

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

CLARISSA GARCIA GUIDOTTI

O CORAÇÃO QUE PULSA ENTRE AS PERNAS: *UMA HISTÓRIA DA EXPRESSÃO DO DESEJO A PARTIR DA ANTOLOGIA DA POESIA ERÓTICA BRASILEIRA*

RIO GRANDE
2019

Clarissa Garcia Guidotti

O CORAÇÃO QUE PULSA ENTRE AS PERNAS: *UMA HISTÓRIA DA EXPRESSÃO DO DESEJO A PARTIR DA ANTOLOGIA DA POESIA ERÓTICA BRASILEIRA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

Rio Grande

2019

Clarissa Garcia Guidotti

“O coração que pulsa entre as pernas: *uma* história da expressão do desejo a partir da *Antologia da poesia erótica brasileira*”

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação foi constituída por:



Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
Orientador- FURG



Profa. Dra. Suellen Rodrigues Rubira
FURG



Proa. Dra. Luciana Abreu Jardim
UNIPAMPA

Aos meus pais, Odilon e Eni

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial aos meus pais, por me ensinarem a valorizar a educação, tão em descrédito nos tristes dias que estamos vivendo.

Ao André, pelo apoio desde que decidi me inscrever para a prova de seleção do mestrado, pela paciência infinita durante os momentos de maior tensão, por acreditar em mim e por estar sempre ao meu lado, meu companheiro, meu parceiro. Amo-te.

Àqueles que me acompanham durante a escrita deste trabalho: Caio, Lola, Amora, McClane, Ummagumma, Slow e Riggs.

Ao meu querido amigo CJ, pelas conversas inspiradoras.

Ao Mauro, orientador deste trabalho, pelo incentivo, por ser essa pessoa tão compreensiva durante as dificuldades que se impuseram e pelas leituras atentas.

À Universidade Federal do Rio Grande, seus professores e técnico-administrativos, pela acolhida no meu retorno anos após a conclusão da graduação.

Que jamais um pudor te humanize.

Mario de Andrade

RESUMO

A proposta desta dissertação é investigar as intenções historiográficas da *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), organizada por Eliane Robert Moraes. Para alcançar esse objetivo, debatem-se aspectos teóricos referentes à constituição do gênero antológico em sua intersecção com a historiografia literária. Ademais, busca-se, por meio da discussão acerca do erotismo e da análise de parte das poesias que integram a obra, compreender como são exteriorizados os desejos da carne pelos poetas brasileiros ao longo de nossa história literária. A pesquisa conta com a contribuição dos estudos de Emmanuel Fraisse (2017) sobre antologias e de Georges Bataille (2017) sobre o erotismo. Também fez-se importante o aporte teórico de Gérard Genette (2009), Hans Robert Jauss (1994), David Perkins (1999), Mikhail Bakhtin (1993), Haroldo de Campos (2010), Octavio Paz (1994), Pierre Nora (1993) e Jacques Derrida (2001).

Palavras-chave: antologia; história da literatura; erotismo; poesia brasileira.

RÉSUMÉ

Le propos de ce mémoire est d'étudier les intentions historiographiques de *l'Antologia da poesia erótica brasileira* (2015) organisée par Eliane Robert Moraes. Pour atteindre cet objectif, les aspects théoriques liés à la constitution du genre anthologique dans son intersection avec l'historiographie littéraire sont mis en débats. De plus, par le biais de discussion sur l'érotisme et de l'analyse d'une partie des poésies présentes dans ce florilège, on cherche à comprendre comment les désirs de la chair sont extériorisés par les poètes brésiliens tout le long de notre histoire littéraire. La recherche compte avec la contribution des études d'Emmanuel Fraise (2017) sur les anthologies, et de Georges Bataille (2017) sur l'érotisme. Sans oublier l'importance de l'apport théorique de Gérard Genette (2009), Hans Robert Jauss (1994), David Perkins (1999), Mikhail Bakhtin (1993), Haroldo de Campos (2010), Octavio Paz (1994), Pierre Nora (1993) et Jacques Derrida (2001).

Mots-clés : anthologie ; histoire de la littérature ; érotisme ; poésie brésilienne.

SUMÁRIO

PRELIMINARES	9
1 UM POUCO DE TEORIA	14
1.1 Antologias: algumas considerações sobre história e teoria literária	14
1.1.1 As primeiras antologias organizadas no Brasil	14
1.1.2 Critérios organizacionais das antologias	16
1.1.3 O antologista enquanto criador e mediador da leitura	19
1.1.4 O cânone	21
1.1.5 Memória e história	24
1.2 Erotismo	28
1.2.1 (In)definições: erotismo, pornografia e literatura	28
1.2.2 Entre Eros e Tântatos: vida e morte no erotismo de Bataille	35
1.2.3 O erotismo na literatura brasileira	39
2 UM ESTUDO DA ANTOLOGIA DA POESIA ERÓTICA BRASILEIRA	49
2.1 Limiares da obra	49
2.2 Um panorama da poesia erótica brasileira a partir da antologia	61
2.2.1 O amor carnal e o amor idealizado	63
2.2.2. O erotismo dos sentidos: do voyeurismo ao canibalismo	70
2.2.3 Pecado e transcendência: as relações entre religiosidade e erotismo	78
2.2.4 Súcubos e prostitutas: as imagens da mulher na poesia de autoria masculina	85
2.2.5 As vozes femininas na lírica do desejo	94
2.2.6 As sexualidades desviantes e a comicidade na lírica erótica	100
DELÍRIO	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

PRELIMINARES

Meu primeiro contato com antologias se deu no início da minha vida de leitora. Eu havia comprado em um sebo algumas obras que reuniam contos de autores como Machado de Assis, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Carlos Drummond de Andrade. Aquele dia ficou marcado em minha memória porque foi quando eu construí (ou construíram por mim) o meu conceito sobre antologias. Eu, que acreditava que naqueles livros estava a ótima oportunidade de conhecer um pouco da produção artística de cada uma daqueles contistas, descobri que “deveria ler o livro original”. Essas poucas palavras fizeram com que eu criasse uma concepção de antologias como obras menores, de qualidade inferior, recortes que corrompiam a integridade da obra e as escolhas do autor.

Essa ideia me acompanhou por toda a minha vida de leitora, passando inalterada até mesmo pelos quatro anos do curso de Letras. Quando, por sugestão do orientador deste trabalho, li o artigo “A historiografia literária brasileira: experiências contemporâneas”, do professor Carlos Alexandre Baumgarten, essa história começou a tomar um rumo diferente. O trabalho se dedica a analisar algumas obras recentes da historiografia literária brasileira, como *Uma história do romance de 30* (2006), de Luís Bueno, e *Como e por que ler o romance brasileiro* (2004), de Marisa Lajolo. De acordo com o pesquisador, um dos méritos da obra de Bueno é abandonar pretensões totalizadoras e optar por um recorte de gênero, o romance, e um período de tempo, os anos 30 do século passado. Sobre a obra de Lajolo, Baumgarten destaca o importante exercício de escrita historiográfica realizado pela autora ao resgatar a sua história pessoal de leituras e, a partir dessa investigação subjetiva e assumidamente parcial, apresentar ao leitor o percurso do romance brasileiro.

O artigo também analisa duas antologias, a *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil* (2011), de Zilá Bernd, e a *Antologia comentada da poesia brasileira do século XXI* (2006), organizada por Manuel da Costa Pinto. Sobre a primeira, Baumgarten destaca a contribuição do trabalho para a compreensão do sistema literário nacional e para o alargamento do cânone, caracterizando-se como “uma história da poesia brasileira de autoria de afro-descendentes” (BAUMGARTEN, 2014, p. 13). Sobre a segunda, além de promover a divulgação de autores desconhecidos do grande público, o pesquisador ressalta o fato de que a obra constrói um quadro que revela as características da poesia do período investigado. Enfim, são obras que, mesmo fugindo do perfil tradicional adotado pelas histórias da literatura, revelam objetivos e intenções historiográficos, contribuindo para a renovação desse tipo de discurso.

A possibilidade de rever o meu ponto de vista sobre as antologias, de compreender o funcionamento e a dimensão histórica dessas obras, me atraiu de imediato. Estava definido o tema desta pesquisa; faltava o *corpus*, a antologia. Comecei, então, a pesquisar sobre as antologias que o mercado editorial brasileiro havia lançado nos últimos anos. Encontrei obras dos mais diversos temas: homossexualidade, preconceito racial, contos fantásticos, cães e gatos, contos eróticos escritos por mulheres, sadomasoquismo, ficção científica e muitas outras. Durante as pesquisas, percebi que muitas dessas antologias ou coletâneas buscavam apenas suprir demandas pontuais do mercado, como *50 versões de amor e prazer: 50 contos eróticos por 13 escritoras brasileiras* (2012), lançada um ano depois de *50 tons de cinza* (2011), de E. L. James. Apesar de compilar escritoras brasileiras bem aceitas pela crítica, a obra organizada por Rinaldo de Fernandes teve pouca repercussão no meio especializado.

Esse não é o caso da *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), que chegou a mim também por indicação do orientador deste trabalho. Inspirada na *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, publicada por Natália Correia em 1966, a obra organizada pela pesquisadora e professora da Universidade de São Paulo Eliane Robert Moraes é, até o momento, o mais extenso e completo trabalho do gênero no Brasil, com 255 poemas de pelo menos 127 autores¹ que produziram ao longo de quatro séculos. Fruto de um trabalho de pesquisa minucioso desenvolvido ao longo de 10 anos, o livro já se destaca pela capa de fundo vermelho, onde vemos um soneto censurado. Ressaltam-se também os desenhos do artista plástico Arthur Luiz Piza, que permeiam os poemas que compõem a antologia. Esses e outros elementos que circundam a criteriosa seleção dos poemas fizeram com que eu elegesse a *Antologia da poesia erótica brasileira* como objeto de estudo deste trabalho.

O tema também foi um elemento decisivo para a escolha da obra. Ele veio de encontro a uma questão que há muito me instigava: os tabus em torno da expressão da sexualidade, do desejo, do amor. Junto disso, havia a vertiginosa emergência na nossa sociedade de discursos repressores das sexualidades. A partir dessa conjunção de interesses estava criada a oportunidade de compreender melhor como e por que o assunto é envolto em silêncio, censura e até mesmo violência.

Obras literárias de caráter sexual explícito foram frequentemente objeto de controle e proibição nas sociedades. No Brasil, tal como na maioria dos países ocidentais, a moral cristã e o patriarcalismo propiciaram meios de censura à literatura erótica ou pornográfica que estimularam sua produção e difusão clandestina. Em consequência disso, parte de nossa

¹ Afirmo que são “pelo menos 127 autores” pois 20 das poesias que compõem a *Antologia da poesia erótica brasileira* são de autores anônimos.

trajetória literária permaneceu escondida e obras foram empurradas para a marginalidade, sendo pouco estudadas e pouco abordadas nos livros de história da literatura tradicionais.

Eliane Robert Moraes relata que a ideia da antologia surgiu após a leitura de um esboço de prefácio para *Macunáina* (1928), no qual Mário de Andrade observa que, no Brasil, “as literaturas rapsódicas e religiosas são frequentemente pornográficas e sensuais. Não careço de citar exemplos. Uma pornografia desorganizada é também da cotidianidade nacional” (MORAES, 2015, p. 21). O trabalho de pesquisa de Moraes resultou na reunião de um acervo de aproximadamente trezentos poetas e mais de mil poemas, evidenciando a existência de uma abundante produção artística brasileira no campo do erotismo.

Antes da *Antologia da poesia erótica brasileira*, várias obras publicadas no país buscaram compilar textos eróticos. Entre elas está *Carne viva* (1984), organizada por Olga Savary, autointitulada a primeira antologia brasileira de poemas eróticos. Entretanto, como destaca Antonio Houaiss no prefácio do livro, trata-se, a rigor, de uma coletânea; ou seja, a seleção dos textos não obedece a certos critérios essenciais para que o livro seja considerado uma antologia, assunto sobre o qual discorrei mais adiante (cf. SAVARY, 1984, p. 17). Ainda antes de Savary, Edilberto Coutinho publicou duas coletâneas de textos eróticos: *Erotismo no romance brasileiro* (1979), que reúne trechos de romances de autores como Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, Érico Veríssimo e outros, e *Erotismo no conto brasileiro* (1980), uma seleção de dezessete textos de autores como Autran Dourado e Moacyr Seliar. Na década de 1980, Márcia Denser organizou os livros *Muito prazer* (1982) e *O prazer é todo meu* (1984), coletâneas de textos eróticos escritos exclusivamente por mulheres. De José Paulo Paes é *Poesia erótica em tradução*, de 1990, obra que reúne a lírica de autores clássicos estrangeiros como Catulo, Arentino, Baudelaire e outros. Em 2004, o poeta e ensaísta Alexei Bueno publicou *Antologia pornográfica: de Gregório de Matos a Glauco Mattoso*, um compilado de obras fesceninas de autores de língua portuguesa, não necessariamente brasileiros. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte e Glauco Mattoso reuniram na *Antologia SM* (2008) poemas e contos que abordam a prática sadomasoquista. A publicação mais recente a abordar o erotismo é também resultado de uma pesquisa de Eliane Robert Moraes. Em *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (2018), a antologista dedica-se a reunir obras publicadas entre 1852 e 1922 que tratam do descobrimento do corpo erótico pelos contistas brasileiros.

Meu objetivo neste trabalho é examinar a antologia de Eliane Robert Moraes a partir da perspectiva da historiografia, procurando compreender como a obra contribui para a reconstituição do nosso passado literário. Para isso, apoio-me em estudos sobre o erotismo, como os desenvolvidos por Georges Bataille (2017), Dominique Maingueneau (2010), Lucia

Castello Branco ([199-?]), Octavio Paz (1994) e pela própria organizadora da obra em conjunto com Sandra Maria Lapeiz ([199-?]). Também foram muito importantes as contribuições de Alfonso Reyes (1963) e Emmanuel Fraisse (2017) sobre questões teóricas envolvendo as antologias. A fundamentação no campo da história e da teoria literária foi encontrada nos estudos de Wendell Harris (1998), Hans Robert Jauss (1994), Pierre Nora (1993), Jacques Derrida (2001), Mikhail Bakhtin (1993), entre outros que serão citados ao longo do trabalho.

Esta dissertação está organizada em duas partes. A primeira, “Um pouco de teoria”, divide-se em duas subseções. Em “Antologias: algumas considerações sobre história e teoria literária”, falo brevemente sobre algumas das primeiras obras do tipo organizadas no Brasil. Também trato dos critérios organizacionais essenciais para a caracterização do gênero, do papel do organizador, da relação estabelecida com o cânone, além de algumas reflexões baseadas em conceitos fornecidos pelos estudos na área da história. Na segunda subseção, me dedico ao erotismo. Como é um tema de definição complexa e sobre o qual não existe consenso, em uma das divisões internas dessa parte faço o levantamento de alguns conceitos de erotismo e de pornografia e como os teóricos, especialmente aqueles que se dedicam ao estudo do assunto dentro da literatura, compreendem o erotismo. Dada a importância de Georges Bataille para qualquer estudo que trate do erotismo, dediquei algumas páginas para a compreensão da visão do filósofo sobre a questão. Para encerrar esse primeiro capítulo, apresento uma brevíssima pesquisa sobre o erotismo dentro da história da literatura brasileira.

Na segunda parte, intitulada “Um estudo da *Antologia da poesia erótica brasileira*”, mergulho na análise do livro que é o objeto de estudo desta pesquisa. Em “Limiares da obra”, a primeira subdivisão desse capítulo, exploro o “entorno” do conjunto de textos que integram a antologia, onde estão elementos essenciais do gênero antológico. A subseção “Um panorama da poesia erótica brasileira a partir da antologia” é voltada para os poemas selecionados para figurarem entre os melhores e mais importantes da lírica erótica nacional, na percepção da organizadora. Já nas primeiras leituras da obra, algumas questões se mostram recorrentes e relevantes para a compreensão de como os poetas brasileiros percebiam o erotismo. A primeira questão, que abordei em “O amor carnal e o amor idealizado”, trata do embate entre o amor lascivo e o amor espiritual, algumas vezes abordados separadamente pelos poetas, outras vezes constituindo um conflito interno dos sujeitos líricos. Em “O erotismo dos sentidos: do voyeurismo ao canibalismo”, trato dessas percepções do corpo erótico, que têm em um dos seus extremos o olhar e em outro o incorporar o ser do amado a sua própria carne. A religiosidade também foi uma das referências constantes dos primeiros aos últimos poemas da antologia, por isso, trato da questão em “Pecado e transcendência: as relações entre religiosidade e erotismo”.

Duas questões referentes às mulheres se destacaram durante esta pesquisa. Uma delas é o pequeno número de poetisas figurando entre os autores selecionados, o que me motivou a destacar, na seção intitulada “As vozes femininas na lírica do desejo”, a produção poética dessas mulheres. A outra questão é a forma como o homem encara a mulher por quem seu desejo se manifesta, assunto que será tratado em “Súcubos e prostitutas: as imagens da mulher na poesia de autoria masculina”. Para encerrar as análises dos poemas, abordo, em “As sexualidades desviantes e a comicidade na lírica erótica”, a forte linha ligada ao humor, à escatologia e às perversões sexuais.

Esclareço de antemão que meu objetivo não foi fazer análises exaustivas de cada um dos poemas selecionados, por isso não me preocupei com a questão formal desses textos, a não ser quando esta produzia algum sentido relacionado ao erotismo. Minha intenção sempre foi investigar a pluralidade de maneiras de falar do amor e do desejo ao longo da história da lírica erótica nacional.

1 UM POUCO DE TEORIA

1.1 Antologias: algumas considerações sobre história e teoria literária

1.1.1 As primeiras antologias organizadas no Brasil

Influenciada pelas ideias positivistas, a História da Literatura desenvolveu-se durante o século XIX como um importante apoio na consolidação dos estados nacionais, carentes de um discurso que os legitimasse como nações soberanas. Partindo da concepção romântica de literatura como expressão da nacionalidade, a disciplina que então se configurava foi a responsável pela elaboração de um discurso que atestaria a existência de uma unidade cultural nessas nações. Para afirmar a autonomia brasileira em relação a Portugal, a crítica buscava uma definição das características da nossa literatura, as quais serviriam de diretrizes para os próximos escritores. Essa “teoria geral da literatura brasileira”, de acordo com Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, era formada pelos seguintes traços, que somados constituíam as bases da crítica romântica:

1) o Brasil precisa ter uma literatura independente; 2) esta literatura recebe suas características do meio, das raças e dos costumes próprios do país; 3) os índios são os brasileiros mais lídimos, devendo-se investigar as características poéticas e tomá-los como tema; 4) além do índio, são critérios de identificação nacional a descrição da natureza e dos costumes; 5) a religião não é característica nacional mas é elemento indispensável da nova literatura; 6) é preciso reconhecer a existência de uma literatura brasileira no passado e determinar quais os escritores que anunciam as correntes atuais. (CANDIDO, 2007, p. 644)

A missão dos críticos, também sistematizada por Candido, sucedeu-se em etapas: o “bosquejo”, responsável por um panorama geral do passado literário; paralelamente a ele, o “florilégio” ou “parnaso”, que buscava agrupar em antologias os textos até então conhecidos; a seguir, os “panteons” e “galerias”, que reuniam as biografias literárias; e, concomitante a eles, as edições e reedições das obras acompanhadas de notas e informações bibliográficas (cf. CANDIDO, 2007, p. 663). Por fim, a tentativa de elaboração da história da literatura a partir dos dados levantados.

