: vem e não traz nada que possa desviar o alvo ainda imprevisível deste amor, despoja-te das relíquias viciosas do passado e vem pelos teus próprios recursos, vem: você é ela e me acompanha prenhe da mais funda decisão, passos de guerreira pobre, renunciando ao pouso imediato, caminhando comigo como quem se conduz ao cativo de ouro, entrando pelas ruas de Copacabana como quem se dirige ao Reino, sei que essa mulher me trairá e eu a ela antes que o galo desperte, e cante, sei que essa mulher não perdoará nenhuma fraqueza em mim, sei que o nosso amor se plasmará com uma dor que nosso organismo ainda não conheceu, sei que nossos fracassos mais escandalosamente anônimos não conhecerão alento senão de suas graves feridas, sei que nossa separação doerá como um crime, sei que me perderei no seio dela, só o nosso amor incrustado nessa desolação fermentará a cada dia mais o seu encanto e nada nos faltará (NOLL, 1981 p. 10).

A parodia da liturgia cristã, presente nesse fragmento, é uma forma de rebaixar o discurso sacro, atribuindo um novo significado a elementos elevados e sagrados. Destituindo-lhe do poder e da superioridade, o rebaixamento simboliza o destronamento de Deus. Esse movimento que tende sempre para baixo equipara o erotismo ao próprio deus, ressignificando as duas experiências. Nesse sentido, a sacralidade do ato erótico funda-se na sua própria condição do baixo corporal: através do rebaixando do divino, é o sexo é divinizado.

Esse mecanismo pode ser percebido em diversos momentos, como no batismo de Afrodite realizado pelo seu companheiro: “(...) temos juntos um curso que começa aqui, neste exato instante em que ponho a mão sobre a cabeça desta mulher e a consagro com o novo nome: AFRODITE (NOLL, 1981, p. 14-15); na divisão dos pães, relegada a um espaço imundo: "só o nosso amor incrustado nessa desolação fermentará a cada dia mais o seu encanto e nada nos faltará, nem mesmo este pão que reparto agora com ela aqui metidos num beco imundo entre dois prédios" (NOLL, 1981, p.11); e em várias outras referências ao longo da obra:

reina nos céus o miséravel deus dos homens. (...)  
dar o cu doía mais que prego na cruz. (...)  
deus é um miserável escondido no esconderijo dos fracos e covardes.  
(...)  
me senti santo, vivendo uma cena santa, santo é o Senhor que habita em mim e naquele homem ali, santa é a memória dessa trepada e a memória gozosa ou não de todas as trepadas do mundo. (...)  
bendito seja o diabo fala Afrodite, bendito seja o diabo por er criado esse pó branquinho esse Carnaval esse paganismo dos sentidos essa voz que fala da obscenidade de se estar vivo (...)  
Só o silêncio poderia acolher mais essa vontade de Deus. Os dois sabiam que Cristo havia ressuscitado. E havia esperança. (NOLL, 1981, p. 93, 112, 154, 110, 157 e 40)

Ao fugir da concepção cristã de sagrado, tudo que vem do corpo é valorizado: o sangue menstrual, os excrementos, o vômito. Para o personagem, esses elementos também são o corpo, como se fossem vestígios seus espalhados pelo mundo. A respeito de Rabelais, Bakhtin (1987) observa a ambiguidade suscitada pelos excrementos, destacando sua importância:

No realismo grotesco e em Rabelais os excrementos, por exemplo, não tinham a significação bala, estritamente fisiológica que se lhes atribui hoje. Eram, ao contrário, considerados como um elemento essencial na vida do corpo e da terra, na luta entre a vida e a morte, contribuía para a sensação aguda que o homem tinha da sua materialidade, da sua corporalidade, indissolúvelmente ligadas à vida da terra. (BAKHTIN, 1987, p.195)

Bataille (1987), por sua vez, observa que o horror e o nojo, embora em polos opostos, são a base do desejo, já que para concretização erótica, o objeto deve instaurar no sujeito um vazio de descontinuidade, ainda mais profundo que o vazio despertado pela morte:

Mas esse vazio se abre num ponto determinado. É, por exemplo, a morte que o cria através do cadáver, em cujo interior a morte introduz a ausência, e da decomposição ligada a essa ausência. Posso aproximar meu horror da decomposição (tão profundamente proibida que em mim é a imaginação que a sugere e não a memória) do sentimento que tenho da obscenidade. Posso me dizer que a repugnância e o horror são o princípio de meu desejo, e é na medida em que seu objeto não abre em mim um vazio menos profundo que a morte, que eles movem esse desejo que originalmente é feito de seu contrário, o horror. (BATAILLE, 1987, p. 39)

Enquanto os dejetos do corpo podem causar horror no leitor, eles impulsionam o desejo do protagonista, que vê nas vísceras e excrementos de Afrodite a possibilidade de se integrarem entre si e com o mundo:

Afrodite arreganhou os lábios da buceta com os dedos e eu só aí notei que ela estava menstruada. Eu gostava daquele sangue, imprimiria nele a minha sede que ficava vermelha, vermelha era a minha sede, e meu pau subia e nisso estava a minha dignidade, não a minha dignidade de macho ou qualquer coisa que significasse minha cidadania havia tanto aviltada pela Cidade que me fora dada, não era macho nem fêmea nem cadela nem galo, eu era meu pau subindo, eu era a natureza que quando menos se espera se revela como um cão faminto diante de uma posta de carne, enfio sim, meu amor, enfio a mão na tua buceta, enfio a vida na tua buceta, se você precisar enfio a alma na tua buceta e te darei luz, é só você pedir que serei todo amor, todos os deuses que você sonhou se encarnarão em mim e dentro de você serão mais deuses, mais deuses, não há limites para os deuses, eles serão cem, mil, milhões, e animarão teus passos, tua circulação, tua cabeça, tua chupada na minha pica e em todas as que ainda levantam e por que não as extintas, eles animarão a mesquinhez que te leva a esmo pelas calçadas mais imundas até que você devesse toda a podridão do mundo e ressurja iluminada para reinar: foi para isso que você foi feita, reinar-reinar, mesmo que quando chegar ao reino você se veja no terminal da vida e o reino tenha a duração de um suspiro, pois é para isso que você foi feita meu amor, enfio a mão na tua buceta sim, ó como ela entra na tua xota apertadinha com todo o amor, ó (NOLL, 1981, p.26-27)

Ao espalhar o sangue menstrual de Afrodite em seu corpo, o protagonista assimila resquícios da interioridade de sua amante. Nesse ato, ele diminui a descontinuidade entre os dois, transformando-os em um ser unificado. Ao mesmo tempo, o sangue menstrual de remete ao sangue do sacrifício e, nesse sentido, cobrir-se com ele é um ato sagrado. Dessa forma, o erotismo manifesta-se, ao mesmo tempo, como estilhaços de humanidade e como presença divina na vida do casal.

Afrodite não tem apenas o nome de deusa: ela é enaltecida e louvada pelo seu companheiro, já que "Afrodite viveu na última instância do pecado mas tem a santidade inata para a ressurreição" (NOLL, 1981, p.86). Entende-se então que não é apenas o Deus cristão que é rebaixado: Afrodite, a deusa grega do Amor, é aqui uma mendiga e prostituta.

A celebração do erotismo é uma constante na vida do casal, mesmo quando eles se percebem desinteressados diante do sexo: ele impotente, ela frígida. Nesse momento, é carnaval e eles vagam pela cidade observando a sexualidade exacerbada dos foliões contrastando com a brandura que sentem. O tempo carnavalizado é significativo nessa dinâmica do rebaixamento/elevação que o romance vem propondo. Ele liberta-nos temporariamente do regime vigente, das hierarquias, das regras e das normas morais, invertendo a ordem de poder e libertando a consciência dos limites moldados socialmente. Ao mesmo tempo, as convenções correntes são substituídas por outras mais alegres, permitindo que a realidade seja vivenciada de forma mais leve e livre. Por isso, o carnaval é considerado o tempo do avesso, quando a vida carnal, de comidas, bebidas e sexo, é finalmente enaltecida. Contudo, enquanto o reverso das normas é a transgressão dos interditos, como o sexo controlado, para o protagonista e Afrodite, que antes viviam a sexualidade livremente, o avesso é a impossibilidade provisória de concretizar a relação erótica. Ao mesmo tempo, após assaltarem um turista, o casal de mendigos esbanja como ricos, majestosos e soberanos, contrariando novamente suas vidas regulares.

No mundo profano desse casal, além da abolição de hierarquias e de normas, outros elementos tipicamente carnavalescos integram seus cotidianos: os excessos, a hipérbole e a já mencionada exaltação dos excrementos. Para eles, a alimentação e o sexo são equivalentes, entendidos como expressões de um mesmo ato: na qualidade de mendigos, alimentando-se esparsamente, compensam a fome vivendo o sexo desenfreado. Além disso, a boca, o ânus e o genital são partes de acesso do corpo ao mundo, orifícios em que é possível ultrapassar a fronteira do *eu* – não à toa as feridas espalhadas na pele do casal são mencionadas com frequência: seus corpos são corpos em abertos, desenvolvendo-se no contato com o mundo.

Segundo Bakhtin:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas

particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. (...) O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si (BAKHTIN, 1987, p.245).

Esses atos expressam o triunfo do humano sobre o mundo, o triunfo da vida sobre a morte, simbolizando a renovação do corpo e da finitude da carne.

Por fim, sucede o rebaixamento através da linguagem. Bataille (1987) observa que o uso de palavras grosseiras para designar os órgãos sexuais é marcado por um interdito, por isso, usá-las é uma forma de degradar. Assim, na obra de Noll, a linguagem é ela própria profanada, na medida em que palavras consideradas de baixo calão são inseridas abruptamente em construções que tendem ao lirismo. Da mesma forma, elementos sagrados entrecortam a obscenidade narrativa: o espiritual e o carnal, o sagrado e profano, o lírico e o chulo, misturam-se em favor da eroticidade.

Ao final do romance, o protagonista recupera o vigor erótico ao ver Afrodite banhando-se em um chafariz. A cena alude ao nascimento mitológico da deusa Afrodite, surgida da espuma fermentada das águas do mar onde o pênis castrado de Urano foi arremessado:

Afrodite se adianta e entra suavemente no lago, no centro o chafariz espalha enorme chuva comum, entro no lago atrás de Afrodite, a água escura dá nos joelhos, os mendigos saltam alegres, correm molhando uns aos outros, um deles afeta temer a temperatura absolutamente morna da água e salta em disparada até a borda, os mendigos gargalham o banho que os une na festa privativa. Afrodite corre, salta, joga-se nas águas do lago, os mendigos pasmam com a exuberância de Afrodite, entro na festa endiabrado, todos fazemos batalhas d'água, mãos retesadas raspando a superfície, estamos todos ensopados, puro regalo em cada olho, gotas peroladas, vou caminhando em direção à mulher que eu amo no meio das águas que já pegam até as coxas, entre a algaravia e corpos mendigos em farta farra admiro Afrodite que me admira toda molhada sob o chafariz reluzente de sol, admiro Afrodite e me achemo como se da primeira vez... (NOLL, 1981, p. 270).

Degradar "significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com os atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais" (BAKHTIN, 1996, p. 19). Essa degradação é o que conduz a trajetória do protagonista de

João Gilberto de Noll, que na sua mendicância errante, compreende a sacralidade do sexo. É nos momentos em que o erotismo se manifesta que acontece a ruptura da inércia em que o personagem se encontra. Assim, ele rompe os interditos sobre o corpo, resgatando uma pureza primordial. Diante da miséria de sua vida, do descaso do estado, da sociedade, diante da fome, das violências, da imundice da vida, só o erotismo salva.

Embora insignificantes socialmente, não existe banalidade nas vidas desses sujeitos. Eles testam os limites do corpo, na mesma medida em que Noll testa o das palavras - personagens e autor perturbam a ordem. Em uma dinâmica que concilia o lirismo e a violência, o alto e o baixo são ressignificados nos movimentos performáticos desses corpos, e passam a compor o mesmo espaço. O casal cria seu próprio mundo profano, onde o impuro é louvado, contestando os princípios que lhe são impostos por uma instância de poder que é alheia a eles. Apesar do tom predominantemente erótico, João Gilberto Noll não deixa esquecer as marcas sociais e políticas que perpassam a condição desses personagens. Assim, a violência do governo, da polícia e do próprio sistema é entrevista como faíscas que surgem no texto. Expor as vicissitudes do corpo, as mazelas, os excrementos, o baixo, é um ato político pela igualdade pois evidencia o que é comum a todos. O rebaixamento é, nesse caso, uma forma de libertação e de poder. Vivem às avessas porque enquanto a sociedade sufoca o corpo, eles o libertam.

\*\*\*

A carnavalização dos discursos religiosos atrelada à ânsia de transcendência erótica também é assumida pela protagonista de Marcia Denser em *Exercício para o Pecado* (1984). Essa obra comporta as únicas narrativas longas da autora, que antes disso já se aventurava nos contos eróticos em *Tango Fanstama* (1976) e *O animal dos motéis* (1981). Em seus textos, a escritora vai no contra-fluxo das usuais representações femininas encontradas em obras eróticas, colocando em cena mulheres ativas, audaciosas e livres. Ou melhor, mulher, no singular, já que Diana Marini é quem protagoniza quase todos os seus contos e novelas - embora às vezes narrativamente disfarçada com outros nomes. Através dessa personagem, Denser explora o universo erótico em que a sexualidade e o erotismo articulam-se com questões de poder, refutando um certo ideal



de feminilidade e abrindo espaço para novas representações da mulher na sociedade brasileira dos anos 80.