Como parte desse projeto, entre 1829 e 1831, o Cônego Januário da Cunha Barbosa publicou em dois tomos, cada um com quatro cadernos, o *Parnaso Brasileiro*, ou “Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas quanto já impressas”. Com o objetivo de divulgar as melhores poesias brasileiras e estimular novos poetas, a obra reuniu de forma

desordenada poetas clássicos e, em razão do escasso material a que se tinha acesso na época, também obras de poetas menores (cf. ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 80).

Em 1843, é editado o primeiro volume do *Parnaso Brasileiro*, ou “Seleção de poesia dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil precedido de uma introdução histórica e bibliográfica sobre a literatura brasileira”, organizado por João Manuel Pereira da Silva. O segundo volume, editado cinco anos mais tarde, em 1848, dedicou-se exclusivamente à poesia do século XIX, enquanto o primeiro abrangeu os séculos XVI a XVIII. Segundo Pereira da Silva, o *Parnaso* do Cônego Januário era uma obra difícil de obter e incompleta, justificando assim a sua revisão e ampliação.

Em 1844, Joaquim Norberto de Sousa Silva e Emílio Adet publicam *Mosaico Poético*, “poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas, acompanhadas de notas, notícias biográficas e críticas, e de uma introdução sobre a literatura nacional”. Mais elaborada que o *Parnaso Brasileiro* do Cônego Januário e aos moldes do *Parnaso* de João Manuel Pereira da Silva, a obra conta com uma introdução histórica sobre a literatura nacional precedendo a seleção das poesias.

Após seis anos, em 1850, Francisco Adolfo Varnhagen, publica os dois primeiros tomos do *Florilégio da Poesia Brasileira*, ou “Coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brasil”. Em 1853, é publicado o terceiro volume e, em 1872, um suplemento, encerrando-se assim anos de produção do *Florilégio*.

Responsáveis pela recuperação do acervo literário produzido do século XVI ao XIX, essas antologias tinham objetivos variados: “divulgar a produção poética, preservar obras, reabilitar textos mais antigos, fornecer dados sobre autores, estimular as novas gerações” (MOREIRA, 1991, p. 83). Além disso, as antologias buscavam contar a história da literatura brasileira, não apenas pelos ensaios e introduções sobre a literatura no país, mas pela declarada intenção dos autores de criar um acervo de obras a partir das quais seria contado o percurso das letras brasileiras desde o descobrimento do país.

Essas obras tinham, então, a função de reunir textos inéditos e raros por meio de um levantamento quantitativo, não importando a qualidade estética desses textos, mas a acumulação de fatos (cf. CAIRO, 1995, p. 62). Foi por meio dessas obras, selecionadas não pelo seu valor enquanto obra de arte, mas pela necessidade de provar que existia uma literatura brasileira, que o cânone do Romantismo foi estabelecido, servindo de base para a construção da história da literatura brasileira. Para Haroldo de Campos, no ensaio “Poética sincrônica”, o critério histórico de abordagem do fenômeno literário, que segue ainda hoje os “veredictos

literários” emitidos por Sílvio Romero na sua *História da literatura brasileira* (1888), é o responsável pela permanência em nosso cânone de obras e autores inferiores do ponto de vista estético (cf. CAMPOS, 2010, p. 206-207).

Em contraposição ao critério histórico (diacrônico), Campos defende uma abordagem estético-criativa (sincrônica). Enquanto o historiador literário diacrônico é predominantemente neutro de uma perspectiva qualitativa, buscando a reunião do maior número possível de fatos e obras, a pouco praticada poética sincrônica “tem um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica” (CAMPOS, 2010, p. 207). Sem menosprezar a importância da poética diacrônica, que exerce a função de levantamento de textos e demarcação de terreno, Haroldo de Campos propõe uma mudança de paradigma:

O primeiro passo para a revisão em profundidade de nosso passado poético, a partir de uma perspectiva sincrônica, seria, a meu ver, uma *Antologia da Poesia Brasileira de Invenção*, onde os autores selecionados, da fase colonial ao Modernismo, o fossem por uma contribuição definida para a renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética. Não importa que alguns poetas viessem a ser representados por fragmentos ou mesmo simples pedras-de-toque, que outros, dos mais assíduos frequentadores de crestomatias, fossem sem maiores cerimônias postos à margem, e que, finalmente, a tábua habitual de poetas “maiores” e “menores” recebesse o tratamento que se dá às inutilidades. Justamente isto é que seria desobstrutivo e saneador. (CAMPOS, 2010, p. 208-209)

A proposta é consciente de que a fase de reunião e organização do acervo literário brasileiro, iniciada pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa em 1829, já foi superada. Os esforços agora devem estar focados na revisão e qualificação do cânone, excluindo o que permanece por puro vício metodológico da crítica. Posta em prática, a proposta de Campos estabeleceria novos parâmetros para a história da literatura brasileira, renovando e atualizando, à luz de uma realidade diversa daquela dos críticos românticos, a narrativa do nosso passado literário.

1.1.2 Critérios organizacionais das antologias

As relações entre história e antologias também são o tema do ensaio “Teoría de la antología”, do poeta e ensaísta mexicano Alfonso Reyes, que defende ser possível o estudo indireto da história da literatura tomando como ponto de partida as compilações de textos. Para ele, toda história literária pressupõe uma seleção de textos, que por si só é o resultado de um conceito de história da literatura. Ou seja, manuais de literatura estão ligados a antologias por

relações de causação mútua. Por meio da organização de textos em sua evolução através do tempo, todos os períodos podem ser abordados e é possível a observação da atitude crítica que em cada época presidia o gosto literário (cf. REYES, 1962, p. 137-138).

Para Reyes, os textos podem ser selecionados a partir de dois critérios: pelo gosto pessoal do organizador ou por critérios históricos, objetivos. As compilações que levam em conta apenas o gosto pessoal do antologista podem quase atingir o *status* de criação, perspectiva que aproxima o antologista da condição de autor de uma nova obra, não apenas a pessoa que justapõe fragmentos de obras de escritores diversos. Já sobre as antologias de caráter histórico, Reyes comenta: “Por su parte, las antologías de sentido histórico, cuando persiguen un solo fenómeno, también alcanzan temperatura de creación, de creación crítica al menos”² (REYES, 1962, p. 139).

Outro autor que aborda a dimensão histórica e também teórica das antologias é o pesquisador francês Emmanuel Fraisse. Na obra *Les anthologies en France* (2017), ele questiona até que ponto um objeto editorial é capaz de ajudar a explicar o que é a literatura. O autor toma as antologias enquanto fenômeno editorial, cultural e literário. Elas delimitam os contornos de um patrimônio, fornecem evidências da existência de um grupo, de uma nação, e ainda desempenham um importante papel na definição de “literário”.

Devido à grande influência que exerce sobre a literatura, a forma antológica se estabelece, ao longo do tempo, como um observatório do fato literário, ou seja, ela veicula uma certa ideia de literatura tanto através da seleção de autores e fragmentos quanto pelos elementos paratextuais que acompanham essas obras (cf. FRAISSE, 2017, p. 11). O que caracteriza uma antologia não é a natureza dos textos que ela reúne, que podem ser literários, jurídicos, filosóficos, religiosos, documentos históricos, pinturas, fotografias, entre outros, mas a forma como essa antologia é organizada. Para justificar sua posição, Fraisse cita a obra *Le livre d'or de la chanson française*, de Simone Charpentreau. Fraisse não o considera uma antologia não por ser esse um livro de canções acompanhadas de partituras, mas porque a organização não é detectável, não há diretrizes definidas, nenhuma cronologia ou classificação temática explícita. Não há também, com raras exceções, notas biográficas ou referências bibliográficas que indiquem as datas de publicação das obras compiladas. O objetivo do livro, que é plenamente atingido, é mostrar a diversidade da música na França, não apresentar uma reflexão organizada e expor explicitamente as suas constantes ou variantes (cf. FRAISSE, 2017, p. 102).

² Tradução minha: Por outro lado, as antologias de sentido histórico, ao perseguirem um único fenômeno, também alcançam o *status* de criação, ao menos de criação crítica.

Os critérios de organização e os paratextos constituem os principais elementos de definição da antologia e de diferenciação de outras formas de reunião de textos. São esses elementos que circundam as obras coletadas que enfatizam o fato de a antologia ser a expressão de uma consciência crítica de uma literatura, de um momento ou de um movimento literário. De acordo com a percepção de Fraisse, sem o olhar do organizador, perceptível a partir do “aparato crítico” – prefácios, posfácios, notas bibliográficas e biográficas, notas explicativas – não pode haver a verdadeira antologia, há apenas a “forma antológica”. Ou seja, não há antologia sem ao menos um prefácio que justifique as escolhas do seu autor (cf. FRAISSE, 2017, p. 102-103).

De acordo com Gérard Genette, que cunhou o termo “paratexto”, a obra literária é essencialmente um texto, uma sequência de enunciados verbais plenos de significação (cf. GENETTE, 2009, p. 9). Para se tornar um livro, o texto deve vir acompanhado de uma série de elementos de extensão e aparência variáveis: capa, título, nome do autor, prefácio, posfácio, ilustrações, entre outros. Enquanto em um romance, por exemplo, o prefácio é elemento facilmente dispensável, em uma antologia ele é, pela percepção de Fraisse, constitutivo do gênero e essencial a sua classificação. É através dos elementos que evidenciam o trabalho crítico realizado pelo organizador que uma seleção de textos se estabelece enquanto obra pertencente ao gênero antológico.

Há autores que ainda estabelecem critérios ainda mais rígidos e precisos para a definição de uma antologia. Joachim Bark e Dietger Pforte afirmam que os paratextos não devem ultrapassar 25% do total da obra. Muitas obras de cunho acadêmico, segundo eles, escapam a essa regra e, por isso, não devem ser consideradas antologias no sentido pleno, já que o propósito teórico reduz os textos citados a apenas ilustrações de caráter secundário (cf. FRAISSE, 2017, p. 103).

Já Robert P. Bareikis estabelece que cinco é o número mínimo de autores para a definição de uma reunião de textos como uma antologia. Obras que reúnem o trabalho de um único autor, mesmo que acompanhadas de um aparato crítico e organização racional dos textos citados, são vistas como periféricas, e não devem ser consideradas como antologias no sentido estrito, de acordo com a definição de Bareikis (cf. FRAISSE, 2017, p. 104).

Esses critérios – organização perceptível, aparato crítico, multiplicidade de textos e de autores – correspondem em grande parte ao modelo moderno de antologia, desenvolvido a partir do século XIX na Europa. Para Fraisse, o mérito do estabelecimento de critérios que definem o que é uma antologia é o rigor e a delimitação clara do objeto de investigação. No entanto, o

pesquisador reconhece que o estudo da forma antológica e de sua definição literária pode acabar escapando dessa estrutura bastante restritiva (cf. FRAISSE, 2017, p. 104).

O posicionamento de Emmanuel Fraisse é, então, divergente daquele de Alfonso Reyes. Enquanto o primeiro estabelece como critério essencial a visão crítica do antologista explicitada a partir dos paratextos, o segundo busca abranger, além das antologias organizadas levando em consideração questões críticas e históricas, aquelas reuniões de textos que definem como critério apenas o gosto pessoal do seu criador.

1.1.3 O antologista enquanto criador e mediador da leitura

Ambas as visões acima explicitadas admitem o antologista como criador, condição reconhecida em 1886 pela Convenção de Berna, que protege as obras literárias e artísticas. No acordo, promulgado no Brasil pelo Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975, fica estabelecida a proteção dos direitos do organizador da obra:

As compilações de obras literárias ou artísticas, tais como enciclopédias e antologias, que, pela escolha ou disposição das matérias, constituem criações intelectuais, são como tais protegidas, sem prejuízo dos direitos dos autores sobre cada uma das obras que fazem parte dessas compilações. (BRASIL, 1975)

Além do decreto, está atualmente em vigência a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que garante o direito autoral do antologista:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

[...]

XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual. (BRASIL, 1998)

O estatuto de criação artística, portanto, não é exclusivo das obras selecionadas para integrar as antologias. O organizador, através dos procedimentos de corte e montagem, exerce sua capacidade criativa na produção de um objeto artístico original. Múltiplos textos passam a ser vistos como um texto único através do novo arranjo estabelecido. Através dessas operações criativas, o antologista é o responsável pela produção de novos sentidos para aquelas obras selecionadas, ressignificando-as em um contexto diverso daquele primeiramente estabelecido por seus autores.

De acordo com Emmanuel Fraisse, o trabalho do antologista vai além da simples tarefa de identificar o prestígio que determinados autores têm, ele deve conhecê-los profundamente, deve ser capaz de interpretá-los de forma apropriada e, então, transmiti-los ao leitor. E conclui sua ideia afirmando que, além de um trabalho motivado pela educação escolar, pela questão histórica da fundação de um sentimento nacional e para responder aos interesses de um público leitor, uma antologia é também “le lieu d'expression d'un goût et d'un talent individuels, elle est manifestation créatrice de la lecture et d'un rapport à la littérature”³ (FRAISSE, 2017, p. 108).

Do ponto de vista literário, essa visão de literatura que o antologista transmite através de seu trabalho faz com que ele possa ser considerado como um mediador da leitura, que irá orientar o leitor ao longo da obra, apresentando a ele apenas o que, supostamente, melhor representa o período, movimento, autor ou temática. Por encerrarem no cerne de sua criação esse princípio da representatividade, as antologias afirmaram-se dentro da escola como um importante apoio no ensino de literatura. A impossibilidade de abrangência ampla da literatura faz com que professores lancem mão desse tipo de obra para apresentar aos alunos um panorama geral do que deve ser estudado. De acordo com Marisa Lajolo, antologias cumprem satisfatoriamente o papel de compactar textos de forma a se encaixarem na carga horária da disciplina. São, portanto, obras práticas para o uso em sala de aula:

[...] antologias contêm textos pré-selecionados, isto é, recomendados pela tradição, legitimados pelo currículo do preparador da antologia, cacifados por prêmios e pela aprovação/adoção dos órgãos oficiais. Além disso, as antologias, sobretudo as modernas, são compostas, geralmente, por textos curtos, de extensão mais ou menos adequada à leitura em sala de aula. (LAJOLO, 2006)

Como afirma Fraisse, o ato de transmissão é a própria razão de existir das antologias. Através delas, é possível acessar de forma fácil e rápida fragmentos de um grande número de autores e obras representativos de uma literatura. Por isso, as antologias propõem uma economia *da* leitura e uma economia *na* leitura: “dans un même mouvement, elle proclame volontiers sa volonté de faire lire moins et s'affirme comme moyen de faire lire plus. Lire moins en réduisant une œuvre à un extrait suffisant, et lire plus en renvoyant à l'intégralité de l'œuvre”⁴ (FRAISSE, 2017, p. 16).

³ Tradução minha: “o lugar de expressão de um gosto e de um talento individual, ela é a manifestação criativa da leitura e de uma relação com a literatura”.

⁴ Tradução minha: “no mesmo movimento, ela proclama de bom grado seu desejo de fazer com que se leia menos e afirma-se como um meio de fazer com que se leia mais. Ler menos reduzindo um trabalho a um extrato suficiente e ler mais remetendo-se à totalidade do trabalho”.

Como instrumento didático utilizado em sala de aula, a antologia serve tanto para que o aluno tenha contato fácil com o conjunto de obras representativas do patrimônio literário do país, quanto para incentivá-lo a ler mais, dando estímulo para que se aprofunde no estudo da literatura. Assim, no duplo movimento da economia da leitura ao qual Fraisse se refere, o leitor será introduzido à obra e ao autor “lendo menos”, e terá a possibilidade de “ler mais” ao ser incentivado a buscar a totalidade dessas obras.

Por esse caráter representativo das obras de uma nação, as antologias assumiram a partir do século XIX a função de auxiliar na fundação de uma identidade. Em países como o Brasil, que havia passado recentemente pelo processo de independência, a delimitação de uma literatura brasileira significava o fim da dominação de Portugal. Por essa razão, esse tipo de obra possui também um papel ideológico:

En tant qu'objet fondateur d'une identité, affirmation d'une réalité collective qui peut précéder l'existence institutionnelle de la nation ou la reconnaissance du groupe culturel dont elle atteste la réalité en même temps qu'elle lui fournit des références communes, l'anthologie s'est vue très tôt conférer un rôle littéraire mais aussi idéologique⁵. (FRAISSE, 2017, p. 18)

Enquanto objeto que congrega autores e obras, mas que exclui outros tantos, as antologias constituem-se como um trabalho crítico por natureza, através do qual são veiculadas certas ideias a respeito não só da literatura, como também sobre nação ou grupo cultural. O antologista afirma-se enquanto crítico tanto através de prefácios, posfácios e notas, como através do próprio procedimento de corte e montagem, incluindo ou excluindo autores e obras. Nesse sentido, certos discursos sobre a literatura se afirmam e são difundidos, reforçando visões de grupos, emitindo juízos de valor, ampliando ou preservando cânones.

1.1.4 O cânone

Por trabalharem a favor da criação de uma lista de autores representativos de uma literatura, as antologias assumiram uma função canônica. Através da visão pessoal do crítico, eram escolhidos para integrar as coleções apenas o que de melhor representasse a produção nacional de acordo com os interesses vigentes à época. Consequentemente, muitos autores

⁵ Tradução minha: como objeto fundador de uma identidade, uma afirmação de uma realidade coletiva que pode preceder à existência institucional da nação ou o reconhecimento do grupo cultural cuja realidade atesta e, ao mesmo tempo, lhe fornece referências comuns, a antologia logo recebeu um papel literário, mas também ideológico.

foram condenados à marginalidade por não se encaixarem no padrão estabelecido por aqueles que trabalhavam pela fundação de uma identidade para o país.

Com esse caráter excludente, antologias são vistas por alguns setores da academia como instrumentos que corroboram a marginalização de autores de determinados grupos, como mulheres, homossexuais e negros. Basta uma revisão rápida nas seleções empreendidas pelos primeiros antologistas brasileiros para entendermos porque até hoje, mesmo vivendo em um país onde as mulheres correspondem a 51,5% da população e quase 55% dos brasileiros se declaram pardos ou negros⁶, ainda predomina na nossa literatura a presença de autores homens, brancos, heterossexuais, de classe média e que vivem em grandes centros urbanos⁷. Um exemplo dessa desigualdade é a obra *Por que ler os contemporâneos?* (2014), organizada por Léa Masina, Daniela Langer, Rafael Bán Jacobsen e Rodrigo Rosp. Na lista que conta com 101 autores contemporâneos essenciais resenhados, apenas 14 são mulheres.

Vivendo em um contexto social e literário muito diferente do atual, é compreensível que os antigos organizadores de antologias fossem movidos pela função de preservar o cânone, marcado pela presença maciça de homens. Entretanto, nos dias de hoje, a ausência de grupos minoritários socialmente passou a ser questionada por um público mais complexo e plural, que exige representatividade em todos os meios⁸.

Como já colocado anteriormente, as antologias são instrumentos pedagógicos principalmente por seu caráter representativo de uma literatura. É também um veículo ideológico, já que encerra na sua forma de organização uma ideia de literatura, de grupo cultural e de nação. Por esses motivos, elas incidem no processo de canonização de obras e autores. A relação entre antologias e cânone se dá já na forma como se constituem: pelo princípio de exclusão e permanência. Tanto o cânone, quanto as antologias têm sua origem no processo de afirmação de certos modelos e de marginalização de outros, ou seja, a seleção que as antologias

⁶ Dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2016. Disponível em: <<http://agenciabrasil.etc.com.br/economia/noticia/2017-11/populacao-brasileira-e-formada-basicamente-de-pardos-e-brancos-mostra-ibge>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

⁷ Dados parciais da pesquisa que traça o perfil do romancista brasileiro, realizada pelo Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília, sob a coordenação da professora Regina Dalcastagnè. A pesquisa também identificou o perfil dos narradores, protagonistas e coadjuvantes das obras desses romancistas, concluindo que também são, em sua maioria, homens brancos, de classe média, heterossexuais e moradores de grandes cidades. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>>. Acesso em: 1 jun. 2018.

⁸ Com a temática racial temos, por exemplo, as obras *Poesia negra brasileira*: antologia (1992), organizada por Zilá Bernd, e *O negro em versos*: antologia da poesia negra brasileira (2005), de Luiz Carlos dos Santos, Maria Galas e Ulisses Tavares. Reunindo obras que tratam exclusivamente da questão homossexual temos *Poesia Gay Brasileira*: antologia (2017), de Amanda Machado e Marina Moura, e *Entre nós*: contos sobre homossexualidade (2007), de Luiz Ruffato.

promovem funciona de forma similar à seleção que o cânone também realiza para incluir ou excluir obras e autores da história literária.

De acordo com Wendell Harris, no estudo intitulado “La canonicidad”, ainda que por definição o cânone se constitua de uma lista de textos, na realidade ele se constitui a partir de como se leem os textos, não dos textos em si (cf. HARRIS, 1998, p. 56). Essas leituras variam conforme as necessidades dos indivíduos e das sociedades, exercendo certas funções em cada época. Cabe ao crítico questionar quais são essas funções exercidas pelos textos para analisar os critérios sobre os quais aparentemente baseia-se uma seleção. Segundo Harris, dificilmente uma seleção será baseada em apenas um critério, pois eles tendem a se sobrepor.

Harris cita sete funções que podem ser atribuídas cânone. A primeira função é a provisão de modelos, ideais e inspiração, mesmo que esses sofram alterações com a passar do tempo. A segunda função, a transmissão da herança do pensamento, coloca o cânone como encarregado de proporcionar o conhecimento cultural básico para a interpretação de textos do passado, permitindo a observação de temas do presente com uma perspectiva histórica, orientando a respeito de questões estéticas, mudanças sociais, políticas e filosóficas. A criação de marcos de referência comuns é a terceira função do cânone, de acordo com Harris. Essencial para o estudo da literatura, o cânone serviria como uma doutrina para um grupo de crentes, estabelecendo parâmetros para uma comunidade interpretativa. O intercâmbio de favores, quarta função do cânone, ocorre quando os próprios escritores se inserem e aos seus pares no cânone. A quinta função refere-se ao poder que o cânone possui de legitimar determinada teoria estética. Os críticos adeptos às teorias neomarxistas, por exemplo, tendem a selecionar textos que revelem os mecanismos do poder político. A sexta função é proporcionar uma perspectiva histórica do momento em que determinado texto foi escrito e demonstrar de que forma acontecimentos históricos influíram na obra e influem nas leituras feitas sobre ela. Por último, o cânone pode ter a função de diversificar os textos a que se tem acesso, fornecendo uma pluralidade de temas, grupos ou gêneros, por exemplo.

Se cânones são produtos de uma leitura sobre os textos e se antologias se constituem de forma semelhante aos cânones, ou seja, como resultado de uma visão a respeito da literatura, vale considerar a possibilidade de análise crítica de uma antologia nos moldes de observação do cânone proposto por Harris. Nas primeiras antologias organizadas no Brasil, por exemplo, algumas dessas funções destacadas pelo pesquisador se sobressaem. Dado o momento histórico pelo qual o país passava, a criação de marcos de referência para o estabelecimento de uma literatura efetivamente brasileira significava a afirmação de uma cultura para o país recém constituído. Em consequência disso, elas foram concebidas como uma das formas de organizar

e transmitir a herança literária e como um meio de fornecer modelos e inspiração para os novos poetas que surgiram no país.

Cada antologia, portanto, pode ser encarada como um cânone. Ela é, ao mesmo tempo, um cânone particular, que tem relação com os gostos individuais e íntimos do antologista, e um cânone crítico, expondo vínculos a certas concepções estéticas e teóricas sobre a literatura. Ou seja, existe uma dialética cultural em ação: antologias transmitem gostos particulares ao mesmo tempo que são influenciadas pela cultura maior que elas ajudam a criar.

É pertinente, portanto, questionarmos quais os critérios influíram nessas escolhas. Além dos critérios literários objetivos, questões legais (como direitos autorais), políticas, ideológicas ou religiosas podem atuar decisivamente não só na configuração do olhar do antologista sobre as obras de que dispõe, como na literatura como um todo. Questões religiosas e raciais ainda hoje influenciam as escolhas de leitura e, mesmo que haja a intenção, por parte de alguns governos, de pluralizar o acesso a obras que contemplem a diversidade de crenças e raças no país, a censura parece não ter ficado circunscrita à ditadura militar e insiste em ressurgir de tempos em tempos sob a alegação de desrespeito à liberdade religiosa, a exemplo do ocorrido em uma escola carioca em março de 2018⁹.

1.1.5 Memória e história

Os catálogos de antologias disponíveis em livrarias são bastante extensos. Obras dos mais variados temas (futebol, cães e gatos, erotismo, fantasmas) e gêneros (cartas, contos, poesias, ensaios) se apresentam ao leitor. Por um lado, essa diversidade indica que há considerável interesse por parte do público leitor em consumir esse tipo de obra, o que aponta para um fenômeno de mercado em ação. Por outro, o interesse de produção por parte de livreiros e organizadores e o consumo dessas obras pelo público leitor revela uma necessidade de reunião, organização e conservação de acervos, em uma tentativa de combate à fragmentação própria da passagem do tempo. Fenômenos experienciados pelos sujeitos de um mundo cada vez mais dominado pelas tecnologias, pelas trocas sociais, pela mobilidade, têm afetado a forma como esses sujeitos se relacionam com a memória e com a história. O desaparecimento de uma

⁹ Juliana Pereira de Carvalho, mãe de um aluno da escola Firjan-Sesi, denunciou o comunicado da instituição a respeito da troca de um livro sobre cultura africana por outro após a reclamação de alguns pais sobre conteúdo da obra. *Omo-Oba*: histórias de princesas, de Kiusam de Oliveira, trata de mitos africanos e não tem cunho religioso, como alegado pelos pais que tentaram censurá-la. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/pais-de-alunos-de-escola-no-rj-tentam-censurar-livro-sobre-cultura-africana/>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

memória espontânea e livre estaria tornando os sujeitos cada vez mais propensos a criarem lugares representativos dessas memórias, em um movimento de resistência contra o esquecimento.

No texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, Pierre Nora discute, a partir do diagnóstico histórico que constata o desaparecimento da memória nacional francesa, o surgimento de uma “curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza” (NORA, 1993, p. 7). Para ele, a permanência da memória nacional francesa estaria relacionada a certos elementos ou “lugares”, os “lugares de memória”. Porém, antes de partir para a explicação do que entende por lugares de memória, Nora faz a necessária diferenciação entre memória e história:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensíveis a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. [...] A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existirem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. (NORA, 1993, p. 9)

A partir da distinção proposta por Nora entre história e memória, é possível pensar as antologias enquanto dois objetos distintos: um objeto de história e um objeto de memória. Uma antologia é um objeto de história na medida em que busca a reconstrução e representação de um passado acabado. Entretanto, se vista como a presentificação desse passado, como objeto que coloca em movimento e dá vida aos textos que nela são compilados, atualizando-os através do leitor, as antologias podem também ser consideradas objetos de memória.

Essa dupla condição pode ser reforçada tanto pela metodologia utilizada na organização da obra, quanto pela temática que aborda. É um objeto histórico por seu caráter panorâmico, abordando a literatura desde seus primeiros textos até a atualidade, e pela linearidade cronológica da obra, forma utilizada tradicionalmente pelos manuais de história da literatura desde sua constituição enquanto disciplina. É um objeto de memória pela simbologia de que se reveste ao tratar dos temas que aborda. Também pode ser considerada um objeto de memória por trazer intrínseca a sua constituição os sujeitos personificados na figura do

organizador. Há na obra tanto o sujeito historiador e pesquisador de literatura, que se posiciona criticamente enquanto tal, quanto o sujeito leitor que, mesmo durante o trabalho científico, aciona critérios pessoais abstratos de gosto e simpatia por esta ou aquela obra.

Para Nora, a história busca destruir a memória, sempre suspeita, sempre repelida por não ser possível sua verificação factual e imparcialidade. A herança positivista na forma de historiar o mundo vai impelir o sujeito pesquisador a buscar sempre a exclusão ou, pelo menos, o afastamento da sua subjetividade. A história se preocupa em conservar documentos, mas destrói a memória e, conseqüentemente, rompe com a relação que deveriam ter, necessária para a constituição dos lugares de memória.

Esses lugares de memória, de acordo com Pierre Nora, são restos de um mundo desritualizado, são lugares nascidos e que vivem do sentimento de que não existe mais memória espontânea, que é necessária a criação de arquivos que protegerão documentos, saberes, prédios e acontecimentos do esquecimento a que seriam relegados com o passar do tempo (cf. NORA, 1993, p. 12-13). Três aspectos em coexistência devem ser necessariamente observados nos lugares de memória:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só será lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada na lembrança. (NORA, 1993, p. 21-22)

Nas antologias, o aspecto material para a caracterização de um lugar de memória está no livro em si, suporte da escrita, objeto com função estética e comunicativa. Enquanto objeto, o livro também pode ser encarado como um bem, como uma mercadoria produzida para o comércio e para o lucro. Através da análise das formas de consumo, da avaliação da sua produção, circulação e recepção, o livro pode contribuir para o diagnóstico histórico da sociedade na qual circula (cf. CHARTIER; ROCHE, 1976, p. 99).

Em um plano simbólico geral, visto que cada antologia individualmente pode revestir-se de uma simbologia diferenciada de acordo com suas particularidades, as antologias destacam-se por representarem não só a cultura de um povo, mas, mais do que isso, por revelarem o que de melhor esse povo tem em termos de produção artística. Antologias não são apenas um apanhado geral de diversos autores e obras reunidos de forma aleatória. Elas são resultado de um trabalho de pesquisa e estudo que se supõe minucioso, realizado por pessoas

qualificadas para realizar a atividade. Partindo desse princípio, o leitor que se interessaria por uma hipotética “Antologia da poesia brasileira” estaria entrando em contato com o que de melhor foi produzido pelos poetas do país. Ou seja, por definição, antologias se revestem de uma aura que as coloca em posição superior, como responsáveis pela guarda dos tesouros de uma cultura.

Já o aspecto funcional das antologias é perceptível na sua dimensão historiográfica. Por combaterem o esquecimento, são arquivos da história literária de uma sociedade. Arquivo é o lugar onde se dá a memorização, a repetição, a escritura, e a forma como isso é feito é determinante para a sua relação com a história (cf. DERRIDA, 2001, p. 28-29). O desejo de colecionar, guardar, conservar, de criar e organizar antologias, é o que impulsiona essas tantas publicações disponíveis ao leitor. É o “mal de arquivo”, de que trata Jacques Derrida:

[...] estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se arquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. (DERRIDA, 2001, p. 118, grifos do autor)

Esse mal de arquivo, que está presente na forma repetitiva do gesto antológico, já não tem hoje as mesmas intenções que tinha no século XIX. Enquanto aquelas primeiras antologias organizadas no país tinham o objetivo de consagrar poetas, prover modelos para os novos, afirmar a existência de uma literatura brasileira, hoje as antologias se ocupam da narração da história. Mais do que qualquer outro objeto literário, as antologias são, através das metáforas da memória e da coleção, uma reinterpretação do passado, uma reescritura da história.

Portanto, a dimensão historiográfica atribui um aspecto funcional às antologias, que como produtos de pesquisas que revolvem todo nosso passado literário também possibilita que a partir dela outros estudiosos da literatura possam continuar investigando nossa história literária. Assim, juntamente com o aspecto simbólico e o aspecto material, podemos ver nessas antologias que se preocupam em contar o percurso de nossa literatura o surgimento de lugares de memória, necessário para a manutenção de nossa história literária em um momento histórico no qual essas recordações já não são mais espontâneas.

O diagnóstico de Pierre Nora do desaparecimento da memória tradicional como o incentivador do acúmulo de vestígios, testemunhos e documentos que se percebe atualmente (cf. NORA, 1994, p. 15), pode indicar o porquê tantas antologias, dos mais diversos assuntos e

gêneros, foram editadas nos últimos anos. O esforço se faz necessário pela urgência de resgatarmos nosso passado antes que o mundo enterre definitivamente tanto nossa história, quanto nossa memória cultural. Antologias, mais do que simplesmente contar uma história, fazem o remanejamento efetivo da memória tanto do indivíduo leitor, quanto da memória cultural de um povo. Elas são o espaço concreto e metafórico de armazenamento: ao mesmo tempo um lugar de confinamento e de divulgação de uma cultura que desafia o esquecimento. Concebidas na intenção de memória, ultrapassam o simples registro histórico para fazerem parte do “jogo da memória e da história”, constituindo-se, assim, como lugares de memória.

1.2 Erotismo

1.2.1 (In)definições: erotismo, pornografia e literatura

Erotismo e pornografia são termos sobre os quais não existe consenso. De acordo com a época em que são abordados e dependendo do contexto social, político e religioso, a mesma obra pode ser classificada como erótica, pornográfica ou até mesmo ser desvinculada da questão sexual. É o caso de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, as quais foram julgadas pornográficas na época de sua publicação e seus autores acusados de ofensa aos bons costumes pela crítica e pela justiça. Por isso, neste momento proponho uma reflexão acerca dos termos “pornográfico” e “erótico”, comumente utilizados na atualidade para definição e classificação de obras que abordam a sexualidade.

O termo “pornógrafo” foi cunhado pelo escritor francês N. Restif de la Bretonne na obra *Le pornographe ou la prostitution réformée*, em 1769. “Porné”, em grego antigo, designa a prostituta. “Pornógrafo”, portanto, designava na época em que o termo foi cunhado um autor versado sobre a prostituição. No início do século XIX surgiu o derivado “pornografia”, que em definição literal significa escrita sobre prostitutas. Com o passar do tempo, as referências à prostituição desapareceram, ficando o termo relacionado à representação de qualquer imagem obscena.

Hoje, “pornográfico” pode tanto significar uma categoria de análise de livros, filmes ou imagens, quanto um julgamento de valor de caráter pejorativo, utilizado por determinados grupos para desqualificar essas obras ou até mesmo para subjugar pessoas ou atitudes. De acordo com Dominique Maingueneau, as instituições acadêmicas, que se utilizam do termo submetendo-o às mesmas exigências que categorias como “policial”, “fantástico” ou “ficção

científica”, procuram apoiar-se em critérios neutros, evitando juízos de valor (cf. MAINGUENEAU, 2010, p. 15). Entretanto, alguns autores que buscaram definir o gênero, inevitavelmente acabaram por criar conceitos dicotômicos, opondo uma arte elevada, produzida para estimular o intelecto, a uma arte rebaixada, para estimular o corpo. Jean-Marie Goulemont afirma que o texto pornográfico tem como objetivo “fazer nascer em seu leitor o desejo de gozar, instalá-lo em um estado de tensão e de falta, do qual ele precisará se libertar por um recurso extraliterário” (apud MAINGUENEAU, 2010, p. 15). Já para Claude-Jean Bertrand e Annie Baron-Carvais “a pornografia representa, ou evoca claramente, um aspecto da natureza, ou da atividade sexual de um ou de vários seres humanos. E seu efeito principal (talvez único) é estimular a libido do usuário, seja qual for a intenção do criador” (apud MAINGUENEAU, 2010, p. 15).

Ambas as definições citadas pelo autor restringem a função da literatura pornográfica à liberação por um recurso extraliterário, à estimulação da libido, ou seja, ela é desprovida de qualquer função estética, servindo apenas ao estímulo sexual. Os dois conceitos, portanto, condenam a literatura pornográfica à proibição ao relacioná-la apenas àquilo que ainda hoje é vergonhoso, do que não se pode falar abertamente, ao pecado de Onã, o personagem bíblico que praticava o coito interrompido e de onde surgiu o termo “onanismo”¹⁰.

Entretanto, ao buscar uma delimitação própria entre os termos, Maingueneau também recai em critérios moralistas. Para ele, a pornografia tem origem na obscenidade, que está enraizada nas sociedades através da oralidade, nas canções ou brincadeiras que abordam a sexualidade explícita e depravada. Essas práticas comunitárias estão ligadas aos meios populares e aos grupos predominantemente masculinos (cf. MAINGUENEAU, 2010, p. 26). A obscenidade teria se transformado em pornografia com o advento da tipografia, que possibilitou que os relatos orais fossem convertidos em textos escritos. Pornografia e erotismo se distinguiriam pelas suas oposições:

[...] direto vs. indireto, masculino vs. feminino, selvagem vs. civilizado, grosseiro vs. refinado, baixo vs. alto, prosaico vs. poético, quantidade vs. qualidade, chavão vs. criatividade, massa vs. elite, comercial vs. artístico, fácil vs. difícil, banal vs. original, unívoco vs. plurívoco, matéria vs. espírito etc. (MAINGUENEAU, 2010, p. 31)

¹⁰ Após a morte do irmão, Onã foi obrigado por Judá, seu pai, a casar-se com a cunhada. Para evitar que a herança da família fosse para o filho desta união e não para ele, Onã “derramava o sêmen na terra”. A conduta aborreceu Deus, que tirou sua vida. A história de Onã é utilizada até hoje pela igreja para coibir a masturbação entre os jovens (Gn 38:1-30).

A pornografia é, então, inferiorizada para que o erotismo se eleve. É este último, nunca a primeira, que, segundo o autor, terá mais afinidades com a arte literária. É o erotismo que terá um projeto comum com a estética, com o duplo sentido. Assim, erotismo e literatura seduzem o leitor através do jogo entre o deslocamento e a beleza. Para Maingueneau, “o texto erótico é sempre tomado pela tentação do esteticismo, tentado a transformar a sugestão sexual em contemplação das formas puras” (MAINGUENEAU, 2010, p. 33).

Portanto, enquanto o texto pornográfico será explícito e direto, com o uso de uma linguagem muito mais denotativa, o erotismo se valerá das ambiguidades, metáforas, metonímias e outras figuras de linguagem. A diferenciação básica que Maingueneau estabelece entre os dois gêneros tem a ver com o uso da função poética, que será amplamente solicitada pelo autor do texto erótico.