Assim como perceberemos na Afrodite de João Gilberto Noll, a Diana de Marcia de Denser assimila a mitologia clássica, ressignificando a figura tradicional: Diana, a deusa romana da caça e da castidade, ciosa de sua virgindade, aqui caça amantes. Ela também se movimenta sobre o signo da profanação, sacralizando o erotismo como a única possibilidade de transcendência. Essa dinâmica, perceptível em diversos contos, torna-se ainda mais evidente em *Exercícios para o pecado*.

A obra é composta por duas novelas, "Frei Nagib" e "Sodoma de mentiras", aparentemente desconexas, mas que sustentam uma unidade simbólica através do paralelo indicado pelo próprio título: exercícios para o pecado. Nenhuma das histórias trata de amor ou de sexo - são histórias de desejos. Diana e Flora, as duas protagonistas, apresentam-se como polos antagônicos do sujeito erótico: a primeira, caçadora soberana, a segunda, presa passiva. O que as duas mulheres têm em comum é a personalidade transgressora, o desejo como uma constante e o gozo marcado pela frustração.

Em "Frei Nagib", a transgressão da personagem não acontece através do ato erótico, posto que, ao que sabemos, ele jamais acontece: a transgressão existe no próprio desejo de Diana por um frei. Contudo, uma vez rebaixado à carnalidade do desejo, nada mais há de divino nesse sujeito. A partir desse rebaixamento, o ato erótico não será entendido como pecado, mas sim como um rito sagrado – posto que ocupará o mesmo espaço de Deus. Assim, a transcendência religiosa é substituída pela transcendência erótica, ou, em última instância, como a mesma (e única) possibilidade de transcendência. A cena em que a protagonista oferece seu corpo inerte e nu a Nagib, que apenas observa ajoelhado ao pé da cama, é emblemática desse movimento:

Eu me descascava interminavelmente como para salvar a vida (ou perdê-la de uma vez) até nada restar sobre meu corpo além da pele exausta. Atirei-me sobre o corpo que, imediatamente, começou a picar. Arremessei-o para fora da cama e só então vi Nagib, ali, muito perto, a escura cabeça, as costas curvadas, recolhendo o cobertor do chão e tomando-o entre os dedos como o manto sagrado. (...) Escutei-me sugerir que se despisse mas ele, abafadamente, "não, prefiro não", os olhos baixos, piscos, maltrapilhos, como se não tivesse coragem ou direito, todavia demasiado pudor ou respeito ou temor de levá-los e ser fulminado pelo corpo que se oferecia, inerte, branco e nu, na linha de um horizonte muito além e muito acima, a imagem diante da qual parecia estar rezando, tocando meus pés que assumiam uma brancura

de gesso ao roçar o úmido escuro daqueles dedos. Então seu rosto foi baixando até que os lábios os tocassem, molhados, pingando beijos pegajosos como a baba de um cão que contém as mandíbulas e apenas mordisca com delícia e secreta aflição, restando o ancestral que cravaria os dentes na carne doce e beberia o sangue, a água santa. (...) Senti o debicar úmido vindo do mais baixo, Santíssima Virgem, calcando a serpente, experimentando talvez o mesmo anelo, o cego impulso docemente insidioso de espezinhar, subjugar, submeter, reter eternamente um escravo atado pela língua a seus pés. (DENSER, 1984, p.52-53)

É possível observar nessa cena, além da carnavalização do discurso cristão, Diana entregando-se como uma oferenda, como uma via de acesso ao mundo sagrado. Em sua abordagem ao profano, Agamben (2007) salienta que ao ser oferecida aos deuses, o sacrifício sacraliza a vítima. Contudo, basta que os sujeitos toquem novamente aquela carne para que ela seja profanada:

O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana. Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. Uma parte dela (as entranhas, exta: o fígado, o coração, a vesícula biliar, os pulmões) está reservada aos deuses, enquanto o restante pode ser consumido pelos homens. Basta que os participantes do rito toquem essas carnes para que se tornem profanas e possam ser simplesmente comidas. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado. (AGAMBEN, 2007, p. 66).

Considerando a abordagem de Agamben (2007), Diana mantém-se na esfera sagrada, posto que não é tocada pelo frei. Ao mesmo tempo, a transcendência não acontece, já que o sexo também não. Uma vez sacralizado, o próprio erotismo torna-se abstrato e distante, pois o frei é inalcançável e o desejo de Diana não se concretiza. A busca erótica torna-se tão vã quanto a busca por Deus - Deus ou o Frei, não importa, a personagem nunca alcança a transcendência.

A descrição do contato entre o frei e Diana, resguardado apenas em beijos, entrecruza palavras lascíviais com outras de ordem cristã, reiterando, ao mesmo tempo, a divindade com que o ato erótico é circuncidado, e a trivialidade do divino:

Sem descolar os lábios, eu o guiei, feito Santa Terezinha, até à pia, o beijo se consumindo, pelo fundo do ralo se escoava toda a gordura, o jato azul de detergente, o jorro d'água, o pano de prato por cima do qual

suas mãos molhadas enlaçaram meu corpo num percorrer e tolher e esfregar respingando. Afagava o pano, não a carne lasciva, noivo abraçando a amada com infinitos desajeitos e enganos, temendo que se esvaísse, desabasse debaixo dos panos, se evaporasse no triste pipilar dos primeiros pássaros, coado através da claridade suja e acinzentada que se infiltrava pelo vitrô da cozinha, empalidecendo o beijo ininterrupto que já era um arquejar de núpcias amanhecidas. Todavia meu ventre avançava, perseguia-vos, Senhor, a se esquivar da tentação, Senhor, o meu corpo, uma chaga viva de piedade, de onde escorrem óleos santos. Senhor, porque o livro diz que os mártires morrem em pleno gozo, o senhor ereto apontando o céu, a salvação. Senhor, o caminho dos infiéis, ser esta ovelha, oferecer-me ao sacrifício, imolar-me no altar em chamas da piedade. Senhor, dando de comer e beber e lavando os pés do mendigo que bate à porte. Senhor, lambar seu cancro, seu pênis roto e extenuado, aliviar-lhe as dores soprando-lhe o hálito de madressilva, e como Marta e Maria, todas as suas feridas, pobre infeliz, e ele a implorar vamos, vamos embora, a dor insuportável a se afastar, a virilha inchada, com a travessa de queijos roídos. (DENSER, 1984, p.35-36)

Ao pensar em Deus, Diana restitui-lhe a animalidade, inferindo-lhe ações e pensamentos banais. Essa humanização é também uma forma de carnavalização e rebaixamento:

A onipotência deve ser terrivelmente monótona. Já pensaram que o Sujeito não tem com quem jogar xadrez? E cá estamos a delegar-lhe tábuas e escrúpulos. A nossa imagem e semelhança. Mas desconfio que Ele já está se cansando do brinquedinho. Os sinais são evidentes: o sexo está morrendo. Mais alguns séculos e nos limitaremos a meter a língua na boca uns dos outros em silêncio e sem paixão. Como as ostras. (DENSER, 1984, p.62)

Além disso, ao negar a existência de Deus ou, nesse caso, de sua divindade, o sujeito torna-se livre para viver apenas em favor dos desejos terrenos.

Enquanto na primeira novela que compõe obra de Marcia Denser o destronamento do Deus cristão acontece sobretudo através do rebaixamento (resultando na sacralização do erótico), na segunda novela, “Sodoma de Mentiras”, a autora utiliza o artifício da sátira para atingir o mesmo fim.

A narrativa possui apenas uma cena de sexo, narrada em um fluxo, com palavras que se derramam como um orgasmo:

As primeiras golfadas de esperma no negro-esverdeado furaram meu ventre, que afundou suavemente na úmida sepultura limosa do teu corpo estofado de rijas carnes, como um velho sofá encaroçado, encharcado

de humores antigos e depressões calcadas pelos hábitos de gerações e gerações de vapores de sopa e suor e excrementos nasais. Um leite fofo, extenuado, que cedia e se deixava colher pela delicada tramada das minhas amorosas carícias embriagadas, como se pudessem ressuscitá-lo de tanta morte, de tanto sono e de todo o mal. (DENSER, 1984, p.94)

A linguagem é densa, presa aos detalhes e às nuances, onde impera o tom erótico. Mas, assim como na narrativa anterior, as cenas são compostas por alusões e léxicos sacros, que se espalham por todo o texto: inferno, demônios, júbilos, maldição, cobiça, pecado, preces, ressurreição, mal, expulso, dilúvio, súplicas, missa, padre, sepultura, piedade, êxtase, glorioso, monge. Ao utilizar um vocabulário marcadamente bíblico, a autora reitera a noção de que apenas o erotismo pode salvar.

O casal protagonista vive a descontinuidade de seus corpos na clausura da vida cotidiana: presos simbolicamente em seus apartamentos e em si mesmos, eles não rompem a abismo que os separa. Flora sabe que o momento em que os corpos se unem e se fundem é efêmero e a completude é falsa, uma "falsa eternidade" (DENSER, 1984, p.101). A violência cotidiana e o cerceamento social da liberdade da protagonista, fazem-na sentir presa e observada, como em um aquário. Esse controle contrasta drasticamente com seus desejos, resultando em uma luta diária por afirmação.

Considerando a condenação cristã à vivência plena da sexualidade, o discurso religioso marca o lugar do algoz. Por isso, é satirizado através da inserção fragmentada incorporando-se a ações banais e cotidianas que tendem ao escatológico:

(...) o significado dos cinzeiros transbordantes de guiambas chamuscadas, "e olhou para Sodoma e viu que se elevavam da terra cinzas inflamadas como o fumo de uma fornalha", pilhas de copos e garrafas vazias, queijos roídos, guardanapos machados de vinho e batom, "fez, pois, o Senhor chover sobre Sodoma enxofre e fogo vindos do céu", empastelando o tapete de um lado cinzento e malcheiroso, "e destruiu estas cidades", e como a mulher de Lot, inventariando os escombros onde repousa a arqueologia fermentada das paixões, os miasmas fosforescentes que emana do suor, da saliva, dos cabelos engordurados de carícias, das manchas de maquiagem sobre os travesseiros, do catarro devolvido aos bolsos, das explosões gástricas abafadas por cobertores sebentos, de esperma, do sangue, da urina que gruda nas roupas íntimas no cesto de roupa, onde também são atirados os lenços úmidos das lágrimas, sim, porque também há lágrimas e porque não as lágrimas? (DENSER, 1984, p.104)

A história de Sodoma, presente no livro do Gênesis e resgatada em “Sodoma de Mentiras”, diz que “os habitantes de Sodoma eram perversos, e grandes pecadores diante do Senhor” (Gên. 13: 13). Na narrativa Bíblica, Lot e sua mulher usam uma pedra para protegerem-se da chuva de enxofre e fogo mandada por Deus. Contudo, contrariando a ordem de Deus, a esposa olha para trás em direção à cidade, e por isso é transformada em uma estátua de sal. Embora Flora também possa ser considerada pecadora por contrariar a ordem de Deus ao usufruir da sua sexualidade livremente, ela não será punida por sua desobediência, já que o rebaixamento do divino ocasiona a sacralização erótica. O final da narrativa de Márcia Denser (1984, p.106) reitera que ela “Esquecerá a resistência da pedra. Não lembrará o gosto de sal.” Nesse sentido, a sátira surge aqui como forma de desconstruir mitos, rebelando-se contra a repressão cristã patriarcal. Flora reivindica, através da afirmação do erotismo, o controle e o poder sobre seu próprio corpo.

É possível perceber que na primeira narrativa prevalece a sacralização do erótico, e na segunda, a crítica e a ironia ao cristianismo. Em comum, ambas rebaixam a ordem cristã, colocando o sexo na esfera do divino. Nesse sentido, ele é tratado como uma hierofania (ELIADE, 2010, p.18), ou seja, como algo que revela o sagrado. Para essas protagonistas (ou protagonista, se quisermos pensar que as duas personagens são faces da mesma mulher), a experiência erótica, possibilita o acesso a sacralidade cósmica, sendo revestido de poder.

Na teoria de Bataille (1989), apenas a experiência do erotismo sagrado facultava uma sensação de continuidade absoluta. Na obra de Denser, por sua vez, é o erotismo dos corpos que pode suprir a condição limitada e descontínua dos sujeitos. Essa dinâmica é sintomática da busca tão humanamente supérflua pelo sublime, por algo que nos realize, que nos complete plenamente. Supérflua porque o sexo torna-se tão inacessível quanto deus, e a união apaziguadora dos corpos, utópica - nenhuma comunhão é alcançada. Ao fim, "entre o cabaré e a sacristia nenhuma distância" (DENSER, 1984, p.66).

### **3.1 A criação de um novo sagrado**

A última forma de sacralização do erotismo que pretendo destacar é através da convergência com realidades alternativas, onde as divindades tradicionais são substituídas pelo Erótico. O flerte com a ficção científica é promissor uma vez que

permite maior liberdade para o escritor pensar sexualidades divergentes dos padrões tradicionais. Ao propor a união com personagens que desafiam a nossa concepção de realidade, novas formas de continuidade são manifestadas.

Nessas obras, o embate com outras dimensões é condicionado pelo erotismo, que subsiste como elemento principal. Ou seja, são obras do gênero erótico, mas que carregam marcas da ficção científica que enaltecem o erotismo, elevando-o ao sublime. Esse mecanismo pode ser percebido nas narrativas *Alice do Quinto Diedro* (1980), de Laurita Mourão, e *Máquinas eróticas* (1985), de Orlando Senna.

\*\*\*

Laurita Mourão entra no mundo das letras em 1979 com a polêmica publicação de *À mesa do jantar* (editora Nórdica), obra em que relata seus envolvimento sexuais e amorosos com embaixadores, diplomatas e funcionários do Itamaraty, muitos deles casados. Mas não foi unicamente o teor erótico que deu destaque à obra: Laurita também se propôs a contar alguns eventos da vida do seu pai, o general Olympio Mourão Filho, apontado como um dos um dos artífices e iniciadores do golpe de 1964. Entre obras biográficas e ficcionais, seguiram-se a essa *Alice do Quinto Diedro* (1980, Nórdica), *Incesto em 2º Grau* (1983, Record), *Adeus, mãe, a gente se fala* (1984, Record) e *Decamourão* (1987, Record).

Acumulando polêmicas, recentemente Laurita candidatou-se à Academia Brasileira de Letras defendendo o lema: "Cultura, Letras & Sexo". Em entrevista para Daniela Pinheiro, a autora explica a sua proposta:

Meus livros são todos medíocres, você bem deve saber”, reconheceu. “Mas eu não ligo muito.” Perguntei o que a levou a se candidatar, duas vezes, à Academia Brasileira de Letras. “Eu acho que poderia levar uma coisa diferente para a Academia. Meus amigos perguntavam: ‘O que o Pitanguy escreveu?’, ‘O que o Marco Maciel fez de memorável?’ Pelo menos, os meus livros são animados”, respondeu. “Eu ia levar um pouco de alegria para lá. Aquilo deve ser uma chatice, cheio de velhos. Detesto velho.” Laurita Mourão tem 82 anos. Nas duas tentativas de entrar na Academia, não recebeu sequer um voto. (PINHEIRO, 2009, s/p.)

No seu primeiro romance, *Alice do Quinto Diedo*, Laurita expõe suas ideias sobre ser uma mulher moderna, verdadeiramente livre e independente – uma “mulher dos anos 2000”. Quem conta a história é a própria protagonista Alice, através de um manuscrito deixado com uma amiga. Nesses escritos, a personagem narra sua vida sentimental, seu casamento, seus casos amorosos e aventuras sexuais, enfatizando as particularidades de cada experiência que vivenciou.

Como fica evidenciado pela proposta, Alice é uma mulher à frente do seu tempo: empresária e divorciada, ela busca o prazer com diferentes amantes sem se prender às normas e convenções sociais. Embora apresente ideias contraditórias quanto à libertação feminina, ela defende a legalidade do aborto, a liberdade dos corpos, a autonomia e a independência financeira. Essas bandeiras, sobretudo a maternidade como uma escolha e não como uma imposição social ou biológica, libertam o sexo da finalidade reprodutiva, priorizando o ato sexual por prazer.

Contudo, Alice não luta por espaço, por reconhecimento, pelo direito ao prazer e ao uso do seu corpo, pois a personagem já possui todos esses direitos e não precisa reafirmá-los constantemente. A mudança profunda que a narradora reivindica é de outra ordem, ela ambiciona uma sexualidade plenamente livre, desprendida do egoísmo que rege as relações humanas. Não há menosprezo nisso, ao contrário, há uma tentativa de normalização desse padrão. Nesse movimento, a figura tradicionalmente imposta à mulher como submissa, maternal e feminina não é apenas questionada, ela é apagada e substituída pela figura de uma mulher considerada moderna, com desejos, ambições e individualidades. A partir disso, o que Alice almeja é uma forma ainda mais livre de viver sua sexualidade.

Na medida em que propõe uma resignificação do sexo, o texto convida o leitor a refletir sobre suas vivências eróticas. Assim, são intercalados longos diálogos com pretensões filosóficas nos quais os personagens discutem reflexivamente questões que marcam a erotismo, com cenas efetivamente eróticas. Nesse movimento, impõe-se menos a transgressão do que a resignificação do sexo, extrapolando as noções tradicionais. Embalada pelos parâmetros de amor livre, essa nova concepção de erotismo busca atenuar os sentimentos nocivos que marcam a prática erótica, como os ciúmes e a possessividade. Desprendido dos liames sociais, o erotismo tangenciaria a esfera do sublime, promovendo a possibilidade de comunhão espiritual através da carne. Nessa obra, o erotismo é um vir-

a-ser: para fundir-se ao universo em direção à eternidade, os sujeitos abandonam todos os sentimentos mundanos negativos.

Pautado nessa concepção, as vivências eróticas da obra apresentam-se em dois planos: o plano do erotismo espiritual, e, portanto, evoluído, e o plano do erotismo baixo e terrestre. Essa dualidade não é estabelecida a partir de noções de moral e pureza cristãs, ela obedece uma lógica própria, centralizada no prazer e na plenitude. No plano espiritual, Alice participa de orgias, com diferentes homens e mulher, sem estabelecer com eles nenhuma relação que não a erótica - essas práticas são naturais e despertam apenas o prazer e a satisfação plena. Por outro lado, no plano terrestre, suas vivências costumam ser marcadas por inseguranças, medos, sentimentos de posse e egoísmos.

O acesso a essa nova forma de erotismo acontece após Alice entrar em contato com uma realidade alternativa. Em uma ida ao *World Trade Center*, a personagem aciona o elevador em direção ao 45º andar, mas quando sai no Hall do andar, depara-se com um novo mundo:

Ela deu uma volta sobre si mesma, e constatou que o que tinha por trás dela não era mais a porta fechada do elevador, senão um salão imenso, iluminado com reflexos de cores muito suaves e onde estavam evoluindo muitas pessoas, imagens ainda difusas para os olhos dela, não acostumados totalmente com o novo ambiente. (...) Em segundos, seu corpo ficara liberado de suas roupas, desaparecidas como por encanto, desintegradas no ar e, iniciada num cibernético balé, ela se viu fazendo parte de um enorme grupo de seres fazendo o amor. (MOURÃO, 1980, p.12-13)

Após esse contato, Alice sente seu corpo nutrido, revigorado e pleno, e os encontros eróticos no 5º Diedo tornam-se uma constante em sua vida.

Envolvidos em uma atmosfera de sonho e devaneio, nesse lugar há abolição de tudo que interfere o gozo: as roupas, a possessividade e a vergonha. Ali também não existe moral, apenas a união apaziguadora dos corpos como possibilidade de existência perfeita e harmoniosa. Por isso, os seres com os quais Alice se envolve não tem sexo definido.

Como já foi destacado em outro momento, o desnudamento é um movimento determinante na experiência erótica, já que desprende os corpos de sua descontinuidade, evidenciando a possibilidade de comunhão. Assim como a busca pela verdade nua, pela



retirada dos véus que encobrem a realidade, pelo desnudamento dos pensamentos, o ato de despir-se arranca os corpos da obscuridade para que sejam oferecidos em sua condição primordial. Esse é o momento de trânsito de um estado para outro: do isolamento essencial para a abertura dos corpos. Desnudar-se também é um ato de comunicação uma vez que revela o acolhimento erótico. Por isso, esse é o primeiro procedimento quando Alice entra no 5º Diedo: suas roupas são removidas com a naturalidade com que se retira um objeto que obstrui a passagem. É o retorno ao paraíso de Eva, sem roupas e sem vergonhas.

É interessante perceber que nessa nova ordem, não há sedução. Sendo um elemento básico de conquista, é através da sedução que atraímos o desejo do outro. Ela coloca em questão a falta, a incompletude do nosso ser - que almeja completar-se com o outro. Por isso seduzimos. Nessa nova ordem, os sujeitos retornam à continuidade primordial e o erotismo torna-se a celebração desse novo estado. Daí que não há necessidade desses movimentos de conquista que comumente perpassam a prática sexual erótica. O sexo inicia-se entre os sujeitos sem que nenhuma ação seja necessária, ele acontece com espontaneidade, como se fosse uma dança. O gozo, tradicionalmente entendido como a morte do desejo, passa a ser o renascimento do desejo, por isso, ele é um estado constante. Ou seja, ao mesmo tempo em que a sedução é rejeitada, o desejo é incessante.

Nas religiões pagãs, o impuro era parte do mundo do sagrado. O cristianismo, por sua vez, elimina-o da esfera sagrada, buscando negá-lo, escondê-lo, corrigi-lo. Ao não admitir apenas a pureza, o erotismo é condenado, tornando-se alvo de reprovação:

No estágio pagão da religião, a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários. (...)O sagrado puro, ou fasto, dominou desde a antiguidade pagã. Mas, mesmo que se reduzisse ao prelúdio de uma superação, o sagrado impuro, ou nefasto, era o seu fundamento. O cristianismo não podia até o fim rejeitar a impureza, não podia rejeitar a mácula. Mas ele definiu, à sua maneira, os limites do mundo sagrado: nessa definição nova, a impureza, a mácula, a culpabilidade eram colocadas fora desses limites. O sagrado impuro foi desde então relegado ao mundo profano. Nada pôde subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que mostrasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão. (BATAILLE, 1987, p. 79).

Laurita propõe uma inversão dessa ordem ao conceber os sentimentos de culpa e repressão como impuros, elevando o erotismo ao nível do sagrado. Com isso, dissipa a violência do erotismo, revivendo as orgias pagãs e o sentido sagrado do ato erótico.

A orgia, nos diz Bataille, aponta para a expressão mais sensível da continuidade dos seres. Contudo, ela torna-se mais distante, já que a individualidade é suprimida, e os seres confundem-se, misturando-se aos outros:

A orgia é necessariamente decepcionante. Ela é em princípio negação acabada do aspecto individual. A orgia supõe, exige a equivalência dos participantes. Não só a individualidade própria é submergida no tumulto da orgia, mas também cada participante nega a individualidade dos outros. A orgia é aparentemente a inteira supressão dos limites, mas não pode fazer com que não sobreviva nada de uma diferença entre os seres a que, por outro lado, está ligada a atração sexual (BATAILLE, 1987, p.85).

Apesar de aproximarem-se, a orgia do 5º Diedro não é uma orgia pagã. Ela invoca o sagrado, negando toda a sujeira do erotismo e transformando-o em algo essencialmente puro. Os sujeitos são levados à sua face mais primordial, que agora é elevada e sacralizada. Ao recriar o caos, o equilíbrio é finalmente estabelecido.

Convém considerar que o 5º Diedro, esse lugar onde há a transposição absoluta dos interditos, é um plano de sonho. Isso quer dizer que a ausência de limites só pode existir em uma realidade em que a ordem da razão esteja também suspensa. No mundo do trabalho, ou seja, no mundo considerado civilizado, essa condição é infactível uma vez que elimina os pilares considerados básicos para a passagem da animalidade à civilização: em um mundo sem interditos, as forças do trabalho seriam dispendidas na busca por prazer, a noção de família sucumbiria. etc. Por isso, os personagens só chegam permanentemente no 5º Diedro após morrerem, isto é, no acesso à totalidade, quando os corpos se fundem ao cosmos. Mais uma vez o sagrado é enaltecido. A morte deixa de ser a antítese da vida para ser sua reiteração, não há mais medo: Alice sabe que morrer é retornar.

O encontro com esse mundo é transformador: ele desestabiliza, abala e transforma. Não é um contato passivo, mas também não há escolhas. Através do romance de Laurita, percebe-se que o erotismo é capaz de subverter a ordem social, criando uma dimensão conectiva cujo princípio é o aniquilamento de si para a fusão.

\*\*\*

Assim como Laurita Mourão, Orlando Senna cria uma realidade alternativa em que a busca pelo sublime revela o movimento da vida em um devir erótico. Orlando Senna é conhecido sobretudo pela extensa e importante produção cinematográfica, que inclui a direção de *Iracema* (1974) e o roteiro de *A ópera do malandro* (1986). Mas ele também se dedicou ao mundo das letras, com *Xana* (1979), *Ares nunca dantes navegados* (1984) e *Máquinas Eróticas* (1985).

Através de exploração de realidades alternativas, *Máquinas eróticas* (1985) é uma obra preta de significações, composta por diferentes narrativas que arquitetam um inusitado painel cósmico. Nessa obra, Senna articula o erotismo com as categorias de tempo e espaço, violando os limites do corpo ao propor novas formas de comunhão erótica.

A primeira narrativa inicia-se em Roma, no primeiro século D.C. com a personagem Lúbia que após um orgasmo, desfalece e vai parar em um lugar chamado Tav Tey, 14 mil anos no futuro. Paralelamente, conhecemos um personagem anônimo em sua busca por Niosolaros, um ser cósmico capaz de reintegrá-lo ao mundo. Enquanto isso, a Terra parece aproximar-se de seu fim: em uma contagem regressiva todas as máquinas param de funcionar e os mitos da história da humanidade vão ressurgindo e ocupando o mesmo lugar no espaço. No final da contagem: "ZERO Meu corpo explode". (SENNA, 1985, p.47). Por fim, em um lugar chamado Paixão, Paul Zoter dá início a um plano de povoar planetas inabitados deixando um homem e uma mulher em cada um deles. Esses novos mundos imaginados por Paul Zoter não teriam contato com as demais civilizações, gerando novas formas de humanidade. O personagem assume, portanto, o lugar de Deus reencenando o ato criacional com seus Adões e Evas e produzindo uma nova cosmogonia. Esse modelo pode ser entendido como a cosmogonia da obra de Senna, onde o erotismo é o ponto central, já que todas as narrativas que compõem o romance colocam em questão personagens profundamente marcados pela descontinuidade de seus corpos.