Outro autor que buscou diferenciar a pornografia do erotismo foi o filósofo e crítico de arte francês Sarane Alexandrian, em sua *História da literatura erótica*. Para isso, assim como Maingueneau, ele traz o conceito de “obsceno”:

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia de amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre erótico e obsceno. Neste 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, 1993, p. 8)

Mesmo aproximando pornografia e erotismo, o autor eleva o último ao relacioná-lo a um sentimento nobre e elevado, o amor. Já o pornográfico é carnal, terreno. O obsceno estaria uma categoria abaixo, fazendo uma distinção entre uma sexualidade saudável e uma sexualidade doente e suja. A obscenidade, assim como o erotismo e a pornografia, também passa pelos mesmo filtros sociais e culturais que indicarão o que é certo e o que é errado de acordo com a época e o meio.

Tanto Maingueneau quanto Alexandrian ainda fazem ressalvas em relação à maior ou menor presença do erotismo e da pornografia nas obras literárias. Para ambos, um romance, por exemplo, pode apresentar cenas eróticas ou pornográficas, mas não ser definido como pertencente ao gênero. Alexandrian, focando sua análise mais no texto erótico, vai afirmar que:

Deve-se distinguir o romance contendo passagens eróticas do romance erótico propriamente dito, tendo por assunto o ato sexual em todas as suas variações. O primeiro evoca livremente a sexualidade porque seu autor pensa que estaria

incompleto se colocasse em ação personagens privados dessa mola fundamental; mas ele serve todavia a um desígnio mais amplo. O segundo só exprime a sexualidade, nada mais, e isso com o objetivo de excitar o leitor. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 9)

Dominique Maingueneau também distingue as obras que apresentam sequências pornográficas e as obras pornográficas em si. No entanto, ele ressalta que nem todo texto que porventura provoque uma excitação no leitor poderá ser enquadrado como pornográfico, já que textos não produzidos para esse fim poderão desencadear no leitor a excitação sexual (cf. MAINGUENAU, 2010, p. 17).

Assim como nas obras de Jean-Marie Goulemont e de Claude-Jean Bertrand e Annie Baron-Carvais, citados por Maingueneau, a questão da função da excitação do leitor é levantada. No entanto, definir um gênero literário a partir da capacidade do texto em excitar sexualmente o leitor é, no mínimo, estabelecer uma definição insuficiente e vaga.

CrITÉRIOS subjetivos de caracterização podem ser encontrados em outros gêneros literários, como o terror, que normalmente é relacionado ao intuito de causar medo no leitor. Entretanto, esse tipo de definição não impõe uma gradação, ou seja, não existe um gênero específico para o terror “menos assustador” e o terror “mais assustador”, como é comumente feito pelos teóricos da literatura que tratam da sexualidade, os quais dividem essas obras em eróticas (sexo alusivo) e pornográficas (sexo explícito). Ou seja, o uso de um critério tão variável de leitor para leitor apenas contribui para o rebaixamento da literatura sexualmente explícita, revelando o puritanismo desse tipo de conceituação.

Algumas formas de definir a pornografia e o erotismo relacionam-se justamente ao público que consome esse tipo de obra. Na segunda metade do século XIX, com a industrialização e o conseqüente desenvolvimento da indústria cultural, obras eróticas passam a ser relacionadas à cultura erudita, enquanto a pornografia passa a vincular-se à cultura de massa, que tem como objetivo a produção em série e a comercialização para um tipo de consumidor menos “exigente”. De acordo com Lucia Castello Branco, em livro introdutório sobre o erotismo, essa distinção é aceitável quando tratamos de extremos, mas não é possível aplicar a obras limítrofes como a de Cassandra Rios (cf. CASTELLO BRANCO, [199-?], p. 74). A autora, que vendeu mais de um milhão de cópias, apesar de muitos de seus livros terem sido censurados na ditadura por ofender a moral e os bons costumes, possui romances que não podem nem ser comparados a uma revista masculina, nem à obra do Marquês de Sade, por exemplo.

Em uma obra que trata da pornografia, abordando o fenômeno na literatura, no cinema e na propaganda, Sandra Maria Lapeiz e Eliane Robert Moraes ressaltam que pornografia e

erotismo têm em comum o fato de ambos tratarem da sexualidade. O que os separa, que é também o que distingue a opinião das autoras da de outros teóricos aqui relacionados, é que a pornografia vai tratar o assunto como um produto que tem a especificidade de acionar um mecanismo particular no indivíduo, a fantasia. Mais do que produzir o gozo, como alguns autores simplificam a relação leitor e pornografia, o sujeito que consome esse tipo de obra se insere no universo do proibido. Do outro lado do proibido, mas sempre junto dele, está a transgressão. De acordo com as autoras, “a prática do proibido só é possível na forma de transgressão e é isso que alimenta e impulsiona a nossa vida sexual. É o que vai dar-lhe o colorido singular que nós chamamos de desejo” (MORAES; LAPEIZ, [199-?], p. 140). Transgressão e prazer estão ligados e é daí que surge o erotismo. É a sexualidade do homem privada do natural:

A revelação do proibido, e conseqüentemente do prazer, só se dá nos domínios dos mistérios, dos segredos, e a atividade erótica consiste nesse desvendar, nessa desmontagem que coloca em risco os limites entre a natureza e a cultura. Isso porque a proibição é uma tentativa cultural de controle do natural, a busca da humanidade em oposição à animalidade. (MORAES; LAPEIZ, [199-?], p. 141)

É, portanto, muito mais do que simplesmente a libertação por um recurso extraliterário ou a estimulação da libido. O erotismo e a pornografia se inscrevem no que há de mais primitivo e natural nos seres. É a volta à natureza, a tentativa de reconectar-se com o eu cindido pela ira de Zeus, a busca da completude. A problemática está na nossa sociedade civilizada que não aceita o animal e que, por isso, reprime o sexo. A relação do leitor com a literatura pornográfica ou erótica está na articulação das proibições e transgressões através da fantasia.

Com o questionamento acerca das fantasias envolvidas na literatura erótica, José Paulo Paes inicia o ensaio introdutório do livro *Poesia erótica em tradução* (2006). O poeta e crítico literário comenta dois questionamentos feitos por Richard Eberhart no prefácio de uma antologia de versos eróticos: serviria a poesia para excitar? E ainda: em vez de ler poesia erótica não seria melhor ir diretamente à carne? Paes, então, questiona: não seria melhor cometer logo um crime ao invés de ler um romance policial? Ou ir à guerra ao invés de ler um poema épico? Segundo ele, o que está em jogo é uma confusão entre real e imaginário:

Pelo simples fato de ser uma *representação* da vida, a literatura não se confunde absolutamente com esta nem lhe pode fazer as vezes. Trata-se, antes, de um prolongamento, de um complemento dela, mesmo porque já se disse que a arte existe porque a vida não basta. Assim como ler não substitui o viver, tampouco a experiência sexual literariamente representada ou figurada pode proporcionar o mesmo tipo de satisfação que a experiência da carne; nem seria seu intuito. Supor que um poema

erótico digno do nome de poema vise tão-só a excitar sexualmente seus leitores equivale a confundi-lo com pornografia pura e simples. (PAES, 2006, p. 14-15)

Ainda que diferencie uma literatura pornográfica comercial, produzida com o intuito de excitar o leitor, Paes relativiza a questão ao afirmar que sua seleção de obras para a antologia privilegia poemas sexuais explícitos, que podem variar desde o fescenino ao alusivo, ou seja, do mais devasso ao mais sutil. A partir das colocações de Paes, é possível pensar que a literatura erótica pode estar em ambos os lados daquela dicotomia proposta por Dominique Maingueneau. Os limites não são tão claros quanto se poderia supor. Ela pode ser direta *ou* indireta, grosseira *ou* refinada, matéria *ou* espírito.

Por isso, Boris Vian, na conferência “Utilidade de uma literatura erótica”, publicada no livro *Escritos pornográficos* (1985), defende que é impossível distinguir o erótico do pornográfico (cf. VIAN, 1985, p. 22). Mais do que isso, o autor defende que não existe uma literatura erótica. Vian inicia por um levantamento das definições mais comuns, a etimológica, que abrange toda e qualquer obra que trate de amor, e a que ele chama de “literatura excitante”, que tem efeito sobre a nossa imaginação e sentidos. Para o poeta, o escritor tem o objetivo de exercer uma dominação sobre o leitor, dominação esta mais eficazmente exercida quando a impressão é física, ou seja, quando leva o leitor ao riso, ao choro ou ao gozo (cf. VIAN, 1985, p. 27). Então, por essa perspectiva, não haveria qualquer diferença entre uma literatura de humor, um romance dramático ou uma obra obscena.

Vian também estabelece um comparativo entre uma “literatura bélica”, que ele considera danosa, e a literatura erótica, muito mais sadia por não incitar a morte e a violência. Mas ressalta que é perigoso pensar que um livro pode influenciar tanto um leitor, pois, se isso fosse verdade, depois da primeira história de crime a humanidade já teria sido extinta. O autor justifica, então, que o erotismo está na mente do leitor, não na obra em si. É por isso que não existe uma categoria “literatura erótica”, existe apenas um efeito erótico – ou uma dominação erótica – sobre o leitor. Vian conclui afirmando que qualquer coisa pode ser erótica, a depender do sujeito:

É isso, esta é a verdade... só há literatura erótica na cabeça do erotômano; e seria impossível pretender-se que a descrição, digamos, de uma árvore ou de uma casa seja menos erótica que a de um casal de namorados bem instruídos. Tudo está em determinar o estado de espírito do leitor... (VIAN, 1985, p. 50)

Mesmo que autores como José Paulo Paes e Boris Vian se posicionem de forma mais aberta que a maioria os teóricos aqui citados, parece-me que as distinções entre pornografia e

erotismo recaem em uma mesma questão: o moralismo. Essas definições que relacionam o erotismo ao velado e ao belo e a pornografia ao baixo e ao explícito indicam como a sociedade ocidental percebe e aborda a sexualidade humana. Se o tratamento dado à sexualidade é socialmente aceitável, ou seja, é velado, a obra será erótica. Se, ao contrário, a sexualidade é tratada de forma crua, que vá ofender certos preceitos normalmente vinculados a questões religiosas, a obra é classificada como pornográfica. Mesmo que existam critérios estéticos, o que prevalece é o critério moral.

Certo é que tanto a pornografia quanto o erotismo têm em comum o fato de abordarem a sexualidade. A quantidade de cenas, o fato de serem alusivas ou explícitas, seria capaz de mudar o gênero de uma obra? Dessa forma, buscando uma comparação com outros gêneros, existiria um terror “leve”, que se configuraria como um gênero, e um terror mais “pesado”, que seria outro gênero? Não se fazem gradações entre os possíveis tipos de terror ou de romance policial. Ao menos não com intuito de reprimir ou moralizar.

Diferentemente da forma como se aborda a classificação de obras em outros gêneros, os critérios utilizados para a literatura erótica e pornográfica abrem sempre espaço para a censura e para o rebaixamento prévio do valor estético da obra. Machado de Assis tem alguns contos de extrema carga erótica, como “Missa do Galo”. Se esse conto fosse classificado como erótico, ele continuaria a ser lido nas escolas?

Como algo inerente ao ser humano, o erotismo perpassa grande parte das obras literárias. Qual seria, então, o critério para inclusão de uma obra no gênero? Pela intensidade erótica? Mas como avaliar isso, considerando que o que é erótico para uma pessoa pode não ser para outra? Daria para avaliar a *intencionalidade* ou a *funcionalidade* da inserção da pornografia e do erotismo em uma obra? Existiria, por exemplo, uma *função* política? Ou existiria a *intenção* de excitar o leitor? A função política seria elevada, enquanto a intenção de excitar o leitor seria baixa? Se utilizássemos critérios como esses, mais uma vez estaríamos classificando as obras de forma moralista.

No entanto, isso não quer dizer que uma diferenciação não seja possível e imprescindível. Lucia Castello Branco defende que o posicionamento de certos estudiosos que preferem não diferenciar os termos é evitar o problema, “pois não mencionar a controvérsia quanto à demarcação de fronteiras entre erotismo e pornografia é aceitar essa demarcação como inquestionável, como definitiva” (CASTELLO BRANCO, [199-?], p. 73).

Em um mundo ideal, a questão moral não seria um critério de classificação. Nesse mundo, esta discussão talvez não fosse necessária. Mesmo que vivamos em um mundo pós-revolução sexual e que a forma de encarar a sexualidade tenha mudado, as formas de abordagem

da literatura que tratam desse tema ainda estão apegadas à visão predominantemente judaico-cristã do assunto.

Portanto, o que deveria ser levado em conta é a relevância estética de determinada obra, não o grau de obscenidade ou o fato de ela ter um apelo comercial ou restrito a certos círculos. Afinal, como afirmou Boris Vian, o erotismo está no espírito de cada um. Seria, então, contraditório investigar o erotismo na literatura, posto que ele não existiria de forma concreta? Acredito que não, pois ainda é possível investigar as formas como *os erotismos* se revelam e se concretizam na literatura.

1.2.2 Entre Eros e Tânatos¹¹: vida e morte no erotismo de Bataille

Superando a tentativa de definição do erotismo através das concepções propostas pelos pesquisadores da literatura acima referidos, pretendo agora abordar o tema a partir da obra *O erotismo*, de Georges Bataille. Em um trabalho que mescla antropologia e filosofia, o filósofo francês propõe que o erotismo não seja analisado de forma independente da história do trabalho e da história das religiões.

Bataille afirma que a passagem da animalidade à humanidade deveu-se à capacidade que o homem adquiriu de trabalhar. A partir da criação do trabalho, impuseram-se restrições, os interditos, regras que viriam a controlar os excessos para que a energia fosse direcionada a atividades úteis. A fim de alcançar esse objetivo, passou-se a buscar a exclusão da violência, objeto fundamental dos interditos. Os dois interditos iniciais atingem a morte e a função sexual dos homens.

O primeiro interdito, a morte, deu-se através do hábito de sepultar dos mortos. As pessoas começaram a sepultar seus mortos porque, vítimas de uma violência (a morte), não gostariam que eles fossem vítimas de outras agressões, como, por exemplo, a violência de serem os cadáveres comidos pelos animais (cf. BATAILLE, 2017, p. 70). O segundo interdito é referente à atividade sexual, um tipo de violência que pode atrapalhar o trabalho direcionando

¹¹ Tânatos é o deus grego que personifica a morte. Ele não possui um mito próprio, mas está presente em diversas narrativas populares imaginadas fora do sistema mítico (cf. GRIMAL, 2005, p. 427). Eros (Cupido, na mitologia romana) é o deus do amor, da paixão, do sexo. Com suas flechas, era o responsável por unir e multiplicar as espécies, garantindo, assim, a continuidade da vida. Por essa razão, ele era considerado uma força fundamental do mundo, assegurando a coesão interna do Cosmos. Com Psiquê teve uma filha, Hedonê ou Volúpia, deusa do prazer (cf. GRIMAL, 2005, p. 148-149).

as energias dos homens para uma atividade que não é útil e, por isso, deve ser evitada pelos membros de uma comunidade laboriosa (cf. BATAILLE, 2017, p. 74).

De acordo com Bataille, é nesse momento, em que as proibições foram criadas a fim de regular a atividade humana para o melhor aproveitamento do trabalho, que o erotismo surge. Foi aí que o homem finalmente desprende-se de sua animalidade primeira: “Ele saiu dela trabalhando, compreendendo que morria e deslizando da sexualidade sem vergonha à sexualidade envergonhada, de que o erotismo decorre” (BATAILLE, 2017, p. 55).

O domínio do erotismo é, portanto, o domínio da violência presente na animalidade do homem, é o esforço empreendido no sentido de, racionalmente, o homem se afastar de um mundo selvagem através da imposição de regras. Essa violência que está na origem dos seres descontínuos é princípio base para o entendimento do erotismo batailliano. Somos seres descontínuos porque somos independentes uns dos outros, inclusive independentes daqueles seres de que proviemos. Nascemos sós, morremos sós e entre nós “há um abismo, há uma descontinuidade” (BATAILLE, 2017, p. 36). Mas esse abismo, que em certo sentido é a morte, pode fascinar os seres descontínuos, pois, apesar da reprodução levar à descontinuidade dos seres, ela põe em jogo sua continuidade. De acordo com Bataille:

O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas *se unem* e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (BATAILLE, 2017, p. 38)

Portanto, o erotismo é a falta sentida pelos seres desse momento de passagem, desse “instante de continuidade”, vivenciado no momento da concepção:

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade precívél que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse precívél, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. (BATAILLE, 2017, p. 39)

Essa busca pela continuidade tem relação com o mito do andrógino e a origem do amor, representado por Platão em *O banquete* (2008). Aristófanes narra que no início da humanidade eram três os gêneros: o masculino, o feminino e o andrógino, que era a junção dos dois primeiros. Os andróginos, que tinham quatro pernas, quatro braços e duas cabeças, eram seres mais fortes e ambiciosos. Valendo-se disso, eles pretendiam invadir os céus para desafiar os deuses. Como forma de repreensão, Zeus decidiu cortá-los ao meio, deixando-os mais fracos e

mais numerosos, servindo melhor aos deuses. Mutilados, eles acabaram condenados a viver em busca de sua outra metade. Quando a encontram, não querem mais se separar e sentem a vontade de se fundirem novamente em um único ser.

De forma semelhante à exposta em *O banquete*, o pensamento de Bataille prega que o que está em questão é a substituição do isolamento do ser pelo sentimento de continuidade profunda (cf. BATAILLE, 2017, p. 39). Somos arrancados de uma continuidade através da morte daqueles dois seres que se uniram para formar um terceiro. A busca que os seres empreendem se dá em função da violência com que foram arrancados de sua completude. É por isso que a nostalgia de algo perdido, ou da busca por uma continuidade, determina nos homens as três formas de erotismo: dos corpos, dos corações e sagrado.

No erotismo dos corpos, a reprodução, posta objetivamente, coloca em jogo o sentimento de si, ou seja, o sentimento de isolamento próprio dos seres descontínuos. O sentimento dos outros interpõe-se ao de si para introduzir uma possibilidade de continuidade que se opõe à descontinuidade dos seres. Portanto, no erotismo dos corpos, dois seres abandonam o isolamento de si para, em um momento de crise, buscarem a continuidade na violência:

A violência de um se oferece à violência do *outro*: trata-se de cada lado de um movimento interno que obriga a estar *fora de si* (fora da descontinuidade individual). Ocorre assim o encontro de dois seres que, lentamente na fêmea, mas por vezes de maneira fulminante no macho, a pleora sexual projeta *fora de si*. O casal animal, no momento da conjunção, não é formado por dois seres descontínuos se aproximando, se unindo por uma corrente de continuidade momentânea: a bem dizer, não há união, mas dois indivíduos, sob o império da violência, associados pelos reflexos ordenados da conexão sexual, partilham um estado de crise em que um e outro estão fora de si. Os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. Mas nada disso subsiste nas consciências vagas: após a crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres continua intacta. (BATAILLE, 2017, p. 127-128, grifos do autor)

O erotismo dos corpos guarda a descontinuidade individual dos seres, tendo em si um caráter egoísta. Em contrapartida, o erotismo dos corações, que normalmente introduz ou prolonga o erotismo dos corpos, é mais livre. Entretanto, mesmo que o erotismo dos corpos tenha algo de “pesado” e “sinistro”, palavras de Bataille, o erotismo dos corações também está de forma íntima relacionado com a morte e o sofrimento. Para o filósofo, “o que designa a paixão é um halo de morte” (BATAILLE, 2017, p. 44). A morte é evocada na busca pelo ser amado. Se o amante não o possuir, pode preferir matá-lo a não tê-lo ou pode optar pelo suicídio para acabar com a sua tortura.