Os seres de Tav Tey revelam um desprezo pelo corpo que se manifesta em diferentes instâncias da vida cotidiana, desde a valorização apenas dos avanços

intelectuais e tecnológicos, até a noção de sexo como artifício mecânico que visa a manutenção da espécie. Além disso, os habitantes dessa realidade possuem todos a mesma forma exterior, já que a beleza e a sensualidade são prescindíveis. Contudo, a chegada de Lúbia reverbera significativamente nesses seres. Através do contato com a personagem, esses seres recuperam a potencialidade ontológica e sagrada do ato erótico, reestabelecendo o vigor carnal:

Jamais tivemos uma eclosão erótica tão intensa e benéfica, durante todos estes dias nós fizemos amor como nunca tínhamos feito antes. É o início de alguma coisa entre nós, um novo interesse, uma nova necessidade de prazer e procriação. (...) O corpo, Lúbia. Havíamos esquecido as potencialidades primárias de nossos corpos, durante um milênio estivemos inteiramente voltados para as capacidades extra-sensoriais. Fomos orgulhosos e tolos desprezando as energias animais, as energias básicas de nossa espécie. Você nos revelou como a nossa civilização pineal pode ampliar e multiplicar seus conhecimentos desenvolvendo as sensações. Você nos revelou a benesse e a possibilidade de grandes descobertas dessa interrelação. Devemos isto a você e ao seu povo, ao seu tempo. (SENNA, 1985, p.51 e p.81)

Esses corpos, inertes às vivências cotidianas e enclausurados em uma ordem que privilegia soberanamente o intelectual em detrimento do físico, ainda carregavam em si a nostalgia da continuidade. Através de Lúbia, eles aceitam a materialidade dos corpos, resgatando a sacralidade do erotismo e instaurando a possibilidade de comunhão. Revestido de força vital, o sexo torna-se um ato de reconciliação entre o corpo e a mente: ele impulsiona os sujeitos para a vida. Nesse sentido, Lúbia é porta-voz da condição sublime do sexo. Ou seja, o acesso a essa concepção de erótico está situada no mesmo lugar de onde a personagem partiu: antes do desenvolvimento do cristianismo (um dos principais responsáveis pela exclusão do sexo da esfera sagrada). Assim, ao lado dos moradores de Tav Tey, o leitor também é incitado a questionar as diretrizes do seu mundo, repensando a forma como entende o ato erótico.

Tanto o astronauta em busca por Niosolaros, quanto Paul Zoter em sua missão de repovoar planetas, experimentam o erotismo através da introdução de uma nova ordem cósmica que os preenche com uma perene sensação de plenitude. Ou seja, por vias não terrenas, eles experimentam a totalidade, transcendendo a finitude dos corpos. Suas entregas, essencialmente espirituais, não são menos corporais que o sexo, posto que eles entregam a materialidade de suas carnes à possibilidade de unidade.

Por fim, os últimos núcleos narrativos da obra desenvolvem-se no Brasil: um homem que sofria de um incurável medo de cair para cima é tragado pelos céus, rompendo as limitações terrestres e elevando-se ao mundo sagrado – ele ascende literalmente seu corpo e seu espírito, para então fundir-se ao cosmos; ao mesmo tempo, uma mulher engravidada em um sonho, sem nenhum contato sexual, e começa a rejuvenescer na medida em que sua filha envelhece. Quando retorna ao seu primeiro mês de vida, ela desaparece e a filha, com 40 anos, engravidada da mesma forma que sua mãe, iniciando um novo ciclo. Essa personagem resgata a continuidade primordial da reprodução, já que sua existência vai ser compartilhada com a de sua filha - o ser vindo de seu corpo. Bataille (1987) observa que a partir da reprodução, os sujeitos passam inúmeras vezes do estado contínuo ao descontínuo. O parto é o momento mais emblemático deles: mãe e feto compartilham a existência através de uma ligação biológica da qual depende a vida do bebê. Depois do nascimento esse vínculo é rompido e cada ser passa a ter uma vida organicamente autônoma e independente. No caso ficcionalizado por Orlando Senna, esse vínculo é reestabelecido.

É possível observar que todas os núcleos da obra colocam em cena formas de acesso ao sagrado, transpondo limites e incitando novos modelos na relação entre o corpo material e o divino. Essas vivências excedem os limites da verossimilhança com o mundo real, questionando a própria condição humana. Essencialmente desamparados, esses sujeitos desejam o pertencimento a algo que extrapole a limitada vivência de seus corpos. Assim, se “o sentido último do erotismo é a morte” (BATAILLE, 1987 p.135), isso só é verdade porque o erotismo carrega o desejo de ultrapassar os limites da materialidade do corpo e da finitude da vida.

O desejo, como já foi ressaltado, é capaz de ressignificar visões de mundo, noções de identidade e de laços sociais. Nessa obra, o desejo erótico, sendo o desejo por completude, ganha diferentes contornos. Cada ser encena a busca erótica de uma forma diferente, evidenciando a possibilidade de completude em diferentes lugares e produzindo novas e inusitadas vivências do erotismo, já que todas as narrativas se unem por configuraram-se como "máquinas eróticas". Esses caminhos culminam na dissolução do real, das formas binárias e tradicionais de pensar o erotismo e a sexualidade. Em um mundo essencialmente descontínuo, trata-se de buscar a continuidade de todas as formas possíveis.

Apesar das referências bíblicas, a obra de Orlando Senna cria um universo próprio, onde o religioso não existe. O que há é uma divindade cósmica, uma força que rege o universo e que não pode ser direcionada a um único ser. Os sujeitos desse mundo devotam o erótico, consagrando-o como catalizador de uma nova forma de organizar a vida: o erótico como uma força absoluta instaura a experiência da plenitude. Assim, tempo e espaço são ressignificados, incorporando a ruptura e a não-linearidade como experiência, como a libertação de todas as amarras, a plenitude final.

\*\*\*

O ato erótico é tanto capaz de despertar o senso de divino, como produzir uma via de acesso a ele. Nesses casos, o corpo é menos um lugar de afirmação e de luta do que um objeto de contemplação a ser venerado. O caráter cerimonial das representações eróticas desses textos assemelha-se a comunhão religiosa, aproximando o gozo carnal do êxtase espiritual. Movidos pela nostalgia da perfeição primordial, ao buscarem no ato erótico formas de transcenderem a finitude de seus corpos e ultrapassarem os limites da existência, esses personagens reencenam o ato inicial de criação do mundo.

A representação literária dessa dinâmica, impõe-se como resistência a uma condição banalizada que o sexo se encontra nesse momento histórico. Nesse sentido, o erotismo é revalorizado.

### **3.4 O banal como sagrado**

No contra-fluxo da dinâmica de sacralização do erotismo, há ainda obras que optam pela presença excessiva do sexo na vida ordinária, consolidando a conjuntura de banalização característica da década de 80. Embora implique necessariamente um desgaste, tornar algo banal é também viabilizar sua inserção no cotidiano, convertendo-o em algo normal, liberto de *tabus* e censuras. Nesse sentido, ao invés tencionar a ressignificação do erótico, algumas obras reafirmam seu sentido primitivo e, portanto, sua

naturalidade. É o caso de *Tanto Faz e Abacaxi*, de Reinaldo Moraes (2011), e *A polaquinha*, de Dalton Trevisan (1985). Utilizando dois modos diferentes de narrar, essas obras denunciam os abusos exercidos em nome da defesa da moral, retratando o sexo com a naturalidade de uma necessidade fisiológica e reinserindo-o na trivialidade da vida.

\*\*\*

Uma celebração à transgressão. Essa é talvez a característica mais marcantes das narrativas *Tanto Faz e Abacaxi*, de Reinaldo Moraes. Discípulo dos *beatniks*, o autor defendia, através de sua literatura, a liberdade formal (estética, linguística e temática) e comportamental (sobretudo sexual). A primeira obra, lançada em 1981 pela coleção Cantadas Literárias da Editora Brasiliense, narra as aventuras do protagonista Ricardo em Paris, onde vive com uma bolsa de pós-graduação. *Abacaxi*, por sua vez, foi publicado em 1985 sob encomenda para a editora L&PM, e apresenta a vida de Quincas em Nova Iorque, antes de retornar ao Brasil. Narrado em primeira pessoa, o livro mantém o tom do anterior, utilizando gírias, palavrões e intercalando divagações com cenas em que pouco acontece. Apesar da troca de nomes, tudo nos leva a pensar nessa narrativa como uma continuação da saga de Ricardo na obra anterior. As narrativas funcionam tão complementarmente, que a recente edição da Companhia das Letras (2011) reúne as duas histórias, evidenciando ainda mais a continuidade entre ambas.

Alternando o uso da primeira e da terceira pessoa, através de um jogo metalinguístico que problematiza a forma narrativa, *Tanto Faz* traz um enredo pouco preciso. Cada capítulo escorrega por assuntos variados da experiência do protagonista, deixando entrever o momento histórico e social de um Brasil ainda marcado pela ditadura. Discussões culturais e políticas fazem parte da rotina desses sujeitos e são expostas pelo narrador em tom coloquial. O protagonista, que não pertence nem à direita conservadora que apoia o governo militar, nem à esquerda engajada que luta pela abertura, apresenta conflitos comuns ao seu tempo (como um certo receio ao lidar com a homossexualidade).

O personagem rejeita à ordem do mundo, mas pouco faz para alterá-la. Seu descontentamento aparece em transgressões como no uso de drogas e no sexo descomedido. Nesse sentido, a narração, marcada por palavras obscenas e pela linguagem

aberta, é mais uma forma de transgressão do que uma marca de eroticidade. Através do uso de palavras consideradas de baixo calão, o protagonista revela sua rebeldia contra o *establishment* e a preferência pelo abjeto e pelo escatológico – elementos que nesse mesmo período acompanhavam a poesia marginal.

Reproduzindo estereótipos de uma masculinidade pautada em conceitos de virilidade e poder, Ricardinho/Quincas poderia ser um anti-pícaro, um malandro, na concepção de Cândido:

Como os pícaros, ele vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão; mas ao contrário deles nada aprende com a experiência. De fato, um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada. Mais coerente com a vocação de fantoche, Leonardo nada conclui, nada aprende (...). O malandro espanhol termina sempre, ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, ou mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão, que marca fortemente a literatura espanhola do Século de Ouro. Curtido pela vida, acuado e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traíndo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto inclusive às acomodações mais foscas, como o pobre Lazarillo. (...) Um antipícaro, portanto, nestas e outras circunstâncias, como a de não procurar e não agradar os "superiores", que constituem a meta suprema do malandro espanhol (CÂNDIDO, 1970, p.69-70).

A pouca densidade psicológica do personagem contribuí para caracterizá-lo como um sujeito apático e plácido, que se move pelos solavancos da vida, ao ensejo da própria sorte. Assim como Leonardo Pataco, Ricardinho/Quincas não aprende com experiência, não tem oscilações e nem dúvidas: mantém-se o mesmo do início ao fim, sem amadurecimento ou mudanças em seu comportamento (salvo a acentuação do cinismo na segunda narrativa). A única preocupação desse sujeito é com o seu gozo.

O que marca o erotismo nessa obra é a sequência de cenas e práticas eróticas, que acontecem de forma mais ou menos parecidas. Nesse sentido, não há uma exploração de temas relacionados ao universo erótico, como a nudez e o corpo. O erotismo surge como um estilo de vida - marcadamente hedonista. Por isso, o sexo é tão intrínseco ao cotidiano quanto outras necessidades fisiológicas. Sendo mais carnal do que espiritual, a obra evidencia a importância da afirmação sexual nesse turbulento período de abertura política.



Através dos interditos, o mundo do trabalho, organizado e racional, distancia-se do mundo natural, caótico e erotizado. Considerando esse biônimo, o protagonista assumidamente transgride a ordem social, encenando uma volta ao mundo primitivo. Embora esteja inserido na lógica de trabalho, ele constantemente ridiculariza sua profissão e seus colegas, e, ao final da primeira narrativa, perde a bolsa de pós-graduação por ter negligenciado os estudos durante o período.

O comportamento de Ricardinho/Quincas vai ao encontro do que afirma Frederico Morais sobre a arte da década de 80:

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas ou políticas), que sonhavam em colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descrêem da política e do futuro (...). E, na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma (MORAIS, 1984, s/p).

Essa constante busca pelo prazer, apesar de individualista e solitária, tenciona os códigos morais da sociedade, colocando o leitor em uma posição de desconforto. O sexo se torna então um ato político. Contudo, o prazer egoísta do gozo reduz as mulheres a objetos, corpo-instrumentos para atingir um fim. Nesse sexo que vivenciam, não existe nenhuma comunhão ou partilha.

A partir da segunda narrativa, a linguagem é esvaziada, dissolvendo-se na banalidade cotidiana e diminuindo o sentido de violência que carregava na história anterior. O uso de palavras obscenas, ainda mais recorrente, integra-se ao registro usual, tornando-se menos transgressor e mais uma marca dos excessos característicos desse protagonista.

Constantemente excitado, o desejo de Quincas nunca é satisfeito: "A morte não existia, nem a ideia da morte. Só sexo. Eu queria sexo 29 horas por dia - e cadê o sexo?" (MORAES, 2011, p.248). Não à toa, a descrição mais erótica da obra é uma cena de masturbação:

Contemplei uns minutos aquela bunda esférica de quarentona apetecível, enquanto mamava água, sabor geladeira, numa garrafa plástica. Fiquei de pau duro, me enfiei debaixo do jorro abençoado do chuveiro e comecei a socar uma lânguida punheta com o pau ensaboado. Quando estava prestes a gozar, me deu ganas de ir lá no

quarto e me jogar molhado, tesado, sobre a bunda adormecida de Sheyla. Não deu tempo: gozei lindo na mão sobre a cidade de Nova York, enchendo de porra comovida aquelas ruas e avenidas numeradas, até cobrir o cume do prédio mais alto (MORAES, 2011, p. 267).