O sofrimento, então, é motivado pela busca pelo amado a fim de tentar aplacar a sua descontinuidade. Ou seja, o movimento empreendido em direção à continuidade nada mais é

que o sofrimento pela nossa individualidade descontínua: “A paixão nos repete incessantemente: se possuísses o ser amado, esse coração que a solidão estrangula formaria um só coração com o do ser amado” (BATAILLE, 2017, p. 44).

Nesse momento, a perturbação erótica é tamanha que a ciência de nossa descontinuidade cai no esquecimento. Relevamos que somos seres perecíveis e desafiamos a morte. É por isso que Bataille afirma que o erotismo é a aprovação da vida até na morte, porque o erotismo está permanentemente negando a duração individual e desafiando a morte em busca da continuidade (cf. BATAILLE, 2017, p. 47). Enfim, o erotismo desafia a morte porque sabe que dela surge a vida.

Por fim, há o erotismo sagrado, a partir do qual o ser tangencia a continuidade perdida através dos ritos sagrados. Na concepção de Bataille, “o sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 2017, p. 45). O que subsiste dessa morte é a continuidade para a qual aquele ser é devolvido. O erotismo sagrado pode ser pensado como a devoção a um ser que, através do sacrifício, recuperou a sua continuidade. Esse sagrado é objeto de um interdito, que, ao mesmo tempo em que é vedado aos homens, os fascina profundamente:

O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem apenas o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de pavor e de tremor. Esse sentimento se transforma, no limite, em devoção: torna-se adoração. Os deuses, que encarnam o *sagrado*, fazem tremer aqueles que os veneram, mas eles os veneram. Os homens são submetidos ao mesmo tempo a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração que impõe o respeito fascinado. O interdito e a transgressão correspondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão. (BATAILLE, 2017, p. 91-92, grifos do autor)

A chave de nossa atitude humana e, conseqüentemente, do erotismo está no jogo entre interdito e transgressão. Temos consciência dos interditos que nos são impostos através do sentimento de angústia que se apodera de nós no momento da transgressão. Essa culpa é essencial, conforme aponta Bataille:

[...] experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual o interdito existiria: é a experiência do pecado. A experiência conduz à transgressão acabada, à transgressão bem-sucedida, que, conservando o interdito, conserva-o *para dele gozar*. *A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo*. É a sensibilidade *religiosa* que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia. (BATAILLE, 2017, p. 62, grifos do autor)

Ou seja, erotismo é tanto pertencente às religiões, como é essencial a seus dogmas. Ele é o ponto de fuga onde o homem tangencia sua animalidade original, mas, ao mesmo tempo, é o que faz dele humano.

1.2.3 O erotismo na literatura brasileira

O primeiro documento da história do Brasil já continha também as primeiras linhas em tons eróticos aqui escritas. A carta de Pero Vaz de Caminha, que anunciava ao rei Dom Manuel I a descoberta da Terra de Vera Cruz, narrava os encantos das nativas que, livres dos pudores do velho mundo, andavam nuas:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, muito novas e muito gentis, com cabelos muito pretos e compridos, caídos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.

[...]

E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima, daquela tintura; e certamente era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha – que ela não tinha! – tão graciosa, que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhes tais feições. provocaria envergonha, por não terem as suas como a dela. (CASTRO, 1996, p. 82-83)

Mas foi também neste documento que se exprimia a intenção de reprimir o comportamento “desavergonhado” dos nativos. Os primeiros portugueses que aqui chegaram, advindos de uma sociedade pautada pelos valores da igreja, consideravam a nudez um ato pecaminoso e condenável. A solução seria salvar essas almas pela fé cristã:

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências. E, portanto, se os degredados que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons. E o fato de Ele nos haver até aqui trazido, creio que não foi sem causa. E portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar à santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E prazerá a Deus que com pouco trabalho seja assim! (CASTRO, 1996, p. 94)

De acordo com a historiadora Mary Del Priore, desde o início da nossa colonização lutou-se contra a nudez. Os padres jesuítas vestiam os índios para afastá-los daquilo que a igreja mais abominava à época, a luxúria, a lascívia dos corpos. A história da literatura erótica brasileira, que até hoje carece de uma sistematização séria, é, portanto, indissociável da história

de sua repressão, que perdurou através dos anos com a dominação da moral religiosa no país (cf. DEL PRIORE, 2014, p. 17).

Gregório de Matos, o primeiro poeta a escrever poesia erótica no Brasil, por exemplo, só teve a sua primeira edição sem censura no final da década de 1960¹². Apesar de ser conhecido pela sua poesia erótica, o “Boca do Inferno” satirizou desafetos pessoais e políticos, deixando uma obra bastante representativa da vida na Colônia. Não poupou o governo, nem o clero, apesar de escrever também poesias religiosas marcadas pela noção de pecado, de culpa e pela relação do homem com Deus.

A sua poesia erótica era muitas vezes dedicada às mulatas, mulheres que na época eram consideradas alvo das investidas sexuais dos homens. À mulher branca, honrada e intocável, eram dedicadas as poesias em tom cortês respeitoso. Já às negras sobrava o desprezo, revelando toda a misoginia e racismo do Brasil colônia. A mulher da época era classificada de acordo com a cor da pele: “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”, ditado popular citado por Gilberto Freyre no livro *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* e que, infelizmente, ainda diz muito sobre o país em que vivemos (cf. FREYRE, 2003, p. 73).

Como à época a imprensa era proibida no Brasil, os textos de Gregório de Matos corriam em manuscritos, de mão em mão, e por isso é impossível precisar se todos os poemas a ele atribuídos são realmente de sua autoria. Acrescente-se a isso o fato de sua produção satírica e erótica abusar da linguagem obscena, o que contribuiu para a sua divulgação clandestina, mais um motivo para incertezas em relação à sua obra.

Se em Portugal Manuel Maria du Bocage afirmou-se como um dos maiores poetas árcades, com uma poesia marcada pelo erotismo e sátira social, no Brasil houve pouco destaque para esse tipo de composição poética. A natureza era o modelo idealizado de perfeição e, por isso, o sujeito humano foi desconsiderado da poesia do Arcadismo. De acordo com Jesus Antônio Durigan, a imitação da natureza e o fato de colocarem o homem em segundo plano fez com que a paisagem revelada fosse descolorida e artificial. Além disso, os árcades seguiam um decoro rígido que buscou a idealização. Como resultado, o desejo, o sexo e o prazer foram sufocados na produção poética (cf. DURIGAN, 1985, p. 50).

Em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo, a mulher é idealizada e desejada pelo homem, porém ambos estão em posição sobre-humana, afastados do corpo, dificultando, dessa forma, o prazer erótico. Já Manuel Inácio da Silva Alvarenga, apesar de

¹² Obras completas de Gregório de Matos, em 7 volumes, publicados pela Editora Janaína em 1968.

intitular sua obra *Glaura*: poemas eróticos, aproxima erótico e amor, porém subordinados pela razão, excluindo também o humano e submetendo-o a idealizações artificiais e afastadas do corpo (cf. DURIGAN, 1985, p. 56).

No Romantismo, em contraposição ao Barroco e ao Arcadismo, há um retorno, mesmo que sutil, ao corpo. De acordo com Mary Del Priori, por cobrirem-se excessivamente, as mãos e pés eram as partes do corpo feminino que mais chamavam a atenção dos homens da época (cf. DEL PRIORI, 2014, p. 73). Na literatura, esse culto fetichista fica evidente em “Meu desejo”, poema da terceira parte de *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo: “Meu desejo? era ser o sapatinho / Que teu mimoso pé no baile encerra...” Ou em obras como *A pata da gazela*, de José de Alencar:

Almeida tinha admirado a mulher em todos os tipos e em todos os seus encantos; mas nunca a tinha amado sob a forma sedutora de um pezinho faceiro. Era realmente para surpreender. Como lhe passara despercebido esse condão mágico da mulher, a ele que julgava ter esgotado todas as emoções do amor? (ALENCAR, [19--], p. 40)

Já em *Iracema*, de José de Alencar, a descrição da nativa vai do exótico ao erótico com um apelo aos sentidos do leitor:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.
O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
Mais rápida que a corça selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.
(ALENCAR, 1997, p. 5)

A nudez era relativamente aceitável para as figuras da indígena e da cortesã. O corpo coberto, a pureza e a castidade eram exclusividade das mulheres de altas classes, que sob o jugo de uma sociedade pautada pela moral católica, eram vistas como propriedade do homem – pai ou marido – e destinadas ao casamento e, após este, à reprodução e aos cuidados da casa, apenas. O sexo permitido era restrito à procriação e qualquer coisa que fugisse a esse objetivo era proibido pelos padres católicos. Apesar da religiosidade da época, os votos de fidelidade ao parceiro muitas vezes deveriam ser cumpridos apenas pelas mulheres, que caso desrespeitassem a regra podiam ser espancadas ou mortas em defesa da honra do marido. Os homens eram livres para buscar o prazer fora de casa com concubinas ou prostitutas. Em *Lucíola*, José de Alencar mostra como identificar essas mulheres:

— Quem é esta senhora? perguntei a Sá.

A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la? . . .

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade. (ALENCAR, 1980, p. 13)

Os relacionamentos extraconjugais comuns na sociedade da época e a sensualidade velada são também marca do Realismo brasileiro. Machado de Assis abordou a questão em diversas obras. No conto “Uns braços”, Inácio nutre uma paixão por Severina, mulher casada, que acaba por também se afeiçoar pelo jovem. Em *Dom Casmurro*, de 1899, a possibilidade de um triângulo amoroso entre Capitu, Bentinho e Escobar é a tônica do romance. No conto “Missa do galo”, o marido de Conceição “dormia fora de casa uma vez por semana” com uma mulher com a qual “trazia amores”. A esposa, a princípio, padecera com a ideia, mas acabou resignando-se e até mesmo achando justo direito do marido. O erotismo do conto é instaurado pela atmosfera ambígua de sua narrativa, que progressivamente leva o leitor a acreditar que talvez Conceição tenha tentado seduzir Nogueira. A contradição e a dúvida ganham no jogo erótico do conto de Machado, que com toda a sutileza cria uma das auras mais sensuais de toda a literatura brasileira.

De acordo com Eliane Robert Moraes no prefácio da seleta *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros*, “é sob o império da alusão que o conto brasileiro produzido antes do Modernismo se arrisca a interrogar o corpo erótico” (MORAES, 2018, p. 24). O período que vai de 1852 a 1922 é o momento de descoberta do corpo, mas de um corpo ainda regido pelo princípio da alusão. É essa peculiaridade que vai marcar a produção contística dessas sete décadas, adequando-se aos padrões morais vigentes que não permitiam uma exposição erótica explícita (cf. MORAES, 2018, p. 25).

Também no final do século XIX é que, com barateamento dos custos para a produção dos livros e o aumento da população alfabetizada, surgem obras com apelo popular, destinadas às camadas mais pobres e de baixa renda. É nesse contexto que surgem os chamados “romances de sensação” e os “romances para homens”, alguns dos quais se tornariam os primeiros *best-sellers* do Brasil. Os romances de sensação traziam histórias mirabolantes, mortes violentas, acontecimentos imprevistos e tudo que fugisse da ordem do cotidiano. Já os “romances para

homens” eram aqueles proibidos para as mulheres¹³ por conterem cenas de sexo, adultério, prostituição, incesto e homossexualidade. De acordo com Alessandra El Far, obras hoje desconhecidas, como *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel, e *A mulata* (1896), de Carlos Malheiro Dias, venderam no Rio de Janeiro mais de 5 mil exemplares em poucos meses, apesar da ira dos críticos literários e jornalistas que reclamavam da propagação desse tipo de obra (cf. EL FAR, 2004, p. 15). Para El Far, se esses livros eram vendidos de forma ampla, era porque contavam histórias e dilemas vividos pela sociedade carioca:

[...] se os romances chamados de “sensação” e “para homens” atingiam milhares de leitores, numa época em que o mercado editorial desenvolvia-se a olhos vistos, isso se devia ao fato de que eles lidavam com valores culturais bastante arraigados, compartilhados e, certamente, questionados nas maneiras de pensar e agir de vários segmentos da população da corte, mais tarde capital federal. (EL FAR, 2004, p. 17)

Aluísio Azevedo, um caso raro de profissionalização literária, chegou a escrever “romances de sensação” em busca de sustento enquanto escritor. Entre os romances do tipo estão, por exemplo, as obras *Filomena Borges* (1884) e *A mortalha de Alzira* (1894). Talvez por seu estilo mais erudito, seus livros de apelo popular não tenham feito tanto sucesso quanto os de escritores “menores”, hoje, porém, completamente esquecidos. Entretanto, mesmo entre seus “romances sérios”, que se opunham aos “pastelões melodramáticos”, nas palavras de Alfredo Bosi (cf. BOSI, 2006, p. 188), Azevedo enfrentou alguma resistência da crítica por abordar temas como a sensualidade feminina e as relações homossexuais. *Casa de pensão*, de 1884, e *O cortiço*, de 1890, são obras-símbolo da preocupação naturalista com o cientificismo. Nelas, o erotismo é visto pelo viés do higienismo da medicina, que na época se desenvolvia com novas teses sobre o bom e o mau comportamento sexual. A histeria feminina em Nini, a sensualidade de Rita Baiana, a atração de Léonie pela afilhada Pombinha são tratados não só a partir do olhar arbitrário da igreja, como também pelo olhar reprovador dos alienistas. De acordo com Marcelo Bulhões,

O romance naturalista é um capítulo da exposição do trauma da sexualidade no mundo ocidental. Nesse sentido, ele se afina com a psicanálise enquanto instância de auscultação das tramas e dos labirintos do desejo, dos caminhos tortuosos aos quais o desejo sexual conduz aqueles que desejam. Ele é um espaço discursivo que expõe marcas de frustração. Na tarefa de representação do desejo, na afirmação da maturidade do sexo, os romances naturalistas expõem as marcas do conflito entre o campo das pulsões sexuais e o das proibições da civilização, o qual se traduz em

¹³ De acordo com Alessandra El Far, salvo casos isolados, a proibição desses romances não era policial ou judicial. Ela era normalmente exercida em nome de uma moralidade pública e baseada em critérios ditados pela igreja (cf. EL FAR, 2004, p. 189).

sensações torturadas e no mal-estar que as personagens tragicamente carregam. (BULHÕES, 2005, p. 7)

Se antes a sexualidade do brasileiro era regulada pela moral católica, com a evolução da medicina e surgimento da psicanálise ela passou também a ser alvo do discurso científico. Com os novos estudos clínicos, os homossexuais passaram de pecadores a doentes que necessitavam tratamento médico. Doenças sexualmente transmissíveis, como a sífilis, eram estudadas em busca de uma cura, que só viria com a descoberta da penicilina e sua difusão após a Segunda Guerra Mundial. A partir do século XIX, aqueles que tinham o hábito da masturbação, pecadores pela visão da igreja, foram também taxados de doentes, o que levou a medicina, por muitos anos, a reprovar a masturbação. De acordo com Mary Del Priori, a partir do século XIX o livro *Onanismo, dissertação sobre as doenças produzidas pela masturbação*, do Dr. Tissot, circulava no Brasil condenando os adeptos da prática a surdez, febres, magreza, suores, estupidez e imbecilidade (cf. DEL PRIORI, 2014, p. 99).

É apenas a partir do Modernismo que escritores como Mário de Andrade vão explicitamente buscar a incorporação do erotismo à literatura brasileira. Com o objetivo de alinhamento às vanguardas europeias, que demonstravam interesse pelo erotismo, e com a intenção de redescobrir a cultura efetivamente brasileira, os modernistas buscaram o sexo nos textos populares com origem na oralidade, visto a dificuldade de encontrar esse tipo de expressão no cânone tradicional, como afirma Eliane Robert Moraes a respeito de um prefácio não publicado de *Macunaíma*, no qual Mário de Andrade discorre sobre a literatura pornográfica brasileira. É, então, a partir do Modernismo, com a incorporação da linguagem popular à literatura, que a pornografia vai ser finalmente admitida no sistema cultural brasileiro (cf. MORAES, 2008a, p. 3).

Em *Macunaíma*, Mário de Andrade opõe o popular à moral virtuosa e aos bons costumes, rebaixando a fala e o herói que se transforma para transgredir e não conhece barreiras para a sua sexualidade. Por isso que a atividade favorita do “herói sem nenhum caráter” será “brincar”, colocada pelo autor como base da constituição do brasileiro e essencial para o projeto modernista. Para Eliane Robert Moraes é essa forma de trabalhar o registro baixo da língua que vai consolidar essa vertente da literatura e vai possibilitar a investigação do erotismo literário e das relações entre “alto” e “baixo” na cultura brasileira (cf. MORAES, 2008a, p. 5).

O período modernista da nossa literatura renovou inteiramente a poesia e a ficção. A geração de escritores que se afirmou a partir da década de 30 ficou marcada pela exploração profunda do “eu”, aspecto desprezado pelos seus antecessores, e por apresentarem ao leitor o testemunho da sociedade brasileira da época. Como negar o lado erótico dos homens é negar a

natureza humana, esses escritores abordaram temas como a descoberta da sexualidade pelas crianças, a homossexualidade, a violência e o erotismo da mulher.

Menino de engenho (1932), do paraibano José Lins do Rego, é um dos romances que relata o despertar da sexualidade na infância. Apesar de ser uma fase normal do desenvolvimento humano, o romance foi considerado “imoral” e “pornográfico”. O assunto vai ser retomado mais adiante por escritores como Fernando Sabino, em *O encontro marcado*, de 1956, Carlos Heitor Cony, em *Matéria de memória*, de 1962, e Gilberto Freyre, com *Dona Sinhá e o filho padre*, publicado em 1964. As três obras ainda abordam outra recorrência comum na infância, que é a descoberta da sexualidade através de experiências homoeróticas. A atração pelo mesmo sexo é abordada também em *Ciranda de pedra* (1955), de Lygia Fagundes Telles, através das personagens Virgínia e Leticia. Em *Grande sertão: veredas*, publicado por Guimarães Rosa pela primeira vez em 1956, o assunto é trazido à tona, apesar do desfecho revelar que Diadorim é, na verdade, uma mulher.

Se por um lado a literatura abria-se às representações do erotismo, por outro a política brasileira se fechava a tudo que corrompesse a “moral” e os “bons costumes”. *Capitães de areia*, publicado por Jorge Amado em 1937, pouco após a implantação do Estado Novo, foi queimado em Salvador junto com outros livros por supostamente fazer propaganda do comunismo. A obra é um relato do país que Getúlio Vargas queria esconder: um país pobre, que abandona suas crianças, com prostituição e onde os policiais torturam qualquer um que não defenda os ideais dos mais poderosos.