A cidade de Nova Iorque exerce um fascínio sensual sobre Quincas, sem, contudo, corresponder as suas expectativas: "Brasil. Lá minhas camas têm mais fudas, considere. Eu me excitava com essa minha volta ao Brasil, como um europeu típico em visita a um paraíso tropical-sexual-cambial, onde a moeda forte do turismo torna a carne dos nativos e nativas ainda mais fraca" (MORAES, 2011, p. 295). Através de discursos como esse, o personagem não apenas aclara a banalização do erotismo, como também procura legitimá-la.

A disparidade entre as culturas brasileira, francesa e americana é comumente invocado pelo narrador, que evidencia as diferentes abordagens e posturas que envolvem o jogo erótico de cada país. Convém observar que o recato que ele encontra em Paris contrasta com a liberdade política do país e funciona como um espelho inverso para a realidade brasileira - onde a repressão política supostamente impunha um certo recato moral, mas se constata práticas eróticas mais licenciosas.

De volta para o Brasil, testemunhamos a única cena de sexo protagonizada por Quincas: um abuso à amiga que dorme embriagada. Por ter o poder da narração, o personagem justifica o evidente assédio, tentando convencer o leitor de que a mulher estaria sentido prazer no ato:

Mas não deixei barato; desentubei o bicho, percorri os centímetros de terra-de-ninguém que separavam o cu da buceta, e afundei o herói nas carnes complacentes do sexo da companheira. Molhadinha! A safada estava curtindo o tempo todo, na moita. (MORAES, 2011, p. 325).

O ato sexual, contudo, é interrompido pela briga de um casal de amigos:

No que eu tô ali, encarapitado sobre Martha Maria, meu pau atolado no mangue gozoso dela, a porta do quarto se abre de sopetão e entra em cena uma Lídia descabelada, respingada de sangue, num alvoroço de gestos e choro convulso e palavras desconexas, me puxando pelos ombros pra fora daquele paraíso natural. (MORAES, 2011, p. 325)

Quando retorna ao quarto de Martha, ela já havia saído. Essa ausência reitera o caráter abusivo da relação que Quincas empreende, evidenciando que a amiga ou não

estava de acordo com o ato, optando por interrompe-lo, ou estava desacordada. Dessa forma, Reinaldo Moraes enfatiza o estupro cometido por seu protagonista, marcando o seu caráter atroz, egoísta e até cruel de sua busca por satisfação sexual. Nesse sentido, o leitor é menos um *voyeur* do que um cúmplice dissimulado na violação do corpo dessa mulher. Contudo, a carga de intimidade entre o protagonista e o leitor é diminuída em favor do distanciamento, permitindo-nos experienciar o sentimento de transgressão sem compartilhar a violência do ato.

Além disso, embora em alguns momentos apareçam indícios de discursos feministas, o personagem não está preocupado em questionar os comportamentos machistas ao seu redor e por vezes reproduz a ordem patriarcal da sociedade. Cabe ao leitor a tarefa de novamente questionar esse sujeito.

Uma das principais marcas da obra de Reinaldo Moraes é o entrecruzamento do erótico com o cômico – que acontece sobretudo através do caráter exacerbado do erotismo. Ao abordar os interditos que atingem a vida sexual e a morte, Bataille observa que o riso despertado pelo prazer pode ser entendido como um recurso de desprezo e horror:

A maior dificuldade surgiu quando os interditos referentes às circunstâncias do desaparecimento do ser adquiriram uma certa seriedade e quando os que se referiam às circunstâncias do seu aparecimento — toda a atividade genética — foram vistos de forma leviana. Não se trata de protestar contra a tendência da maioria: ela é a expressão do destino, que fez com que o homem risse de seus órgãos reprodutores. Mas esse riso, que revela a oposição do prazer e da dor (a dor e a morte são dignas de respeito, enquanto o prazer é derrisório, votado ao desprezo), marca também o seu parentesco fundamental. O riso não é mais respeitoso, é o signo do horror. A vida é a atitude de compromisso que o homem adota diante de alguma coisa que o repugna, quando essa coisa não lhe parece séria. Assim, pois, o erotismo encarado seriamente representa tragicamente uma inversão em sua abordagem (BATAILLE, 1987, p. 171).

O excesso do erotismo de Ricardinho/Quincas e sua predisposição ao escatológico desperta no leitor a plenitude do horror, e nisso assemelha-se ao movimento primordial do erotismo. O riso aguçado pelo erótico é, na concepção de Bataille, uma recusa do seu caráter trágico, ou seja, uma negação da verdade do erotismo. Nessa narrativa, em que Reinaldo Moraes ilumina a prática erótica sem eufemismos, tendendo

ao absurdo e ao exagero, o cômico opera na negação da licenciosidade do sexo e em favor de sua banalização.

\*\*\*

O mesmo exagero, que atrai e repele, acompanhará a história da protagonista anônima de *A polaquinha* (1985), de Dalton Trevisan, no relato de suas descobertas e de seu amadurecimento sexual. O fluxo narrativo, mais uma vez em tom coloquial, simula uma conversa. Ausente enquanto personagem, o narratário cede seu lugar para o leitor, que invade a obra convertendo-se em confidente da protagonista: “Disse para a Filó e agora *para você*. Ninguém mais, veja lá” (TREVISAN, 1985, p.79, grifo meu). Além disso, a narrativa marcada por elipses e orações fragmentadas, exige uma presença mais ativa do leitor, que deverá completar as lacunas deixadas pela narradora. Um certo “realismo ácido, um realismo marcado pelo grotesco (...)” que Massaud Moisés (2007, p.582) observa na contística de Trevisan será também a chave para compreender esse romance. Ele aparece na *secura* com que a polaquinha conta suas memórias, com descrições que tendem ao *kitsch*, sem refletir ou julgar o seu passado – deixando-nos a impropria tarefa de problematizar essas vivências.

A obra inicia com a narração pueril e inocente das primeiras descobertas da protagonista sobre seu corpo. Seus pais, recatados, não falavam sobre o assunto - quem tira-lhe as dúvidas é a irmã. Confortável com seus desejos, além das conversas, a polaquinha deleita-se olhando para homens na rua e imaginando-se seus pais na intimidade. Essas primeiras vivências já deixam entrever um interesse sobre a sexualidade que lhe acompanhará na vida adulta.

João, o primeiro namorado da polaquinha, é também o seu primeiro tutor, oferecendo-lhe os contatos iniciais com o corpo masculino:

Começou a me abraçar e beijar. (...) Ficou excitado. (...) Tirou para fora, era a primeira vez. Não cheguei a ver. Me fez pegar: grande, todo se mexia. Com medo, mas queria – como é que podia caber? (TREVISAN, 1985, p.11)

Mais experiente, ele responde algumas das dúvidas da personagem, mas com frequência repreendia sua curiosidade exacerbada: "Que tanto quer saber? Quando casar, aprende." (TREVISAN, 1985, p.14). À uma mulher solteira não parece permitido o domínio sobre o corpo masculino. Desempenhando o papel que é esperando socialmente, João tenta controlar não apenas a curiosidade da polaquinha, mas também o seu prazer: permite-se chegar ao limite dos seus desejos sem nunca satisfazer os dela – o sexo, assim como o gozo feminino, só depois do casamento. Contudo, após muita insistência, João cede aos desejos da namorada. No ato sexual, ela não sente nenhum prazer, só dor e raiva. Ele, após gozar, renuncia ao relacionamento, afirmando que a polaquinha não é mais pura.

O vazio que João deixa na vida da personagem é preenchido por Tito, um homem casado cujas qualidades divergem significativamente das do antigo namorado. É a primeira vez que a polaquinha sente o que é ser amada – se quisesse Tito largaria o casamento para ficarem juntos. Carinhoso e dedicado, Tito oferece-lhe novos aprendizados, instruindo-a inclusive com livrinhos pornográficos. Nesse momento, a narrativa traz uma ambiguidade com quem a polaquinha teria efetivamente perdido a virgindade, já que os dois amantes a acusam de não serem o primeiro. Segundo ela, com Tito, o sexo foi “apenas dor” e com João “foi nada”. Esse questionamento sobre o passado da polaquinha irá repetir-se com seus futuros amantes, manifestando não apenas um ciúme possessivo desses homens, mas a fragilidade dos signos nos quais a masculinidade é sustentada socialmente.

Depois de Tito, a polaquinha envolve-se com Nando, também um homem mais velho e casado, atingindo o ápice do seu amadurecimento sexual. No seu papel de tutor, ele ensina à personagem novas posições, dando-lhe maior liberdade e dedicando-se ao seu prazer. Assim, a polaquinha tem seu primeiro orgasmo: "Aqui no Hotel Flamingo; às três em ponto da tarde. De uma segunda-feira. Você nasceu de novo, Agora, sim, é mulher" (TREVISAN, 1985, p. 38) . Depois de ter experienciado o gozo, deixava a puberdade para trás: concluindo mais um ciclo de aprendizados em sua vida, ela nascia outra vez.

Uma nova mulher, agora a polaquinha é também prostituta. Tia Olga, a cafetina, desempenhará o papel de nova tutora:

- Um amigo meu. Gerente de banco. Muito discreto. Quer uma menina nova. Limpinha. Paga tudo. Pode vir? Morrendo de medo, eu fui. Ela me instruía. – Tem que dar uns beijinhos. Homem gosta disso. Que você

fique agradando. Dizendo que é gostoso. O dele é graaande. Toda posição é nova. Ensinava o que dizer, como fazer. (...) Morrendo por dentro e sorrindo feliz. (TREVISAN, 1985, p. 46)

O último relacionamento pessoal que a polaquinha narra é com Pedro, motorista de ônibus da linha que pega diariamente. Embora entenda a lógica social, a personagem não alcança a ascensão que aspirava, lamentando esse novo envolvimento: “Um médico, um engenheiro, um advogado. Acabar com um simples motorista?” (TREVISAN, 1985, p.74). Por isso, tenta afastar-se, mas não resiste ao próprio desejo – Pedro é o primeiro homem por quem sente tamanha atração. Essa relação será marcada por atritos, violências e brutalidades e pelo aprendizado final da polaquinha, o sexo anal:

Dáí me vira brutalmente.  
- Devagar. Se dói, por favor. Você tira?  
-Tenha medo. Que não dói.  
E como dói. Rasga as tuas entranhas, já resolve. Aos gritos, você.  
- Pare, cuidado.  
Mais você fala, mais possesso.  
- Nunca comi um cuzinho tão bom.  
Dói mais quando penetra. Depois nem tanto. Não, tudo não.  
- Quero tudo. Oh, boquinha de anjo.  
- Não. Assim me arrebenta.  
A cabecinha, um pouco mais. Aquela dor surda e fulgurante. Ainda bem ele goza. Me ponho a chorar.  
- Ai, não. Assim, não. Cuidado.  
Tira de um golpe – e dói outra vez.  
-Olhe, seu puto.  
No tapete uma gotinha viva de sangue. (TREVISAN, 1985, p. 77-78)

Percebe-se que os sujeitos com os quais a polaquinha se relaciona representam tipos muito específicos do universo erótico: o namorado insensível, o homem casado, o galã sedutor e o cafajeste. A protagonista é ela própria reduzida aos seus atributos físicos: ela é a loirinha, a baixinha, a polaquinha... A tipificação é uma característica muito comum na literatura pornográfica e funciona para a economia narrativa. Nesse caso, percebe-se que a tipificação masculina é uma tentativa de presentificar imagens e padrões de comportamento que o leitor possui incorporados em seu imaginário. Quanto à protagonista, o artifício funciona para envolver a atenção do leitor em sua condição corpórea.

Com o fim do relacionamento com Pedro, todos os encontros seguintes são narrados em sua condição de prostituta. Embora ainda detenha a narração, agora a

polaquinha utiliza a terceira pessoa do singular: você. É como se ela estivesse fora do seu corpo, afastada do seu eu. Esses encontros são todos iguais: mecânicos, despersonalizados, banais. Entre si, os clientes diferenciam-se apenas pelo toque da campainha - a vida de prostituta da polaquinha assemelha-se ao sistema capitalista, obedece a lógica de produtividade em série.

Ao mesmo tempo em que vemos a protagonista prostituindo-se por dinheiro, ou seja, sacrificando-se pela ascensão econômica, por outro lado, conhecemos uma mulher com a sexualidade à flor da pele, movida por curiosidades e desejos. Essa ambiguidade impede um julgamento de valores simplista por parte do leitor. Convém destacar que “polaca” era o termo utilizado para designar as mulheres judias trazidas forçosamente para o Brasil para se prostituírem. Essa referência, problematiza a suposta escolha da protagonista: frustrada por reprovar repetidas vezes no vestibular, sem vislumbrar uma possibilidade de melhoria no seu futuro, a polaquinha é arrastada à profissão - a escolha é, nesse sentido, uma falta de escolhas. A inevitabilidade de seu destino é a marca da falência da sociedade. O anonimato da protagonista pode, então, ser compreendido como uma tentativa de universalização: ela não tem nome porque não é particularizada, é mais uma mulher anônima, pobre, que sem dinheiro e educação, acaba prostituindo-se. Nesse sentido, a obra de Trevisan traz para o debate sobre a prostituição questões como a liberdade de escolhas e a cidadania.