Na década de 1970, Jorge Amado seria um dos opositores à censura prévia de livros instituída pela Portaria 11-B, de 6 de fevereiro de 1970, que operacionalizou o Decreto-lei n.º 1.077, de 26 de janeiro do mesmo ano, que impunha a censura a “livros que ofendem frontalmente à moral comum” e a revistas e programas de televisão obscenos. O objetivo era “proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade”. Os dois primeiros artigos decretam:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior. (BRASIL, 1970)

De acordo com Sandra Reimão, parte dos militares via a sexualidade como uma arma dos comunistas para a expansão de suas ideias. Por isso, segundo a autora, aproximadamente

100 livros eróticos ou pornográficos de autores brasileiros foram vetados no período da ditadura militar. Cassandra Rios e Adelaide Carraro foram as campeãs de vendagem e de censura, já que, além do conteúdo sexual explícito, abordavam também temas políticos. A primeira teve dezoito livros vetados pelos censores e a segunda, treze (cf. REIMÃO, 2014, p. 83).

Já *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, foi inicialmente acusado de atentar contra a moral e os bons costumes. O senador Dinarte Mariz (Arena) chegou a defender a proibição do livro e a prisão do autor; entretanto, após ação contra a União movida pelo próprio escritor, o juiz Bento Gabriel da Costa Fontoura manteve a censura ao livro, mas por motivo diverso daquele que gerou a proibição. Segundo o magistrado, mais preocupante que as obscenidades e os palavrões eram a violência e a impunidade que imperavam nos enredos dos contos do livro. Casos semelhantes ao de *Feliz ano novo* são os dos livros *Dez histórias imorais* (1967), de Agnaldo Silva, e *Zero: romance pré-histórico* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão. Ambos foram acusados de atentarem contra a moral e os bons costumes, mas o que se pretendia com as proibições era coibir as denúncias contra a violência gerada pelas desigualdades sociais ou a violência do próprio governo contra seus opositores. Em ambos os casos, o objetivo principal era ocultar da população a incapacidade do governo em lidar com as desigualdades sociais geradoras de violência, além também de encobrir o caráter truculento e autoritário dos militares sob uma pretensa imagem de ordem política e justiça social.

De acordo com Eliane Robert Moraes, no trabalho “Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo”, dois livros, publicados ambos em 1979, inauguraram a tendência que iria marcar a literatura erótica brasileira, a partir daí produzida quase exclusivamente por mulheres e homossexuais. Em *Coxas*, de Roberto Piva, e em *As mulheres gostam muito*, de Angela Melim, sexualidade e perigo convergem em uma poesia urbana, sugerindo “uma erótica do limite, como se o risco de vida tivesse se tornado a condição primordial do desejo” (MORAES, 2008b, p. 403).

A partir dos anos 1980, a prosa lírica de Hilda Hilst evidencia uma mudança de foco, que vai do engajamento político para um estilo muitas vezes intimista e metafísico. A exploração do universo sexual pela escritora principia com *A obscena senhora D* (1982), onde erotismo e divino se unem. Em *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), o mais explícito da fase obscena de Hilda Hilst, o incesto e a pedofilia são tratados a partir da fala da narradora de apenas oito anos. O intimismo também é marca de Caio Fernando Abreu, que vai produzir entre 1970 e 1990 uma obra onde a questão homossexual é abordada através de um lirismo erótico que muitas vezes sublima as questões de gênero, mas sem deixar de militar por respeito e igualdade.

Apesar de ser uma década menos preocupada com questões políticas, é nos anos 1980, com o livro de contos *Diana Caçadora* (1986), que Márcia Denser se afirma como uma escritora que eleva o prazer feminino como forma de afirmação identitária e de libertação da mulher, questionando as estruturas do poder patriarcal que relega a mulher à submissão. Denser também se destaca pela organização de duas seleções de contos compostas exclusivamente por escritoras: *Muito prazer*, de 1982, e *O prazer é todo meu*, publicada dois anos depois.

O final do século XX e início do XXI está sendo marcado por uma diversidade de tendências, mas que aparentemente possui um eixo central, que é a crise existencial do homem pós-moderno. É nesse momento que ressurgem os relatos de cunho memorialístico, ou “pseudo-memorialístico”, como é o caso do romance *A casa dos budas ditosos* (1999), de João Ubaldo Ribeiro, que é a narração direta e explícita de uma senhora de 68 anos sobre uma vida que girou em torno do sexo, sem repressões ou arrependimentos.

É também nesse período que, de acordo com Moraes, o erotismo vai se utilizar de um de seus aspectos mais produtivos, o rebaixamento. Glauco Mattoso é o poeta que mais vai se destacar, com versos tomados por obsessões sexuais, pelo recorrente fetiche por pés, pela escatologia, mas também por uma crítica social contundente (cf. MORAES, 2008b, p. 407).

Moraes também salienta que depois dos anos 1980 houve uma tentativa de normalização do erotismo pela cultura de massa, resultando em um afastamento daqueles escritores pertencentes a círculos mais cultos. Na contrapartida dessa tendência de mercado que banalizou o erotismo, escritores como Roberto Piva, Hilda Hilst e Glauco Mattoso tiveram o papel importante na “tentativa de devolver ao sexo a sua potência primitiva de subversão” (MORAES, 2008b, p. 415).

As conquistas sociais dos últimos anos têm viabilizado que a arte de favelas e comunidades alcance reconhecimento nos mais diversos espaços, possibilitando que a voz da periferia seja manifestada. O Poetry Slam, que teve origem nos Estados Unidos e chegou ao Brasil nos anos 2000, tem demonstrado força na reivindicação do corpo pela mulher. Poetas como a paulista Mel Duarte, que publicou *Fragmentos dispersos*, em 2013, e *Negra Nua Crua*, em 2017, aborda o erotismo de uma forma singular. A autora evoca o erotismo para reivindicar a deserotização do corpo da mulher negra e pobre.

O objetivo destas linhas foi revisar alguns autores e obras que se destacaram pela forma que abordaram o erotismo em suas obras. Alguns podem ser ou ter sido classificados pela crítica como autores de literatura erótica, como Márcia Denser¹⁴ e os autores de “romances para

¹⁴ Márcia Denser recusa o rótulo de autora de literatura erótica. Em matéria do *Jornal Cândido* (2015), ela afirmou: “Existe literatura erótica? Existe pornografia, há um mercado para isso. Em qualquer país do mundo e em todas as

homens”, mas a maioria foi citada por usar o erotismo como elemento constitutivo de suas obras e do caráter de seus personagens. Muitos ficaram de fora. Não por não merecerem participar desse rápido panorama do erotismo na literatura brasileira, mas pela necessária brevidade que este trabalho impõe. Neste momento questiono: quantos outros certamente ficaram de fora por terem sido de forma arbitrária relegados ao esquecimento por abordarem um tema que é tão próprio dos seres humanos, mas tão difícil de ser aceito na sua naturalidade?

épocas, inclusive para grandes escritores que estejam em dificuldades financeiras”. E ainda: “Não sou escritora erótica, nem faço literatura erótica. Faço literatura, ponto”.

2 UM ESTUDO DA *ANTOLOGIA DA POESIA ERÓTICA BRASILEIRA*

2.1 Limiares da obra

O propósito desta seção é analisar alguns elementos que circundam a seleção dos textos da *Antologia da poesia erótica brasileira*. Esses elementos podem, em maior ou menor grau, de acordo com a importância que adquirem, influenciar a leitura e a interpretação, indicar posicionamentos políticos e afiliações a certas correntes teóricas, ou seja, eles são parte da obra e como tal devem ser considerados para a análise, posto que influenciam na forma como ela é recebida pelo seu leitor.

Gérard Genette divide os paratextos em duas categorias: peritexto e epitexto (cf. GENETTE, 2009, p. 12). O peritexto é o elemento que possui necessariamente um lugar no livro, ou seja, posicionado no entorno no texto, como o prefácio e a capa. Também no entorno do texto, porém não fazendo parte da obra enquanto objeto livro, está o epitexto, que pode ser público (entrevistas concedidas pelo autor, falas em colóquios ou debates) ou privado (correspondências, diários e confidências do autor). Optei aqui por restringir a análise a alguns paratextos da primeira categoria. Outros elementos paratextuais poderiam ter sido abordados, como algumas entrevistas concedidas por Eliane Robert Moraes na época do lançamento do livro¹⁵; no entanto, devido à curta extensão deste tipo de trabalho, foi necessário eleger os mais significativos para a pesquisa proposta. São eles: a capa, a orelha, a contracapa, a dedicatória, o título, a epígrafe, o prefácio, a nota editorial, as notas biográficas e as ilustrações.

Normalmente, o primeiro elemento com o qual o leitor entra em contato é a capa do livro. Na *Antologia da poesia erótica brasileira*, a capa, que tem a assinatura do designer Gustavo Piqueira, destaca-se pela forte carga significativa. Acima de um fundo vermelho, vê-se em preto um soneto completamente censurado. Logo abaixo está o título da antologia, o nome da organizadora e de Arthur Luiz Piza, autor dos desenhos que integram a obra, além do logotipo da editora. Na lombada, praticamente repete-se a mesma disposição e os mesmos elementos da capa. Na contracapa também há uma alusão à censura, porém com o texto de apresentação do livro grafado acima das marcas pretas que deveriam escondê-lo.

¹⁵ As entrevistas citadas estão disponíveis nos seguintes endereços: METRÓPOLIS. **Metrópolis: Literatura erótica**, Eliane Robert Moraes. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M3JP3M3XSbk&t=115s>>. Acesso em: 04 abr. 2019; UNIFESP. **Livros 120: Antologia da poesia erótica brasileira** - Eliane Robert Moraes. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G5pjr99H0c8>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

Nos estudos sobre simbologia, o vermelho que predomina na capa da antologia pode adquirir significados opostos, porém não contraditórios. Chevalier e Gheerbrant afirmam que a cor vermelha pode tanto estar relacionada ao proibido, como pode ser um convite. Sugere uma interdição, como nos sinais de trânsito, mas também pode ser o chamado para a transgressão, como, por exemplo, nas lâmpadas vermelhas em frente às “casas de tolerância”. O vermelho pode, escondido, ser vida, e espalhado, representar a morte. A cor alude também ao ventre, à transmutação da vida em morte e da morte em vida. Por isso, é também a cor de Eros: “o vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 945).

Assim, o vermelho da capa pode tanto significar o interdito, a proibição de onde decorre o erotismo, conforme colocou Bataille, quanto a própria transgressão que impulsiona esse erotismo. A ideia de interdição é corroborada pelo soneto censurado, que remete aos tempos de repressão imposta por governos autoritários. Já a ideia de transgressão pode ser interpretada também pelo texto de apresentação do livro sobreposto à censura na contracapa. A escolha da cor é, então, um convite para que o leitor quebre o interdito e revele o erotismo da poesia abrigada nas páginas da antologia.

Já na capa fica evidente o posicionamento da autora e a crítica aos mecanismos sociais de controle da sexualidade humana. No texto da orelha fica explícito que o objetivo da obra é, passado o tempo de repressão, revelar o que até então era proibido pela moral religiosa predominante:

[...] essa produção não escapou às condenações que marcaram a história da literatura erótica no ocidente. Como se sabe, os livros considerados imorais foram, até pouco tempo, se não proibidos, ao menos produzidos e divulgados na clandestinidade. Não teria sido diferente no Brasil, cuja história traz fortes marcas do jugo patriarcal e de outras formas de repressão que também precipitaram mecanismos eficazes de censura às manifestações licenciosas. (ANTOLOGIA DA POESIA ERÓTICA BRASILEIRA, orelha)

Mesmo que o paratexto seja normalmente de ordem textual ou verbal, informações icônicas, como o soneto censurado sobre fundo vermelho, e materiais, como a escolha tipográfica, acrescentam elementos que influenciam na recepção da obra. Fontes possuem certas propriedades visuais capazes de despertar sensações, contribuindo para a transmissão da mensagem pretendida. A fonte escolhida para o título possui ângulos arredondados e eixo inclinado, remetendo às formas orgânicas da natureza, à sensualidade, às curvas dos corpos e à

intimidade, ao movimento e à fluidez. As curvas opõem-se às linhas e ângulos retos, que costumam relacionar-se ao que é estático, frio, artificial.

O aspecto gráfico do título certamente abriga alguma significação, mas é principalmente enquanto construção verbal que ele deve ser considerado. Genette, ao citar Leo H. Hoek, um dos fundadores da titulologia, afirma que o título é um “artefato de recepção” e, como tal, possui um destinatário, que pode ser ou não o leitor do livro (cf. GENETTE, 2009, p. 55). Isso porque enquanto o texto tem como destinatário o leitor, o título tem como alvo o público, que engloba, além dos leitores, aqueles a quem o texto não necessariamente atinge, mas que trabalham em sua difusão: imprensa, livreiros, editores, vendedores (cf. GENETTE, 2009, p. 72).

Na qualidade de objeto de circulação da obra, o título possui algumas funções, aprimoradas por Genette a partir da proposta de Charles Grivel. A primeira é a função de designação ou identificação, única obrigatória, posto que nomeia a obra. A segunda é a função descritiva, que pode ser temática, remática, mista ou ambígua. Os títulos temáticos têm base no conteúdo do texto, os remáticos no tipo do texto, os ambíguos podem tanto se referir ao objeto do discurso quanto ao discurso em si e os mistos são aqueles que trazem separados de forma clara um elemento remático e um temático. Ligada a essa função descritiva, está a função conotativa, que diz respeito a um efeito que o título manifesta, à maneira pela qual um título, seja ele remático ou temático, realiza sua denotação. Como nem sempre é intencional, pode ser encarada não como uma função, mas como um *valor* conotativo assumido pelo título. Por fim, a quarta função, que diz respeito à sedução do título sobre o destinatário, de caráter subjetivo e, portanto, duvidoso enquanto categoria de análise (cf. GENETTE, 2009, p. 87).

Algumas questões sobre o título da *Antologia da poesia erótica brasileira* podem ser levantadas a partir dessa proposta de observação de Genette. Partindo da análise da função descritiva temos a divisão do título em dois momentos. O primeiro, “Antologia”, designa o próprio discurso do texto, o gênero antológico. Ele determina o tipo de texto que o leitor encontrará naquela obra, ou seja, determina que aquele livro é uma montagem feita a partir de outras obras, que poderá contar com a participação de um ou mais autores. O segundo momento aponta para o conteúdo da antologia, o objeto daquele discurso, que é especificamente a poesia erótica produzida no país. Tem-se, portanto, um elemento remático e um temático constituindo a função descritiva mista do título.

Entretanto, é o valor conotativo que o título adquire a partir da função descritiva que dá dimensão significativa ampla para a obra. O título *Antologia da poesia erótica brasileira* sugere não apenas uma reunião de poesias, mas a reunião das melhores poesias eróticas

produzidas durante toda a existência da literatura brasileira. Outras antologias possuem títulos mais restritos, como a *Antologia pornográfica*: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso (2011), de Alexei Bueno, que justifica da seguinte forma o nome da sua obra e a seleção das poesias:

Este livro, é importante ressaltar, não trata de poesia erótica, nem burlesca, nem satírica, no estrito sentido das palavras. Trata da poesia pornográfica, do grego *pórne*, “prostituta”, ou *pórnos*, “possuído”, “depravado”, e dos seus muitos derivados, ou seja, daquilo que se refere à prostituição, à obscenidade, às questões sexuais, em suma, de forma chula, baixa e propositalmente grosseira. (BUENO, 2011, p. 11)

Assim, a escolha do termo “erótica” indica uma intenção totalizante e amplia as possibilidades de seleção de textos, uma vez que permite a inclusão de poemas que vão do erotismo alusivo até o mais explícito. O termo mais brando, se comparado ao “pornográfica” da antologia de Bueno, também facilita a aceitação da obra pelo leitor mais conservador e a torna mais receptível para o mercado consumidor.

Neste caso, o título apresenta ao leitor uma proposta e até mesmo uma promessa: a de que naquelas páginas ele irá encontrar uma reunião abrangente do que há de melhor em termos de poesia erótica produzida por poetas brasileiros. Ao mesmo tempo que delimita um tema, um gênero e um espaço de produção, restringe as obras apenas àquelas que possuem elevado valor estético. Também acaba por pré-determinar para o leitor o que é erotismo, influenciando a leitura de cada um dos poemas da *Antologia da poesia erótica brasileira*. O título, portanto, é a primeira chave interpretativa do texto, como salientou Umberto Eco no livro *Pós-escrito a O nome da rosa*.

Por fim, tem-se o valor conotativo, que pode levar o leitor a imprimir a partir do título da obra uma função sedutora para ele, uma vez que a observação do fato de estarem reunidas na mesma obra todas as melhores poesias eróticas brasileiras, por exemplo, pode atrair a atenção do leitor. Todavia, esse é um efeito subjetivo, conforme destacou Genette, e outros argumentos poderiam ser levantados em considerações por outros leitores que tenham percepções, vivências e interesses diversos.

O apelo visual da *Antologia da poesia erótica brasileira* não fica restrito apenas à sua capa. Em oposição à imagem do soneto escondido pela caneta preta do censor, o interior da obra é repleto de imagens sexualmente explícitas. Ao abrir o livro, o leitor viola a proibição sugerida no primeiro contato com a obra e se depara com as ilustrações de Arthur Luiz Piza. As figuras humanas do artista plástico paulista são ao mesmo tempo encorpadas e leves. Os corpos, quase sempre nus, estão representados em ilustrações que algumas vezes podem ser lúdicas e

infantilizadas, a exemplo da trapezista que faz seus malabarismos ao lado de um elefante (p. 435) ou das duas mulheres e um cachorro brincando com uma bola (p. 170). Outras vezes retratam situações eróticas intensas, como os dois casais em uma sugerida orgia (p. 84), a mulher masturbando-se (p. 355) ou a imagem do amante que beija entre as coxas da mulher (p. 455), desenho que encerra a participação de Piza na antologia.

Normalmente encarada como secundária em relação ao texto, as ilustrações adquirem destaque especial quando se trata de erotismo. Apesar de o “pornô em áudio”¹⁶ estar sendo apontado como uma tendência na atualidade, as mais populares formas de pornografia das últimas décadas são essencialmente visuais, como as fotos de revistas dirigidas ao público masculino, o cinema pornô e os quadrinhos eróticos. Entretanto, as representações eróticas visuais remontam à pré-história, como fica provado em pinturas rupestres encontradas no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí, imagens que, de acordo com os pesquisadores da área, estavam relacionadas a rituais de fertilidade. Gradualmente, as representações visuais do erotismo afastaram-se de questões rituais e religiosas para constituir um grupo de manifestações artísticas destinada a evocar a sexualidade humana como seu objeto central de interesse. Todas as épocas e modalidades artísticas – pintura, escultura, gravura, desenho – possuem obras e autores que abordaram como tema central a dimensão erótica dos seres humanos.

A imagem visual, portanto, tem forte apelo na construção de uma atmosfera erótica. Na *Antologia da poesia erótica brasileira*, os desenhos, apesar de inéditos, não foram feitos com a intenção original de figurarem na obra. Como não são produções inspiradas nos poemas compilados, as imagens cedidas por Arthur Luiz Piza à organizadora não estabelecem um diálogo imagem-texto direto. Ainda assim, a relação de contiguidade formada entre os desenhos e as imagens evocadas pelos poemas remete o leitor à pluralidade de formas de se abordar o erotismo, tão múltipla nas obras de Piza quanto nas dos poetas compilados por Moraes. Como resultado dessa união, o leitor tem a criação de uma aura erótica ainda mais intensa, ou seja, a fabulação é duplamente estimulada por essas formas de representação de Eros.