No final da narrativa, há um retorno da primeira pessoa:

Sete da noite. Um simples toque a campainha.  
Abro a porta:  
- Oi. Oh, meu Deus, não. Você aqui? Não. Tudo menos você.  
- Alguém já veio?  
- Você é o primeiro.  
Me acuda, Olga. Toca telefone. Chora, nenê, chora.  
(TREVISAN, 1985, p. 120).

João, Tito, Nando ou Pedro? O susto sentido pela personagem denuncia que o cliente é algum conhecido, provavelmente um antigo namorado. Esse encontro desperta a do automatismo das relações anteriores: suas lembranças levam-na novamente para seu corpo. Tradicionalmente, a prostituta é resgata pela morte, como uma espécie de redenção. Aqui, entretanto, pode-se dizer que é o próprio passado que a resgata, fazendo com que a polaquinha volte a si. Não à perdão porque também não há pecado. Contudo, ao reencontrar-se com um antigo amante, a personagem sente o peso da sua escolha. Ao

mesmo tempo, agora mãe, o fim da narrativa encerra o ciclo biológico do corpo iniciado com a primeira menstruação (momento que abre o relato).

*A polaquinha* se inscreve em uma tradição de obras escritas por homens que dão o protagonista a uma prostituta. Embora a narradora seja uma personagem mulher, a obra reproduz a “perspectiva masculina”, marcado por fantasias e desejos tradicionalmente atribuídos ao estereótipo do gênero: a virgem desejosa que aprende o sexo com os ensinamentos de um homem mais velho, a frígida que é conduzida ao orgasmo por um homem mais experiente, a moça pura que é levada à prostituição. Sobre a onipresença da cortesã na literatura obscena do século XVIII, Lynn Hunt (1999) afirma que ela é um ser meramente fictício, já que é criado a partir do desejo masculino. O mesmo acontece na obra de Dalton Trevisan.

*Fanny Hill* (1748), de John Cleland, uma das mais célebres obras protagonizada por uma cortesã, assemelha-se a *polaquinha* em muitos aspectos. A personagem é uma moça ingênua que desconhece o corpo e a sexualidade. Ao ser aliciada por uma cafetina, fica deslumbrada com a descoberta do pênis, órgão que lhe desperta imensa curiosidade. A partir desse momento, segue uma trajetória de descobertas eróticas, em busca do conhecimento e do desbravamento de corpos alheios. Tanto *A polaquinha*, quanto *Fanny Hill* são compostas por "memórias de uma mulher de prazer" – utilizando o subtítulo da obra inglesa. As similaridades entre as duas narrativas já foram apontadas por Miguel Sanches Neto (1992) em sua dissertação de mestrado. O pesquisador propõe ainda outros pontos de contato: a prostituição como decorrência da desterritorialização e como sintoma da corrupção social e a busca por ascendência social através dos relacionamentos.

*Fanny Hill* não é um exemplo isolado:

*De La Putana Errante a Fanny Hill*, de Margot a Juliette, a parola da prostituta constitui grande parte da pornografia ocidental e nenhum outro personagem, masculino ou feminino, cafetão ou dissoluto, pode disputar sua predominância no mundo obsceno (HUNT, 1999, p.241)

Hunt observa que nessa literatura obscena do século XVII, predominam dois tipos de prostituta; a "cortesã virtuosa", inocente, bondosa, pobre e desafortunada e a “prostituta libertina”, sensual, experiente, intelectual e independente, que não se sente vítima da sua condição. Em comum, o trajeto narrativo, semelhante também ao da



polaquinha: da vida familiar à instrução sexual, culminando com o domínio do ofício de cortesã. A protagonista de Trevisan, por sua vez, é uma síntese desses dois modelos: nem uma intelectual letrada, nem uma ignorante sem estudos. Embora escolha prostituir-se, a personagem não vislumbra outra oportunidade, é experiente eroticamente, mas, foi movida por uma inocência pueril a essas descobertas, e por fim, apesar de ter uma libido desenvolvida, não sabemos se sente prazer na prostituição.

Se quisermos dar continuidade a esse diálogo, podemos pensar na polaquinha como uma figura das Luzes. Ela reivindica o conhecimento como *Juliette*, a protagonista de Sade e como *Teresa filósofa*, mulheres de um “mundo lascivo, indecente, atrevido dos primórdios do Iluminismo, onde se questionava tudo e nada era sagrado” (DARNTON, 1998, p. 106). Nesse sentido, o sexo se apresenta como mais uma trivialidade da vida profanada.

Parece claro que essas obras possuem muitos pontos de divergência, contudo, interessa pensar no diálogo que Trevisan estabelece com a tradição libertina. Poderíamos desdobrar essa comparação para outras obras do século XVIII, as *whores biographies* na Inglaterra ou os *roman de filles* na França, obras em que personagens mulheres relatavam sua entrada no mundo dos prazeres carnavais: *Moll Flanders* (1722), *Roxana* (1724) *Ragionamenti* (1534) de Arentino, *Teresa Filósofa* (1748), *La Belle Allemande* (1748), *Anti-Paméla* (1742). Essas protagonistas, assim como a polaquinha, já ofereceram seus corpos ao deleito alheio e agora oferecem suas histórias - por isso, a obra funciona como um acúmulo de eventos eróticos: primeiro o desvelamento do seu corpo, depois do corpo do outro. Apesar do contato com a tradição, *A polaquinha* traz marcas próprias de seu tempo, no qual a prostituição é resultado da expansão do mercado capitalista, cada vez mais profissionalizado.

Não obstante a naturalidade com que conduz a narração, tendendo mais ao relato em tom de conversa do que a análise reflexiva, percebe-se uma crítica mordaz as relações humanas e à sociedade capitalista e patriarcal. A polaquinha desafia os papéis sociais, desafia as normas, impondo-se como dona de seu corpo e da sua sexualidade. Despudorada, desavergonhada e livre, essa protagonista é uma mulher transgressora, e, portanto, intimidadora e perigosa: para os homens com os quais se relacionada, ela causa desequilíbrio, ameaça levá-los a ruína. Ao mesmo tempo, há uma tentativa desses homens

de domesticarem-na através de comentários humilhantes, de posturas ofensivas e violentas, comumente movidos pelo ciúme.

A polaquinha, mesmo sem o gozo, é sempre desejante - um ser em falta. Ela envolve-se em relações que nem sempre lhe proporcionam prazer, com frequência não atinge o orgasmo, sente que está sendo usada, mas não se importa. Não é o prazer que guia as ações dessa personagem é o desejo – a vontade de conhecimento, de experiências. Ela se deixa ser usada para usar também. Por isso, o que predomina é o tom de deboche das relações amorosas e da instituição matrimonial.

# FOI BOM PARA VOCÊ?

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE TRANSGRESSÕES E LIMITES

1964.

O Brasil vive um golpe Militar. Tencionando salvar o país da imoralidade que assomava, censura e silenciamento marcam o período. A pornografia passou a ser vista como uma "estratégia revolucionária" e a liberação sexual como um perigo à segurança nacional. Sob o signo da clandestinidade, a literatura erótica brasileira floresceu, deixando inúmeros escritores em um limbo irresoluto de espera por reconhecimento.

2014.

50 anos do golpe militar.

Também é o primeiro ano do meu doutorado.

Nesse trabalho, percorri uma trajetória que foi dos anos de 1960, até o final da década de 80 – 1989, o mesmo ano em que eu nasci. Já vivíamos em um país democrático e, diziam, nunca mais a democracia seria derrubada. Mas em tempos de modernidade líquida, nada é sólido e duradouro. E a história não nos ensina o suficiente, parece.

Início esse estudo em tempos dos 50 anos do golpe militar, encerro testemunhando um novo golpe, um golpe de Estado. No nosso século, o ano que não terminou foi 2016:

O golpe de Estado militar de abril de 1964 foi uma tragédia que mergulhou o Brasil em vinte anos de ditadura militar, com centenas de mortos e milhares de torturados. O golpe de Estado parlamentar de maio de 2016 é uma farsa, um caso tragicômico, em que se vê uma cambada de parlamentares reacionários e notoriamente corruptos derrubar uma presidente democraticamente eleita por 54 milhões de brasileiros, em nome de “irregularidades contábeis”. (LÖWY, 2016, p.57)

O projeto "Escola sem Partido", a reforma que prevê a supressão das discussões de identidade de gênero e de orientação sexual da Base Nacional Comum Curricular; o renascimento da Marcha da Família com Deus pela Liberdade (agora chamada de "Marcha pela liberdade", organizada pelo Movimento Brasil Livre), discursos exigindo

uma intervenção militar<sup>23</sup>, declarações na Câmara dedicadas a torturadores da ditadura, o resgate de um ideal feminino resumido como "bela, recatada e do lar", o cancelamento de exposições de artes sob a alegação de "blasfêmia e apologia à zoofilia e pedofilia<sup>24</sup>": o desejo e a livre sexualidade voltam a ser ameaças, o conservadorismo é sem dúvida uma faceta do novo golpe. Se antes ao tatear no universo da literatura erótica a sensação era de andar no escuro, agora, parece, é de andar vendada.

\*\*\*

Atualmente, com o fim da ditadura militar e a vigência de uma nova Constituição que garante a livre expressão, a censura é realizada através de mecanismos que partem da própria sociedade. Antes, uma censura do estado, agora, uma censura civil. Em comum as duas formas entendem o erotismo como uma força que deve ser controlada através de certos moldes. Artistas e personalidades como Caetano Veloso, Adriana Varejão, Vik Muniz, Teresa Cristina, Nathalia Dill e Christiane Torloni protagonizam uma campanha contra essa nova censura, evidenciando o silêncio de falas interrompidas. O que se percebe é menos o debate e mais uma cruzada moralista. Controla-se o sexo para controlar o indivíduo?

A convicção de que o erotismo é uma ameaça à ordem social acompanha a trajetória da nossa civilização. E assim como Zeus repartiu os seres humanos para enfraquecê-los, os governos autoritários repartem e mutilam os sujeitos através da repressão moral. Mas o desejo é onipresente e desenvolve-se como uma medusa. As regras de controle inevitavelmente asseguram a existência de um espaço fora delas, espaço onde o erotismo é vivido. E a literatura erótica é um desses espaços. Nesse sentido,

---

<sup>23</sup>Além de manifestações populares, convém destacar o artigo do general Luiz Eduardo Rocha Paiva publicado em outubro de 2017, no *Estado de São Paulo*, intitulado "Intervenção, legalidade, legitimidade e estabilidade", no qual afirma "Ação militar se justifica se a crise política, econômica, social e moral chegar a extremos".

<sup>24</sup> Refiro-me a exposição *Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, em cartaz no Santander Cultural, em Porto Alegre. A mostra, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, reunia 270 trabalhos de 85 artistas que abordavam a temática LGBT, questões de gênero e de diversidade sexual, incluindo obras de importantes artistas como Adriana Varejão, Cândido Portinari, Fernando Baril, Hudinilson Jr., Lygia Clark, Leonilson e Yuri Firmesa.

se o erotismo surge como uma vivência íntima do sujeito, sintoma de sua condição e de sua ânsia por completude, ou seja, como um fenômeno interior e privado, cuja filosofia batailleana tenta dar luz, ao ganhar ares públicos, o erotismo transforma-se em um fenômeno social, com caráter político.

A relação entre erotismo e poder não é novidade: a literatura erótica estabeleceu um diálogo profundo com os debates sociais desde o seu princípio. O grau de obscenidade, contudo, parece ter mudado: de Ovídio a Aretino, de *Thereza filósofa* ao Boca do Inferno; dos panfletos que circulavam anonimamente do século XVIII às pichações que ocupam fachadas e muros externos. Na literatura brasileira, Rodolfo Franconi, percebe na década de 80 uma persistente interdependência entre os discursos eróticos e os discursos de poder. Na perspectiva do pesquisador, a transgressão e a perversão são dois polos que marcam a produção do período:

Os vinte anos de ditadura parecem ter criado uma temática bastante peculiar - sob vários aspectos complexa -, na qual, além das diversas inquietações que nela se refletem, duas nítidas linhas podem ser discernidas: ora destacando-se uma, ora, outra, muitas vezes caminhando juntas; contudo, sempre é possível encontrá-las no tecido narrativo (FRANCONI, 1997, p.16)

A transgressão, na abordagem de Franconi, é resultado da desobediência de uma lei ou ordem, possuindo, portanto, um valor jurídico e religioso. A perversão, por sua vez, aponta para uma natureza ética: o pervertido é um sujeito corrompido que apresenta algum comportamento considerado inapropriados. Nessa perspectiva, a principal diferença entre os conceitos é a que a perversão pode ser medida em "tipos de perversão", já a transgressão pode ser medida em "graus de transgressão". Considerando que o poder tenta controlar as vivências eróticas, e o erotismo, por sua vez, tenta burlar essas normas, o binômio erotismo e poder é muito mais forte em termos de transgressão do que de perversão. Percebe-se que essa abordagem se aproxima da noção foucaultiana de rede de poder, já que os dispositivos de controle estão espalhados por toda a sociedade. Ao mesmo tempo, erotismo e poder configuram-se como forças antagônicas: o erotismo é a liberdade que o poder tenta podar, por isso ele é essencialmente transgressor. Não à toa ao invés de utilizar a expressão cena erótica, Franconi opta pelo termo "arena erótica", evidenciando assim um espaço em que Eros e o poder dualizam.

Carlos Roberto Winckler (1983) perceberá a moral sexual brasileira caracterizada por duas posições: por um lado a defesa repressiva da moral e dos bons costumes e de

outro a defesa de uma moral libertária. Para o pesquisador, a transformação do comportamento sexual percebida a partir da década de 70 “atinge diferentes classes sociais com um apelo quase irresistível, porque traz elementos contraditórios de uma nova sexualidade, que luta por se libertar” (WINCKLER, 1983, p.88). Nesse sentido, poder e erotismo articular-se-iam em torno de duas propostas formativas distintas na nossa sociedade, a primeira em termos de uma educação que visa a manutenção das normas e padrões de comportamento moral, e a segunda inclinando-se para uma educação que visa libertar o sexo desses enlaces.

A expressão artística erótica se realiza como um impulso para subverter o poder, mas para ultrapassar sua fugacidade essencial, ela precisa do encontro com o leitor: essas obras não apenas articulam-se em torno do desejo, elas incitam o desejo em nós. Esse gênero flerta com seus leitores, seduzindo-nos e exigindo nossa cumplicidade, instigando-nos a questionarmos nossas concepções, não apenas estéticas, mas sobretudo morais. Ou seja, assim como a experiência erótica é instaurada pela tensão entre o interdito e a transgressão, a literatura erótica vale-se dessa dinâmica, instaurando o desejo de transpor limites. Nesse sentido, elas não são apenas transgressoras, elas também abrem espaço para transgressão. Por isso, mesmo quando recurso poético, o erotismo é também político.

Se uma coisa ficou clara no decorrer dessa tese, é que não existe erotismo autônomo, desvinculado de questões históricas, sociais, morais - e mesmo subjetivas. O desejo, em sua condição de excesso, não consegue fugir do poder, que busca formas de regulamentá-lo, circunscrevendo-o em limites ora mais ou menos abertos. Como nos alerta Bataille (1987), a sexualidade só é erótica enquanto condicionada às normas e interditos, menos do que um regresso à sexualidade livre e animal, as obras eróticas funcionam de modo a pressionar os limites, questionando as próprias práticas eróticas e propondo outros erotismos.

Essa tese propôs entender que erotismos são esses, que assomam em contextos diferentes de produção, de opressão, que oferecem novas possibilidades de prazer, que violam a ordem social, que ressoam e ressignificam as vivências de uma sociedade – a brasileira dos anos de 1960 a 1980. Nesse curto espaço de tempo é possível perceber a formatação e a consolidação de um polissistema literário, resistindo a diferentes (o)pressões e articulando-se com outros campos culturais e sociais. As obras que compuseram o *corpus* dessa tese, cada uma ao seu modo, contribuí para o movimento do polissistema, revelando órbitas próprias, ora iluminadas, ora ofuscadas.

A teoria de base priorizou a aproximação de três principais abordagens: o conceito de erotismo (Geroge Bataille), o conceito de literatura erótica e o conceito de polissistema literário (Itamar Even-Zohar). De um ponto de vista operacional, o encadeamento desses conceitos foi determinante para a elaboração da segunda parte da tese, permitindo a construção de um panorama da literatura erótica brasileira, integrado organicamente entre si e entre outros sistemas culturais. Nesse sentido, eles foram utilizados na elaboração do *corpus*, ou seja, na inclusão e exclusão de obras, no estabelecimento das relações entre diferentes autores e períodos, e na análise das representações eróticas que perpassam esse repertório.

Essa discussão teórica deixa entrever uma diferenciação entre o erotismo como representação de uma prática subjetiva e social, e o erotismo enquanto um gênero literário. A teoria do erotismo, proposta por Bataille (1987), dá conta de que como nós, seres humanos resistimos a nossa descontinuidade através do ato erótico. Uma experiência tão antiga quanto nossa humanidade, ecoou ao longo dos séculos em produções artísticas diversas, sendo constantemente representando em obras literárias de diferentes gêneros –policiais, históricas, psicológicas, ensaísticas ou, claro, eróticas. A partir dessa distinção, optei por considerar como erótica qualquer obra literária que fizesse do erotismo o elemento central, ou seja, qualquer obra que, se retirássemos esse elemento, a própria narrativa estaria comprometida. O conceito proposto, embora amplo em um primeiro momento, dá conta de inúmeras ambiguidades que permeiam a discussão: qualquer texto com cenas sexuais é erótico? Ou um texto só é erótico quando o sexo for encoberto por véus de lirismo? Qual a porcentagem de obscenidade, de cenas eróticas e de “valor estético” que um texto precisa ter para ser considerado como erótico (e não pornográfico)? Uma vez que se considera como erótica qualquer obra literária que tenha o erotismo como eixo narrativo, a resposta para essas perguntas torna-se secundária, servindo apenas para pensar *como* o erotismo é construído. De modo geral, esse conceito serviu para resgatar do limbo inúmeros romances, já que, tradicionalmente, obras que não passam no crivo estético foram invariavelmente chamadas pornográficas e apagadas do sistema - não à toa obras consideradas de mau gosto na representação da sexualidade são comumente rotuladas como pornográficas.

A dificuldade de acesso das obras que compuseram o *corpus* e a nebulosidade que envolve o gênero foram indubitavelmente os principais obstáculos nesse trajeto. Muitas foram de difícil localização, outras, raramente referendadas como eróticas - como se esse



adjetivo pudesse rebaixá-las. Contudo, uma vez resgatadas, as obras analisadas reivindicaram seu próprio lugar nessa tese, ocupando espaços que lhes eram próprios, dialogando entre si através de uma tradição erótica que vem de longa data na nossa literatura. Nesse sentido, esse trabalho foi também o de um esforço narrativo de ordenar os vestígios, conectando-os e dando-lhes um sentido.

Seguindo os rastros dessa tradição, destaca-se Cassandra Rios - a escritora mais vendida e mais censurada do período. Através de temas transgressores, como o desejo da mulher, sobretudo o desejo lésbico, Cassandra tirou o sexo das quatro paredes de um quarto fechado, levando-o para a rua, para as bibliotecas, salas e escritórios. Ao colocar os discursos eróticos em evidencia, a escritora deu um novo fôlego ao sistema. Ao mesmo tempo, criou uma demanda editorial, fomentando a produção erótica no período, já que, enquanto *todos falavam* sobre Cassandra Rios, muitos *queriam ser* Cassandra Rios. Foi assim com Adelaide Carraro, que se jogou no mundo das histórias eróticas assumidamente embalada por esse fenômeno de vendas. Por isso, repeti inúmeras vezes: foi Cassandra quem impulsionou a literatura erótica o suficiente para torná-la um polissistema próprio. Em comum, as duas escritoras venderam exaustivamente suas obras eróticas, problematizando e desestabilizando as normas de controle social. Não que a mensagem seja aqui mais importante do que a estética, mas sim que os dois estão forçosamente vinculados, e um só existe pelo outro.

Se um polissistema é apenas relativamente autônomo a outros sistemas, quer dizer que pode sofrer diferentes influxos. Nesse sentido, na década 70, enquanto vemos dois fenômenos marcando a produção literária, a expansão do conto e a consolidação da indústria cultural, esses mesmos fenômenos ressoam na literatura erótica, configurando duas expressões distintas do erotismo. Através do estudo de dois casos emblemáticos dessas situações, as publicações eróticas em larga escala da Editora L'Oren e o Concurso de contos da *Revista Status*, foi possível perceber duas respostas distintas ao sexo. No primeiro caso, a literatura erótica em massa mostrou-se propensa para a reprodução de paradigmas e estereótipos de gênero e de sexualidade, no segundo, observou-se um erotismo tendendo ao subversivo e transgressor (tanto em termos de representatividade, quanto de cenas e imagens).

Nos anos seguintes, diante da "ressaca pornográfica" provocada pela presença massiva do erotismo em propagandas, novelas e cinemas, o próprio sistema promoveu

uma resignificação do erotismo: parte significativa da produção do período propõe uma renovação imagética ao sacralizar o erotismo narrativamente. Nesse sentido, a o invés de petrificar, o sistema se renova, deslocando o erotismo da banalização dos discursos culturais para sacralizá-lo na literatura. Através da leitura e análise das obras, foi possível perceber três estratégias diferentes de sacralização: através da elevação do erotismo, através do rebaixamento do divino e através da criação de uma nova ordem sagrada. Nesse período também se destacam escritores que reiteraram a banalização do sexo, de modo a integrá-lo ainda mais à trivialidade do cotidiano - foi o caso de Dalton Trevisan e Ricardo Moraes.

De modo geral, as obras que perpassam essa tese não parecem se prender a modelos, seguindo formatos que vão do catecismo religioso ao romance de formação. Isso porque o corpo torna-se texto, e ditado pelo erotismo, transmuta-se constantemente. Da mesma forma, também são muitos os corpos representados: o libertino, a ninfeta, a santa, o travesti, a puta. E as manifestações eróticas localizadas são tão diversas quanto as próprias obras, encenando diferentes respostas frente ao desejo – e cada encenação erótica invoca textualmente diferentes e novas estratégias estéticas: os excessos, os êxtases, os gozos, as experiências corporais e espirituais, as transgressões... Percebeu-se, se podemos resumir, que o erotismo, são vários erotismos, e cada um cria novos modos de produção de sentido.

Como parte da sociedade, a sexualidade é incorporada a outros discursos e sistemas sociais e de produção. Nesse sentido, foi necessário aclarar o funcionamento de vários outros sistemas que dialogam com o da Literatura erótica, dando conta de algumas tensões entre as diferentes esferas que articulam essa produção. Além disso, essas obras contrárias a ideologia dominante, embora desenvolvam-se em um sistema periférico, interpenetram constantemente no sistema principal. O público e o privado, o erótico e o pornográfico, o velado e o obsceno, o alto e o baixo: articular o polissistema erótico foi vislumbrar, invariavelmente, as lógicas dicotômicas e hierárquicas que organizam a compreensão do erotismo e da sociedade.

Embora em um primeiro momento não pareça coeso, o conjunto de obras dessa tese é representativo da dinâmica do sistema. Assim, persegui-las permitiu traçar uma cartografia da literatura erótica do período. A linha histórica dessa trajetória não é ingenuamente linear. Aliás, ela é menos linear do que a esquematização escrita faz

parecer. A temporalização por décadas tem menos o intuito de verticalizar os movimentos do sistema do que organizá-los, evidenciando os períodos socialmente marcadas - sobretudo nas mudanças decorrentes do regime militar. A construção de uma história totalizante nunca foi a pretensão dessa tese, que, embora tenha tentado dar conta de um período específico, foi escrita com a consciência que muitas obras e autores podem ter passado despercebidos. Mas buscar os escombros de uma literatura que se tentou abafar trouxe inúmeras surpresas: textos obscenos escritos pela filha de um importante general, textos de escritores consagrados pela crítica, mas que nem imaginávamos terem se dedicado ao erotismo, textos esquecidos, desconhecidos, inusitados - como de um comediante global.

Essa tese é um processo aberto, o fragmento de algo vivo: uma tese em movimento, que não se apresenta como acabada, já que não se vislumbra um fim. Por isso, essa tentativa de história é *uma* história possível. Há tantas outras que nos escapam, das obras que não permaneceram, que não puderam ser localizadas, que não viraram notícias ou sumiram dos sebos. Menos um fechamento, o término do doutorado é uma abertura - ao invés das pontas se unirem, elas se cruzam gerando novas inquietações.

Essa tese é mais um ensaio de alguma coisa, um diálogo talvez, na expectativa que novos estudos na área surjam, novas leituras, e novas possibilidades de contato - porque essa tese sempre se quis aproximativa. Ela respondeu mais questão do que se propôs. Evidenciou as relações de poder que se estabelecem entre diferentes extratos literários, entre diferentes artistas, entre sociedade e literatura, entre estado e artista. Muitas vezes considerada como uma produção menor, essa tese evidenciou como a literatura erótica pode revelar o mundo.

O encontro erótico inicia pelo desejo, por uma presença que marca em mim, minha falta. Esse objeto, embora concreto, carnal, palpável, só existe porque existe meu desejo. Não à toa comecei minha tese falando sobre ele, não à toa chamei esse começo de preliminares. É o desejo que faz com que percamos nosso corpo em um outro corpo, ele nos conduz a um ponto de dissolução para instaurar uma sensação de plenitude. A literatura, enquanto arte, provoca o mesmo efeito, conduzindo ao desejo de superação de limites - é o movimento humano que mais expressa a necessidade de completude do ser humano. Mesmo tangenciando limites constantemente (de forma, de tempo, de espaço...), tentei entrever a dissolução das fronteiras que circundavam e isolavam as obras

analisadas. Espero com essa tese também ter perdido o *corpus*, entre outros corpos. Espero ter suscitado inquietações, dissoluções e rupturas. Espero ter aclarado esse polissistema, que se expande, se contrai, palpita, porque também é vivo. Espero ter desestabilizado o cânone tradicional, as representações tradicionais, o erotismo tradicional. E espero, que a força erótica que lampeja incessante na vida e na literatura, tenha nos acompanhada nessa escrita-leitura-trajetória. Essa tese, portanto, é o que ela apresenta, mas também é mais: é todo o meu trajeto até aqui - o que a tese deixou em mim, mas também o que de mim restou nela.

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T e HORKHEIMER, M. “Juliette ou Esclarecimento e Moral” In: \_\_\_\_\_.  
*Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERONI, Francisco. *O Erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. Trad. Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

AMÉRICO VESPÚCIO. “Mundus Novus. Carta a Lorenzo Pier de Medici In: *Novo Mundo*. As cartas que batizaram a América. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade e Brasília, 1987.