Mais próxima, porém ainda na borda do texto, está a epígrafe ou, como ocorre na *Antologia da poesia erótica brasileira*, as epígrafes. De acordo com Genette, a epígrafe é “uma citação colocada no exergo, em destaque, geralmente no início de obra ou de parte de obra”

¹⁶ As histórias pornográficas narradas por atores podem se tornar uma alternativa aos vídeos, especialmente após o surgimento de grupos feministas que denunciam a exploração de mulheres pela indústria de filmes pornográficos. ABUNDANCIA, Rita. **Chega o pornô em áudio**: esqueça a imagem, pois o som pode ser muito mais excitante. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/02/tecnologia/1549135690_778047.html>. Acesso em: 4 abr. 2019.

(GENETTE, 2009, p. 131). O autor ainda afirma que é possível encontrar epígrafes localizadas no final do texto, apesar de a prática não ser comum. Certamente o lugar da epígrafe influencia na função que ela terá em relação ao texto. Quando posicionada antes deste, terá a incumbência de introduzir o texto, quando no final, a de concluir.

Quanto à função, as epígrafes podem ser vistas de quatro formas diferentes. Elas podem ser um esclarecimento ou justificativa, não do texto, mas do título. Pode também ser um comentário do texto, induzindo, definindo ou salientando sua interpretação. A terceira função, mais indireta que as duas primeiras, trata do prestígio que o epigrafado carrega consigo para a obra. Sobre isso, Genette afirma que

[...] em uma epígrafe, o essencial muitíssimas vezes não é o que ela diz, mas a identidade de seu autor e o efeito de caução indireta que sua presença determina à margem de um texto – garantia menos onerosa em geral do que a de um prefácio, e mesmo do que a de uma dedicatória, visto que é possível obtê-la sem pedir-lhe autorização. Por isso, a coisa mais importante em um grande número de epígrafes é apenas o nome do autor citado. (GENETTE, 2009, p. 143)

Além disso, outro efeito indireto e, de acordo com Genette, poderoso, é simplesmente a presença da epígrafe. O “efeito-epígrafe” se estabelece quando a presença de determinados epigrafados confere à obra prestígio, elevando-a intelectualmente e explicitando um desejo de integrá-la a certa tradição cultural: “a epígrafe é por si só um sinal (que se quer *índice*) de cultura, uma senha para a intelectualidade” (GENETTE, 2009, p. 144, grifo do autor).

Na antologia que aqui estudo, duas epígrafes são utilizadas. Uma delas, a epígrafe do livro como um todo, está posicionada entre a dedicatória e o sumário; a outra, a epígrafe do prefácio, antecede o texto de Eliane Robert Moraes, “Da lira abdominal”. A primeira é o poema “Definição do amor”, do barroco Gregório de Matos. Considerado o primeiro grande poeta brasileiro, popularmente conhecido pelos seus poemas eróticos, não surpreende que seja o epigrafado. Pela notoriedade do “Boca do Inferno” enquanto poeta e pela importância de sua obra erótica, é inegável que essa epígrafe traz consigo algum prestígio à obra, além de servir como homenagem àquele que inaugurou o gênero no Brasil. Ademais, ao definir o amor de forma carnal e terrena, aproximando-o do corpo e do sexo, o poema cabe acertadamente como uma introdução para a antologia.

A segunda epígrafe, duas estrofes retiradas do poema “Nu”, de Manuel Bandeira, justifica o título do ensaio introdutório da antologia, ajustando-se à primeira função elencada por Genette. Além disso, o poeta não pôde ser incluído no corpo da antologia, de acordo com Moraes, por questões legais. Sobre esse assunto, ela afirma: “em certos casos, poucos

felizmente, tal ausência se deveu à impossibilidade de negociar direitos autorais com os herdeiros, como ocorreu com Manuel Bandeira, autor de notáveis poemas eróticos, a quem o título e a epígrafe desta apresentação homenageiam” (MORAES, 2015, p. 48). O uso desta epígrafe aqui adquire mais uma função, a de driblar questões legais que impuseram a exclusão do poeta da antologia. Apesar do obstáculo encontrado por Moraes, o uso desse artifício garantiu a presença na antologia de um poeta indispensável para pensar a literatura erótica brasileira.

Parte importante para a definição do gênero antologia, uma vez que expõe o caráter crítico da seleção dos textos, o prefácio é “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p. 145).

Ao contrário da capa, que tem como alvo o público em geral, o prefácio é destinado ao leitor do texto. Apesar de não ser um item obrigatório nos livros e de nem sempre ser valorizado pelo leitor, o prefácio cumpre algumas funções de acordo com o seu tipo. Aqui tratarei de um “prefácio autoral assuntivo original”, denominação formulada por Gérard Genette para definir aqueles prefácios assinados pelo autor do texto (neste caso, a autora da antologia), o qual assume e reivindica a autoria desse texto, e que está presente desde a primeira edição impressa da obra.

Uma das funções do prefácio é atrair o leitor, ou seja, reter sua atenção, persuadi-lo a comprar o livro ou convencê-lo a seguir adiante e não abandonar a leitura da obra. Em outras palavras, o autor desse paratexto objetiva a valorização do texto, porém de forma comedida, a fim de não se indispor com o leitor em função de um elogio pretensioso, principalmente se o autor do prefácio e do texto coincidem. Esse objetivo pode ser alcançado pela valorização do assunto que será tratado em seguida. De acordo com Genette, “pode-se valorizar um tema tornando perceptível sua importância e, portanto, indissociavelmente a utilidade de sua consideração” (cf. GENETTE, 2009, p. 177).

Eliane Robert Moraes busca essa valorização da antologia através do elogio da lírica erótica brasileira, utilizando-se de termos como “extraordinária riqueza” e afirmando que pôde verificar não apenas a quantidade, mas também a qualidade das obras escolhidas:

A quantidade e a qualidade da produção poética nela [na antologia] apresentada – sendo apenas parte de uma pesquisa que levantou por volta de trezentos poetas e mais de mil poemas – não deixa dúvidas sobre a convicção de que, para se formar tal *corpus*, talvez só estivesse faltando empenho de organização. (MORAES, 2015, p. 22)

A organizadora ressalta no trecho transcrito o resultado significativo de sua pesquisa, demonstrando o empenho exigido pelo trabalho e o grande volume de material coletado, uma forma de dizer ao leitor que foi empregada muita dedicação na organização do livro. Procurando demonstrar a qualidade da seleção, Moraes valoriza seu próprio trabalho de forma velada, conforme destacou Genette. Esse trecho também deixa transparecer a importância documental que a pesquisa possui, visto que, ao contrário de países como Portugal, que teve sua primeira antologia de poesia erótica publicada quase cinquenta anos antes do Brasil¹⁷, até 2015 ainda aguardávamos por uma obra do tipo.

Corroborando com essa ideia de relevância para os registros da literatura brasileira, em outro momento, Moraes afirma: “por se manter ‘desorganizados’, talvez em resposta aos dispositivos repressivos, nossos textos obscenos foram sendo empurrados para as margens dos círculos letrados, o que adiou a constituição de um conjunto, tal como foi possível em outras culturas” (MORAES, 2015, p. 22). Essa insistência na questão da originalidade da antologia também é uma forma de valorização do trabalho feito. Com isso, a autora busca, através do prefácio, convencer o leitor que a *Antologia da poesia erótica brasileira* é a primeira e única do tipo no país, que possui qualidade elevada, por isso ela é digna de ser comprada e lida.

Outra forma de valorização de uma obra, comumente utilizada em coletâneas, está na exposição de argumentos em favor da unidade versus diversidade dos textos compilados. De acordo com Genette, “consiste em mostrar a unidade, formal ou mais frequentemente temática, daquilo que corre o risco *a priori* de aparecer como uma amontoado artificial e contingente, determinado acima de tudo pela necessidade muito natural e pelo desejo legítimo de esvaziar uma gaveta” (GENETTE, 2009, p. 179).

Como defendi anteriormente, já no título temos a afirmação da unidade temática e de gênero da antologia. A reafirmação dessa coesão é feita por Moraes no seu prefácio, no qual ela sustenta o erotismo como o fio condutor dos poemas apresentados: “o que os reúne, porém, é precisamente o compromisso de dar voz a esse potente duplo do desejo que é a fantasia, no empenho de conferir uma dimensão simbólica ao imaginário sexual” (MORAES, 2015, p. 20). É a garantia que a organizadora dá ao leitor que se interessou pela temática de que não haverá um desvio do propósito original.

Entretanto, se a unidade é uma forma de demonstrar o valor da antologia, a diversidade também pode ser utilizada com o mesmo fim. Ainda que a essência esteja no erotismo, a pluralidade está garantida pelos poetas que, cada um ao seu modo, abordará o tema de forma

¹⁷ Refiro-me à *Antologia da poesia portuguesa erótica e satírica*, publicada por Natália Correia pela primeira vez em 1966.

única, como afirma Moraes: “Também os poemas aqui selecionados, à parte terem sido escritos apenas por brasileiros, se diferenciam muito entre si, revelando autores de épocas, estéticas e contextos bastante diversos” (MORAES, 2015, p. 20). Mais adiante a organizadora ainda destaca a variedade de gêneros quando afirma que “essa poesia excursiona por vários gêneros, manifestando-se em quadras, odes, elegias, rondós, haicais e outras formas fixas – entre as quais se destacam os sonetos, como ocorre em geral –, sem falar das inúmeras composições que recorrem aos versos livres” (MORAES, 2015, p. 26). Da mesma forma que a unidade atrai ao apresentar o conjunto de textos com uma seleção coesa e coerente, a diversidade permite que o leitor, a despeito do grande volume de poesias, encontre variedade nas formas de abordagem do tema agregador. Em última instância, é afirmar ao leitor que, mesmo com uma temática única, a obra não será repetitiva e maçante, dado que percorre toda a história da literatura brasileira, trazendo exemplos da produção poética de cada um dos períodos ou movimentos literários até a contemporaneidade.

Para Gérard Genette, o prefácio pode cumprir também a função de “para-raios” da crítica. Em antologias, essa capacidade do prefácio de absorver possíveis julgamentos futuros pode ser de grande importância para a recepção da obra (cf. GENETTE, 2009, p. 185). No trecho que transcrevo a seguir, Eliane Robert Moraes se utiliza do artifício: “Por certo, mesmo diante de tal pluralidade de vozes, é provável que um ou outro leitor venha a registrar, e com razão, a ausência deste ou daquele poeta no interior do conjunto”; logo a seguir a organizadora afirma que, apesar da ausência de Manuel Bandeira imposta pelos seus herdeiros,

[...] convém lembrar que uma antologia é sempre um trabalho de seleção e, como tal, obedece aos critérios e aos gostos literários de quem o realizou. Ou seja, para citar a feliz definição de Roger Chartier, ainda que uma “biblioteca sem paredes” possa sugerir o desvario da exaustão, a constituição de um conjunto como este só se faz possível ao preço de seus próprios limites. (MORAES, 2015, p. 48)

Assim, o discurso de valorização da obra tem também a função de responder antecipadamente a críticas que porventura surjam com a leitura que segue o prefácio. Moraes ainda faz questão de ressaltar que o processo de organização de uma antologia é um trabalho executado por uma pesquisadora e que as preferências literárias desta estarão mais ou menos explícitas no resultado final. Além dos gostos pessoais, a organizadora ainda fala em “critérios” que, mesmo de forma genérica e superficial, remetem ao procedimento crítico de corte e montagem, já abordado no capítulo anterior. Ou seja, prevenindo os possíveis julgamentos e de forma antecipada respondendo às condenações do leitor e da crítica, a organizadora adverte que omissões são inevitáveis e próprias do gênero antológico.

Além de ser um meio pelo qual a obra é valorizada, o prefácio pode ser utilizado como um instrumento de controle autoral. Através dele, o autor pode, de acordo com Genette, apresentar a chave interpretativa mais segura ou a sua “intenção” para com o texto ou conjunto de texto, como é o caso de antologias (cf. GENETTE, 2009, p. 197). O prefácio da *Antologia da poesia erótica brasileira* se presta bem a essa função, pois ao tratar do erotismo na poesia brasileira, um assunto até hoje pouco explorado de forma sistemática pela crítica, o texto busca preencher, respeitando as limitações desse paratexto, uma lacuna na nossa história literária. Ao analisar o resultado final da seleção de poemas e apresentar as principais linhas de força da vertente no país, Moraes não só escreve uma história da literatura erótica no Brasil, como intermedeia a leitura de sua obra. É uma forma de controle sobre o leitor exercida através da indicação, pelo autor, do modo como o livro deve ser lido, como coloca Genette:

Orientar a leitura, tentar conseguir uma boa leitura, não passa apenas por instruções diretas. Consiste igualmente, e talvez em primeiro lugar, em colocar o leitor – definitivamente suposto – de posse de informações que o autor julga necessárias a essa boa leitura. E os próprios conselhos têm todo o interesse de apresentar-se sob o aspecto de informações: informações, por exemplo – no caso em que isso possa interessar – sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido. (GENETTE, 2009, p. 186)

Logo nas primeiras páginas da sua introdução, Moraes faz uma espécie de proposta ao leitor: “Trata-se, ao longo deste livro, de verificar como essa escrita se produziu entre nós e que formas ela terá privilegiado no decorrer de sua história. Trata-se, pois, de interrogar a singularidade da poesia erótica brasileira” (MORAES, 2015, p. 21). Porém, antes de partir para a análise das formas e temas mais recorrentes, a autora reflete acerca da possibilidade de o erotismo constituir um gênero literário. Partindo da noção de que a imitação de certos critérios formais constitui os gêneros literários, Moraes cita alguns conjuntos de obras que obedecem a padrões fixos, como os romances libertinos franceses ou a tradição de sonetos eróticos fundada pelo poeta italiano Arentino. Entretanto, são agrupamentos isolados que não possibilitam a criação de uma unidade que abarque a pluralidade de formas que cabem no erotismo. Na análise da antologista,

[...] os escritos imorais normalmente participam do movimento geral da literatura, sem apresentarem um conjunto próprio de convenções. Talvez se possa supor inclusive que a impossibilidade de estabelecer diferenças entre o que seria “erótico” e “pornográfico” – reafirmada por muitos estudiosos do assunto, que também empregam os dois termos indistintamente – seja em parte motivada pela mesma indeterminação formal que dificulta uma definição precisa para a erótica literária. (MORAES, 2015, p. 26)

Por não apresentar os requisitos necessários para caracterizar-se como gênero literário propriamente, Moraes apresenta uma definição a partir do tema ou assunto central desse tipo de obra literária. O centro do erotismo literário é, segundo a autora, o sexo, mas não como tema e sim como um operador que rege todo o resto:

Não se trata, pois, de uma literatura que tem o sexo como tema. Ou, dizendo melhor, o que está em jogo nesse tipo de texto é bem mais que isso: afinal, a matéria sexual pode ser aferida numa infinidade de livros que, pelo simples fato de lançarem mão do tema, não podem ser alinhados entre as obras que compõem uma erótica. Nesta, o que se propõe ao leitor é algo distinto: trata-se de uma escrita que singulariza por fazer de Eros seu operador fundamental, elegendo-o como mediador exclusivo de seus jogos entre forma e fundo. Por isso mesmo, antes de ser um modo de pensar o sexo, o erotismo literário é um modo de pensar a partir do sexo. (MORAES, 2015, p. 27)

A delimitação do assunto passa necessariamente pela sua definição, ainda mais quando se trata de um tema movediço como o erotismo, que possui definições variadas de autor para autor, como visto anteriormente. Portanto, a delimitação proposta por Moraes é essencial para que se compreenda quais os critérios utilizados e como foi feita a seleção dos textos da antologia. É através dessa exposição que se pode compreender o que a organizadora entende por erotismo, ou seja, que corrente de pensamento é adotada na obra para justificar as escolhas de textos.

A autora então analisa alguns temas, características e formas recorrentes entre os poemas da antologia para os quais o leitor deve estar atento. Dentre os tópicos destacados, que serão mais adiante abordados de forma detalhada, estão o *carpe diem*, um tema frequente na literatura e que adquire contornos próprios quando pensado a partir do erotismo; a comicidade, presente em todos os momentos de nossa história literária; e o uso do expediente do “exagero no excesso”, que une o desvio no modo de pensar a operações de linguagem em nível semântico, sintático ou lexical.

É através dessa análise que a visão crítica da autora sobre os textos e sobre a história da literatura erótica brasileira está mais explícita. É onde também ela dará o subsídio básico para que o leitor possa ter um melhor aproveitamento da apreciação dos textos da antologia. Dessa forma, conforme destacou Emmanuel Fraisse, Moraes se coloca como mediadora da leitura, preparando o leitor para que interprete não apenas cada poema individualmente, mas para que compreenda o percurso percorrido pela lírica erótica através da história da literatura brasileira.

Complementar e seguindo o prefácio, porém com um texto mais sucinto e objetivo, está a nota editorial. Nela os editores optaram por incluir informações que poderiam ter sido

integradas ao prefácio, mas que possivelmente destoariam do tom amplo deste, em oposição ao caráter mais técnico da nota em questão. De acordo com Genette, um prefácio e uma nota podem transparecer um parentesco de função em razão de uma relação de continuidade estabelecida entre os dois, como fica evidente no caso da *Antologia da poesia erótica brasileira* (cf. GENETTE, 2009, p. 282-283). No prefácio, são feitas as considerações gerais a respeito da seleção dos textos, e sob a responsabilidade da nota editorial, ficam os aspectos pontuais, porém de grande relevância para o leitor; exemplo, aqui, é o esclarecimento a respeito da ordem de entrada dos poemas que, inspirada em outras obras do mesmo tipo, obedeceu à ordem cronológica, levando em consideração a data de nascimento do autor (cf. MORAES, 2015, p. 50). A justificativa para tal escolha confessa a natureza historiográfica da antologia:

Ainda que não seja o único critério empregado nesse tipo de compilações, a ordem cronológica aqui praticada tem a seu favor o fato de permitir a apreciação das mudanças de conteúdo, expressão e forma ocorridos na poesia brasileira ao longo de mais de quatro séculos, conferindo uma dimensão histórica à fabulação literária. (MORAES, 2015, p. 50)

Vale ressaltar também que esse objetivo é direcionado àquele leitor especializado, que possui um conhecimento sobre literatura acima do básico e é capaz de fazer uma leitura que leve em consideração aspectos formais e históricos. Esse é um indicativo de que o editor percebe o leitor em potencial daquela obra ou, ao menos, tem uma ideia de quem são os leitores de poesia no contexto atual. Além disso, a nota editorial ainda informa a respeito de outras questões técnicas, como a categoria dos “Anônimos”, a atualização de palavras, além de indicar como material adicional para pesquisa as fontes bibliográficas que seguem o conjunto dos textos.

Quase encerrando a obra, o conjunto de informações biográficas, de responsabilidade do professor Jean Pierre Chauvin, reúne alguns dados sobre a vida e a obra dos poetas que integram a antologia. Em poucas linhas são apresentados local e data de nascimento e falecimento, a formação e ocupação dos autores, além de algum dado sobre a carreira como poeta e sobre as principais obras de cada um.

As notas biográficas são bastante comuns em histórias da literatura tradicionais, como *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi. Ao contrário do que ocorre na obra de Bosi, onde as notas são posicionadas no rodapé da página e ocupam um grande espaço em destaque, na antologia de Moraes elas estão quase no fechamento do livro. Apesar de pouco relevantes para a compreensão da história literária no todo e para a compreensão do percurso percorrido pela lírica erótica brasileira, esse tipo de informação é válida para o leitor da

antologia a título de curiosidade, além de denotarem um maior cuidado e preocupação com a estruturação da obra.