BARROS de Andrade, Roberta Manuela, and Erotilde Honório Silva. “A vida em cor de rosa: o romance sentimental e a ditadura militar no Brasil.” *Revista Famecos - Midia, Cultura e Tecnologia* 17.2 (2010): 41+. Academic OneFile. Web. 21 Sept. 2015.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branco e negro em São Paulo*. São Paulo: Nacional, 1959.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERTRAND, Claude Jean, BARON-CARVAIS, Annie. *Introduction à la pornographie: un panorama critique*. Paris: La Musardine, 2001

BIJOU, Brigitte. *Gerusa*. São Paulo: L'Oren, 1977.

BORNHEIM, Gerad. Da superação à necessidade: o desejo em Hegel e Marx. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro, Funarte, 1990.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRASIL. Decreto-lei nº 1077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 26 jan. 1970.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

CALDAS, Waldenyr. *Literatura da cultura de massa*. São Paulo: Musa Editora, 2000.

CAMINHA. Pero Vaz de. *Carta a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil*. Lisboa: Espo98, 1997.

CANDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem (Caracterização das “Memórias de um Sargento de Milícias”). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 8. Universidade de São Paulo, 1970, p. 67-89.

MORAIS, Frederico. *Como Vai Você, Geração 80?* (Catálogo de exposição) Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), Rio de Janeiro, 1984.

MANSUR, Gilberto. A erótica surpresa de status (Prefácio). In: *60 contos eróticos*. São Paulo: Editora Três, s/d.

PARECER nº 138/76, Tabajara Fabiano de Santana Ramos, 4 mar. 1976, PUB.

PARECER nº 262/76, Arésio Teixeira Peixoto, 10 maio 1976, PUB.

BRASIL, *Decreto-Lei* nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

MANSUR, Gilberto (org.) *60 contos eróticos*. São Paulo: Editora Três, s/d.

FINDLEN, Paula. O sentido político e cultural mais antigo. In: HUNT, Lynn. (org.) *A invenção da pornografia - A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*, São Paulo, Hedra, 1999.

CANTALICE, Juvinião Gomes de. *Configurações do homoerotismo feminino na obra as traças de Cassandra Rios*. Campina grande, março/2011. orientador (a): professora dr<sup>a</sup>. geralda medeiros nóbrega . universidade estadual da paraíba centro de educação. Mestrado.

CARLOS, Erasmo. *Minha Fama de Mau*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. *Henry Miller: literatura ou pornografia?* In: MILLER, Henry. *O mundo do sexo*. Tradução Carlos Lage. Rio de Janeiro: Americana, 1975.

CARRARO, Adelaide. *Asco: sexo em troca da fama*. São Paulo: L'Oren, 1971.

\_\_\_\_\_. *Escritora maldita?*. São Paulo: L.Oren, 1982

\_\_\_\_\_. *Eu e o governador*. São Paulo: L.Oren, 1967

\_\_\_\_\_. *Podridão*. São Paulo: L.Oren, s/d.

CARTAS. *Veja*. São Paulo, n. 14, p. 3, dez. 1968.

CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*, 2.ed., Porto Alegre, L&PM, 2000.

CEIA, Carlos : s.v. "Literatura erótica", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 12-07-2016.

CIVITA, Victor. *Carta do editor*. *Veja*, São Paulo, n. 12, p. 13, nov. 1968.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

COUTINHO, Edilberto. *Erotismo na literatura brasileira I – Romances (1930-1960)*, São Paulo: Edibolso, 1978.

CRUZ JÚNIOR, Ademar Seabra da. Constituinte e democratização no Brasil: o impacto das mudanças do sistema internacional. In: Lua Nova no.88 São Paulo 2013. Disponível em:[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64452013000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452013000100008); Acesso em: 13 de dezembro de 2017.

DALL'AGNOL, Charles. *Lendo a literatura brasileira contemporânea Pulp: os casos de Ryoki Inoue e da ficção de polpa*. PUCRS. Dissertação (mestrado) 2015.

DENSER, Márcia. *Exercícios para o pecado*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

DIFICULDADE de ser fiel. *Revista Ele Ela*, ano 1, n.8, dezembro de 1969.

DUARTE, Eduardo Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 17-A, p. 1-20, 2009.

DUFOUR, Dany-robert. *A cidade perversa*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

A DIFICULDADE de ser fiel, *Ele Ela*, ano 1, número 8, dezembro de 1969.

ELIADE, Mircea Eliade. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESCARPIT, Robert. *Sociologia da literatura*. Trad. Anabela Monteiro; Carlos Alberto Nunes. Lisboa: Arcádia, 1969.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *O "sistema literário"*. Trad. Luis Fernando Marozo, Yanna Karlla Cunha. Disponível em: [www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23](http://www.seer.ufrgs.br/translatio/issue/download/2211/23) Acesso em: 13 de dezembro de 2017.

\_\_\_\_\_. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute, 1978. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/> Acesso em: 13 de dezembro de 2017.



\_\_\_\_\_. *Teoría de los polisistemas*. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf> Acesso em: 13 de dezembro de 2017.

\_\_\_\_\_. *Teoria dos polissistemas*. Trad. Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>. Acesso em: 13 de dezembro de 2017.

EXPLOSÃO erótica nas livrarias. *Veja*. São Paulo, n. 11, p. 60-63, nov. 1968.

FACCHINI, Regina; MACHADO, Sarah Rossetti. "Praticamos SM, repudiamos agressão": classificações, redes e organização comunitária em torno do BDSM no contexto brasileiro. *Sex., Salud Soc.* (Rio J.) [online]. 2013, n.14, pp.195-228. ISSN 1984-6487. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-64872013000200014>. Acesso em: 13 de dezembro de 2017.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & Liberdade de Expressão*. São Paulo: Edital, 1974.

FICO, C. "Prezada Censura": Cartas ao Regime Militar. *Topoi – Revista de História*, Rio de Janeiro, n.5, p.251-86, set. 2002.

FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no Renascimento Italiano. IN: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Prefácio à transgressão*. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos*. Vol III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANCONI, Rodolfo A. *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- GONÇALVES, M. A.; HOLLANDA, H. B. de. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.
- HOHLFELDT, Antônio. A fermentação cultural da década brasileira de 60. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, nº 11, dezembro 1999.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da Modernidade. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.
- KEHL, Maria Rita. Cinco propostas sobre a filosofia libertina e uma sobre assédio sexual. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro, Funarte, 1990.
- KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Don Juan e Sade. In: RIBEIRO, Renato Jamine (Org.) *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LAPEIZ, Sandra M. e MORAES, Eliane R. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LIMA, João Francisco de. *Sexo e boemía*. São Paulo: L'Oren, 1974.
- LÖWY, Michel. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In: JINKINGS, Ivana, DORIA, Kim e CLETO, Murilo. In: *Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 300 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. São Paulo: Global, 1980.

MARKUN, Paulo Sérgio. *Em todas as bancas, a explosão do sexo*. Jornal da República, São Paulo, 20 nov., 1979.

MÉDICI, Emílio Garrastazu. *Tarefa de todos nós*. Brasília, Departamento de Imprensa Nacional, 1971. p. 11.

MORAIS, Frederico. *Revista Módulo Edição Especial*. Catálogo Oficial da Exposição “Como Vai Você, Geração 80?” Escola de Artes Visuais – Parque Lage. Julho/Agosto de 1984.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira, 1933-1974*. São Paulo: Editorial Ática, 1994.

MOURÃO, Laurita. *Alice do Quinto Diedro*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. São Paulo: Record, 1981.

ORGANIZAÇÃO Mundial de Saúde. *Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde / CID-10*. Décima revisão. Trad. Centro Colaborador da OMS para a Classificação de Doenças em Português. 3a ed. São Paulo: Edusp, 1996.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORWELL, George. *Como morrem os pobres e outros ensaios*. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OTERO, Maria Mercedes Dias Ferreira Otero. In: *censura prévia de livros: a moralidade como recurso político*. Memória e História - V Encontro Nordestino de história. V Encontro Estadual de História. UFPE. 2014. Disponível em: <http://pe.anpuh.org/resources/pe/anais/encontro5/02intolerancia/Artigo%20de%20Maria%20Mercedes%20Dias%20Ferreira%20Otero.pdf> Acesso em 21 de julho de 2015.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Literatura de Cassandra Rios educou uma geração*, Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u22181.shtml>. Acesso em 13 de dezembro de 2017.

PARKER, Richard. *Corpos, prazeres e paixões: cultura sexual no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Best Seller. 1991.

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

PINHEIRO, Daniela. A amiga do hipotálamo. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-amiga-do-hipotalamo/> Acesso em 13 de dezembro de 2017.

POP, Dr. G. *Deixe pra lá, mulher*. São Paulo: L'Oren, 1978.

PRADO, Paulo. Ensaio sobre a tristeza brasileira. In: Santiago, Silviano (Org.). *Intérpretes do Brasil*. v.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 2002.

PRADO, Paulo. Retrato do Brasil. *Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo: Edusp, 2011.

RIBEIRO, Manuela e SACRAMENTO, Octávio. “Prostituição feminina no espaço transfronteiriço ibérico: um caso muito particular de circulação de pessoas”, *Cadernos do Noroeste*, vol. 18 (1-2), 205-227.

Interrogando a prostituição: Uma crítica radical aos discursos hegemônicos (PDF Download Available). Available from: [https://www.researchgate.net/publication/266487459\\_Interrogando\\_a\\_prostituicao\\_Um\\_a\\_critica\\_radical\\_aos\\_discursos\\_hegemonicos](https://www.researchgate.net/publication/266487459_Interrogando_a_prostituicao_Um_a_critica_radical_aos_discursos_hegemonicos) [accessed Mar 13 2018].

RIOS, Cassandra. “Cassandra Rios – ela já vendeu mais de um milhão de livros”, entrevista à revista *Manchete*, nº 1.176, 2/11/1974.

RIOS, Cassandra. “Cassandra Rios – não tenho culpa se a vida é feia”, entrevista à revista *Fiesta*, ano III, nº 27, s/d.

\_\_\_\_\_. *Censura: minha luta, meu amor*. São Paulo: Global, 1977.

\_\_\_\_\_. “A perseguida”, entrevista à revista TPM – Trip para Mulher, ano 1, nº 3, julho de 2001. Na internet: <http://revistatpm.uol.com.br/03/vermelhas/home.htm> Acesso em 13 de dezembro de 2017.

\_\_\_\_\_. “Cassandra Rios – não tenho culpa se a vida é feia”, entrevista à revista *Fiesta*, ano III, nº 27, s/d.

\_\_\_\_\_. “Cassandra Rios ainda resiste”, entrevista ao jornal *Lampião da Esquina*, outubro de 1978.

\_\_\_\_\_. *A volúpia do pecado*. Rio de Janeiro: Record, 1974.

\_\_\_\_\_. *Carne em delírio*. Rio de Janeiro: Record, 1958.

\_\_\_\_\_. *Cassandra Rios – ela já vendeu mais de um milhão de livros*. Revista *Manchete*, nº 1.176, 02/11/1974.

\_\_\_\_\_. *Eu sou uma lésbica*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra*. São Paulo: Editora, 2000.

ROUANET, Sérgio Paulo. *O desejo libertino entre o Iluminismo e o Contra-Iluminismo*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro, Funarte, 1990.

SADE, Marquês de. *Juliette: o las prosperidades del vicio*. Espanha: Tusquets, 2000.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma, ou A Escola da libertinagem*. Tradução de: Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SADER, Emir. *A Transição no Brasil: da Ditadura à Democracia*. São Paulo, Editora atual, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANCHES NETO, Miguel. *O artifício erótico: visitando a polaquinha*. dissertação. UFSC,. Florianópolis, 1992.

SANTOS, Rick J . O corpo Queer. In: GARCIA, Wilton. LIRA, Bernardette. *Corpo e poder*. São Paulo: Xamã, ECA-USP, 2001.

\_\_\_\_\_. *A different woman: class, identity and sexuality in Cassandra Rios 's work*. Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Nova Iorque/ State University of New York em Binghamton. Fevereiro, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cassandra Rios e o surgimento da literatura lésbica no Brasil*. Gênero. In: Niterói, v.4, n.1, p. 17-31, 2. Sem. 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et. Al. (orgs). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. Em: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo, Paz e Terra, 1978.

SENNA, Orlando. *Máquinas eróticas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

SEXO lidera vendas na Feira do Livro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 jun., 1975.  
s. p.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: a literatura de mercado*. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

SONTAG, Susan. *A imaginação pornográfica*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

STATUS, Traços de Resistência. Disponível em: <http://www.revistastatus.com.br/2015/04/10/tracos-da-resistencia/>. Acesso em 13 de dezembro de 2017.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus impedimentos (1964-1988)*. Tese de doutorado em História. PUCRS, 2004. p. 31-32.

TAVARES, Bráulio. Livro proibidos III. In: <http://www.portalentretextos.com.br/materia/livro-proibidos-iii,6810>. Acesso em 13 de dezembro de 2017.

TREVISAN, Dalton. *A Polaquinha*. Curitiba: Círculo do livro, 1985.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

VARELLA, Márcia Fagundes. *O marido corrupto*. São Paulo, L'Oren, 1977.

\_\_\_\_\_. *Só desejo aquele homem*. São Paulo, L'Oren, 1978.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIEIRA, Pedro de Castro Amaral. *Meninas más, mulheres nuas: Adelaide Carraro e Cassandra Rios no panorama literário brasileiro / orientadora: Karl Erik Schollhmmmer*. Tese (Doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2010.

WINCKLER, Carlos Roberto. *Pornografia e Sexualidade no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.





Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)