As notas biográficas são, portanto, uma forma de a organizadora remeter a uma questão cara à historiografia literária tradicional e é também uma forma de montar o aparato crítico essencial, na perspectiva de Emmanuel Fraisse, para a existência de uma antologia. Como visto nessa seção, Moraes constrói, desde a capa, passando pelo prefácio, epígrafes e notas, um posicionamento crítico, resultado de análise histórica e literária do erotismo e das obras que compõem a lírica brasileira sobre o tema.

Como afirmou Genette, ninguém é obrigado a ler um prefácio, por exemplo (cf. GENETTE, 2009, p. 11). Entretanto, esse caráter não obrigatório de observação dos limiares do livro é mais facilmente aceito em obras fechadas, como romances, nas quais o núcleo de significação é o texto. Certamente nada é obrigatório ao leitor, ainda mais em antologias, que permitem uma leitura fragmentada ou em desobediência à ordem estabelecida, ainda que isso signifique uma apreensão diversa daquela pretendida pelo organizador. No entanto, para o autor da obra, essa dispensabilidade não se cumpre da mesma forma nas antologias. Enquanto no exemplo do romance o prefácio pode ser facilmente excluído, em uma antologia a relação estabelecida com os apêndices é muito mais próxima, pois cria-se uma dependência, já que os paratextos são uma condição necessária para a existência daquela obra.

2.2 Um panorama da poesia erótica brasileira a partir da antologia

Mesmo que este trabalho não se proponha a ser uma pesquisa quantitativa, antes de passar à seleção de poemas, pretendo apresentar alguns dados sobre a *Antologia da poesia erótica brasileira*. Ressalto que este é um panorama geral e possivelmente inexato, posto que nem sempre é possível a verificação de alguns fatos relacionados aos poetas presentes na obra. O local de nascimento de Enéas da Silva Caldas, por exemplo, é desconhecido, sabe-se apenas que foi popular no Rio Grande do Norte. Luiz Gama nasceu na Bahia, mas aos 10 anos de idade foi vendido pelo pai, indo morar em São Paulo. Raul Bopp é gaúcho, porém integrou o grupo modernista de São Paulo. Tomás Antônio Gonzaga não nasceu no Brasil, mas os estudiosos da literatura são unânimes em considerá-lo um poeta brasileiro. Devido a tantas particularidades, seria igualmente impreciso para esta pesquisa eleger um critério único ou critérios diversos de classificação. Esses casos levantados mostram que seria inadequado, por exemplo, fixar o critério de local de nascimento, visto que nem todos nasceram no Brasil. Seria uma escolha

equivocada também porque alguns poetas foram mais importantes na história literária do estado onde fixaram residência do que na do estado em que nasceram. Talvez o critério mais interessante fosse analisar individualmente cada caso, porém, o tempo disponível para este trabalho foi insuficiente. Por esse motivo, optei por apresentar em números apenas aqueles dados possíveis de quantificar.

A *Antologia da poesia erótica brasileira* conta com 255 poemas de autores brasileiros, naturalizados ou que fixaram residência no país. São no mínimo 127 autores reconhecidos, número que pode se estender até 147 em razão dos 20 poemas que não tiveram a autoria identificada. Quanto ao gênero dos autores, a obra apresenta uma discrepância bastante acentuada. Apenas 19 poemas foram declaradamente escritos por mulheres, que são 11, número que não atinge 9% do total de autores identificados.

Quanto ao local de nascimento, os autores estão distribuídos por 16 estados de quatro regiões (norte, sul, sudeste e nordeste). Não surpreende, dada a importância econômica e, conseqüentemente, cultural adquirida após a vinda da família real para o Rio de Janeiro em 1808, que o maior número de poetas esteja reunido nesse estado e em São Paulo. Logo em seguida vêm Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

Considerando a data de nascimento dos autores, apenas cinco nasceram nos séculos XVII e XVIII. O restante se divide entre os séculos XIX e XX, com uma pequena vantagem numérica para este último.

Observando rapidamente o período ou movimento literário com que são alinhados os poetas e poetisas, percebe-se uma atenção da organizadora em contemplar as diversas correntes literárias que tiveram voz no país. Gregório de Matos é o único representante do Barroco brasileiro. Em contrapartida, possui um número significativo de poemas, quatro no total. Arcades são cinco, com menos de dez poemas. Já a partir do Parnasianismo o número de poetas e poemas cresce substancialmente. Com um número um pouco menor de autores e de obras, mas ainda assim com uma quantidade expressiva, estão Romantismo e Simbolismo. No entanto, é a partir do Modernismo que está, aproximadamente, a metade das obras e mais da metade dos autores da *Antologia da poesia erótica brasileira*. Além dessas, ainda há representantes de movimentos como o Concretismo e Surrealismo, por exemplo, Décio Pignatari e Roberto Piva.

De igual modo, as maneiras a partir das quais os poetas se propõem a falar do erotismo são as mais variadas, como já destacou a organizadora no texto introdutório “Da lira abdominal”. Desde a primeira leitura da obra, algumas recorrências se revelaram. O embate entre os desejos da carne e o amor idealizado, de que falarei logo a seguir, é uma delas. Logo após, tratarei de dois extremos do erotismo, a distância do olhar e o excêntrico canibalismo. Em

um país fundado sobre bases judaico-cristãs não surpreende que questões ligadas à religiosidade se sobressaíam na produção poética. Dessa questão e, conseqüentemente, dos mecanismos de repressão da sexualidade tratarei na terceira parte desta seção. Em seguida, abordarei o que pode ser considerado um dos produtos da religiosidade desmedida, que é a forma como a mulher é vista pelo homem nas poesias eróticas. Também mereceram algumas páginas as poetisas que na sua produção se propuseram a tratar desse assunto comumente proibido para as mulheres. Por fim, discorrerei sobre um expediente recorrente na lírica erótica brasileira, o riso e sua ligação com questões desviantes da sexualidade considerada “normal”.

2.2.1 O amor carnal e o amor idealizado

A capacidade de fabular é um dos elementos que separam os seres humanos dos outros animais, mas é também uma forma de conexão com os nossos instintos mais primitivos. No que se refere ao erotismo, ela é uma forma encontrada pelo homem para se opor às proibições e buscar, mesmo que no plano das ideias, a transgressão dos interditos impostos socialmente. Nesse sentido, a poesia, enquanto criação a partir da fantasia, e o erotismo possuem uma relação de afinidade basilar. Tanto a criação poética, quanto a imaginação erótica transfiguram a matéria de que são feitos. Em *A dupla chama*, Octavio Paz afirma que:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda é uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. (PAZ, 1994, p. 12)

O erotismo, entretanto, faz fronteira com um outro elemento constitutivo da vida: o amor. Na poesia, essas duas questões muitas vezes aparecem unidas ou até mesmo se confundem, mas são essencialmente diferentes: o erotismo está no corpo, no desejo carnal, no instinto sexual; o amor é atração por uma pessoa, pela sua alma e pelo corpo que habita essa alma, por um e outro de forma indissociável em sua concepção tradicional. O amor individualiza o objeto erótico, transformando-o em um ser único para aquele que ama.

Dois poemas, um publicado no final do século XVIII e outro já no século XX, mostram as diferenças entre a atração declaradamente erótica e a atração erótico-amorosa. Na “Lira XIV

– Marília de Dirceu” (p. 64-65)¹⁸, de Tomás Antônio Gonzaga, o eu lírico roga à amada que celebrem a vida, a juventude e os prazeres do corpo, mesmo que este último seja referenciado apenas de forma alusiva:

Ornemos nossas testas com as flores
e façamos de feno um brando leito;
prendamo-nos, Marília, em laço estreito.
gozemos do prazer de sãos amores.

A súplica aos prazeres carnais é feita através da delicadeza do amor, que tem aqui a capacidade de elevar ao nível dos sentimentos nobres o que poderia ser apenas uma relação sexual. Mesmo com a declarada ambição de unir-se a Marília de forma física, o eu lírico não consuma a relação, o desejo permanece enquanto tal, uma vontade irrealizada. Na “Paródia antiquíssima n.º 1 (à moda de Tomás Antônio Gonzaga)” (p. 387), Sebastião Nunes, desprovido de pudores e eufemismos, relê a lira do poeta árcade:

Tua burguesa bucet quando lateja
(como se ostra degustando pérolas)
nem por isso, Marília, nem por iss,
ouriça menos meu chouriç. (sic)

Apesar do vocabulário vulgar empregado nesse último, o primeiro e o segundo poemas guardam muitas semelhanças. Assim como na obra de Gonzaga, na de Sebastião Nunes, o sujeito lírico expõe a intenção, que aparentemente não se realiza, de consumir o ato sexual com a amada. Nas duas esse amor pela pastora também é declarado. A primeira diferença é que o Dirceu de Nunes eleva o seu desejo sexual para o mesmo patamar da mulher que ele idealiza. Um e outro são indissociáveis, ainda que ele personifique a sua “tímida bucet camponesa” e afirme amá-la com a mesma intensidade que ama Marília. Outra diferença está no uso de uma linguagem rebaixada, no emprego de palavreado obsceno e explícito no lugar dos eufemismos do poeta árcade. A expressão do erotismo nos dois poemas é determinada a partir do uso que cada poeta faz das possibilidades linguísticas, já que essencialmente os dois transmitem a mesma ideia, o amor carnal pela mulher.

Sobre essas obras cabe também ressaltar a associação à ideia do *carpe diem*, largamente utilizada pelos poetas da antologia, como destacou Eliane Robert Moraes em sua introdução (cf. MORAES, 2015, p. 28). A Lira de Tomás Antônio Gonzaga é exemplar dessa

¹⁸ Todos os poemas citados nesta seção foram retirados da primeira e única edição da *Antologia da poesia erótica brasileira*. Para não poluir o texto com numerosas e longas referências, optei por incluir apenas as páginas onde o leitor encontrará os poemas citados.

concepção que tem estreita relação com os dois interditos iniciais de Bataille, a morte e a atividade sexual. O *carpe diem* se coloca como uma resistência à consciência da mortalidade dos seres e como um pretexto para a violação do interdito do sexo. Os amantes, na certeza de que a morte dará fim às suas existências, buscam a plena fruição dos prazeres da carne, como o eu lírico deste poema de Omar Khouri (p. 419):

Vem, amado, vem
 Faze de mim o que queiras:
 Arregaça-me toda, se puderes.
 Por que pudores tolos,
 Se o tempo, agindo como um rolo,
 Comprimirá xoxota,
 Rola, ânus, peito, boca,
 Deixando tudo de fazer dó,
 Transformando tudo em pó?

Em oposição à livre satisfação dos prazeres do corpo estão alguns poemas do Romantismo. Em “Meu desejo” (p. 107), de Álvares de Azevedo, o homem sonha com a amada, visão pura e angelical da mulher. As imagens evocadas percorrem-lhe o corpo: a luva na “gentil mãozinha”, a flor no seio, o sapatinho no “mimoso pé”, a cruz do colar sobre o peito, o espelho que a vê nua, os lençóis do leito onde ela repousa. Todas essas imagens são fruto de uma idealização da mulher amada e nada indica que este seja um amor correspondido, já que a distância entre o homem e seu objeto de desejo impossibilita sua realização plena.

De forma semelhante a Álvares de Azevedo, Junqueira Freire exalta o amado a partir de um acentuado sentimentalismo: ele é anjo a quem o eu poético venera, serve e endeusa, ele é quem merece um trono de ouro. No entanto, em “A um moçoilo” (p. 113-114), o amor não apenas não é correspondido, como é rejeitado de forma enfática pelo objeto de desejo do eu lírico. Como se trata de duas pessoas do mesmo sexo, pode-se supor que essa repulsa não seja uma simples falta de interesse, mas uma abominação extrema para aquele homem, possivelmente homossexual, que está sendo cortejado por outro homem. Esse amor permanece, então, no plano das paixões platônicas:

E tu me xingaste tolo,
 Meu moço, anjinho feliz!
 Só porque amar-te deveras
 Meu Deus, minha sina quis,
 Só porque certo bem maus
 Dois versos te dei que fiz.

Meu anjo me olha e despreza
 Com mirar tão furibundo!
 Já não hei mais esperança

De ter serafim jacundo,
Que aos céus me leve risonho,
Quando me for deste mundo.

O amor não realizado também é tema para “Amor e medo” (p. 125), de Casimiro de Abreu. Aqui, o motivo para que não se estabeleça efetivamente a união entre os dois não é a rejeição da amada, mas do próprio amante, que se afasta para não macular a pureza da virgem. Como afirma Alexei Bueno, esse poema é a “síntese perfeita do movimento pendular entre a libido pura e as coerções sociais da moral oitocentista” (BUENO, 2007, p. 115). O conflito entre o desejo sexual e castidade atormenta o sujeito, que divaga:

Vampiro infame, eu sorveria em beijos
Toda inocência que teu lábio encerra,
E tu serias, no lascivo abraço,
Anjo enlodado nos paus da terra

Depois... desperta de febril delírio,
Olhos pisados, como um vão lamento,
Tu perguntaras – que é da minha c’roa?
Eu te diria – desfolhou-a o vento!

Oh! Não me chames coração de gelo,
Bem vês, trai-me no fatal segredo,
Se de ti fujo é que te adoro e muito!
És bela – eu moço, tens amor – eu medo.

Representados por Casimiro de Abreu, o pudor e o medo impedem o gozo livre dos amantes. Esses sentimentos são resultado da atitude repressiva da sociedade em torno do sexo, já que a expressão da sexualidade sem amarras caracterizaria uma aproximação temerária do instinto animal presente nos homens. Como já afirmado anteriormente a respeito da obra de Bataille, o homem afastou-se da animalidade a partir do trabalho, que impôs a canalização das energias para as atividades consideradas úteis. O sexo que não tem como objetivo a perpetuação da espécie não pode ser considerado uma atitude agregadora para a sociedade, portanto deve ser reprimido. Ele aproxima perigosamente o homem de sua primitividade animal, o que deve ser evitado. Entretanto, é justamente o erotismo, resultado da passagem da sexualidade livre para a sexualidade envergonhada, que vai buscar o rompimento dessas opressões em direção ao animal.

A atitude tipicamente romântica de Casimiro de Abreu dá espaço à violência que compõe o domínio erótico. Em “A matilha” (p. 148-149), Teófilo Dias de Mesquita reaproxima o homem de seus instintos originais ao metaforizar o desejo como uma matilha. A mulher é felina, mas não é a presa. O homem em si também não é o cão, o animal em caça. Da mesma

forma o desejo não é um único cão, mas uma matilha inteira. Depois de descrever a caçada, o eu lírico compara: “Não de outro modo, assim meus sôfregos desejos, / Em matilha voraz de alucinados beijos, / Percorrem-te o primor às langorosas linhas”. E então conclui:

– Tudo a matilha audaz perlustra, corre, aspira,
Sonda, esquadrinha, explora, e anelante respira,
Até que, finalmente, embriagada, louca,
Vai encontrar a presa, – o gozo – em tua boca.

A matilha é, portanto, metáfora para a busca da satisfação do desejo carnal entre homem e mulher. A violência animal para a expressão do desejo também é matéria de Dante Milano em “Fuga do centauro” (p. 271-272). Através de antíteses, o poeta aproxima ideias a princípio excludentes, como nos versos “Espanquei-a com carícias, / Massacrei-a de delícias”, para representar o duplo do desejo, de um lado a ternura amorosa, de outro a brutalidade do sexo. Os opostos se aproximam também na figura mitológica do centauro, que na sua metade homem fuge dos encantos da visão etérea da mulher e na sua metade animal a possui de forma selvagem.

É pertinente destacar o uso dos elementos da natureza nos três últimos poemas citados. No romântico “Amor e medo”, ela pode representar o sofrimento do eu lírico, na obra de Teófilo Dias de Mesquita pode ser matéria para a expressão da intensidade da atração sexual entre os amantes e na de Milano representar a união entre o amor espiritual e o amor carnal. Mais adiante, nos sonetos de “Os quatro elementos” (p. 306-308), de Vinícius de Moraes, a natureza será utilizada para expor outro sentimento próprio da relação homem-mulher, o ciúme. Na obra, o sentimento de possessividade do homem atinge um nível tão elevado, que a presença da mulher em harmonia com o ambiente o desestabiliza. O sol não pode tocar seu corpo, ela não pode contemplar os verdes prados, o vento não pode com ela brincar e a água o confunde.

O sentimento de posse vem sendo reforçado na sociedade ocidental há milênios. A filosofia do amor fundada por Platão buscava explicar o mistério da atração entre os seres. Cindidos por Zeus, restava-nos a busca por nossa metade complementar. O mito da criação de Eva a partir da costela de Adão também reforça a ideia de que o homem ou a mulher só podem ser completos se unidos um ao outro. Em associação a essas concepções está o modelo patriarcal de dominação feminina, que objetifica a mulher e a torna propriedade masculina, assunto que será abordado novamente mais adiante.

O ideal de amor formado apenas pela união do homem à mulher resultou em um tema recorrente na literatura erótica, a figura da prostituta, mulher de muitos, impura, imprópria para

o amor espiritual. Se o sexo é um interdito de nossa sociedade, a mulher que dele tira seu sustento deve ser rechaçada de forma veemente. É dela que trata Sosígenes Costa em “Não me toques” (p. 274), quando traz a referência bíblica de Maria Madalena, normalmente tomada como a prostituta arrependida que pediu perdão a Cristo. O eu lírico de peito ferido quer impedir que a pomba pouse sobre seu ombro em chaga. Símbolo de pureza, a pomba próxima ao peito remete ao amor puro, algo impossível de ser vivido com uma mulher impura. A voluptuosidade da imagem da meretriz de boca vermelha, na representação da carnalidade, contrasta com o sofrimento do eu que luta em vão contra a amabilidade da mulher.

A ideia de interdito em relação ao desejo carnal é forte também quando os poetas tratam de relacionamentos homossexuais. Nesses casos, duas forças de repulsa se unem, uma referente ao sexo, outra à união entre dois homens, como é o caso do já citado “A um moçoilo” e de “[teu cu fora da lei]” (p. 381). Na obra do paulista Roberto Piva, há a ideia de quebra de todas as proibições em favor do prazer, pois o corpo não é regido por regras, é “fora da lei”, é “anarquia & delírio”. O corpo e a lascívia rompem com qualquer convenção humana, e o espírito se eleva, é “alegria de anjo / nas estradas / do prazer”. Ele ultrapassa leis e os limites da sanidade, é a perda total do controle e da racionalidade, característica própria dos seres humanos, possível apenas através do “desatino” da poesia, ou seja, através da suspensão das leis e regras que a arte poética proporciona.

O corpo é também, no poema de Armando Freitas Filho, “*Mademoiselle furta-cor*” (p. 395-402), o lugar do sentir, não do racionalizar. Fazendo uso de uma sensorialidade acentuada, o sujeito poético explora as imagens do corpo da mulher e do ato sexual. O gosto, as cores, o toque, os cheiros, os gemidos e gritos em harmonia com a disposição dos versos, que varia ao longo do poema, imprimem um ritmo sensual e sexual ao poema:

Eu avanço, te abocanho
a cama range, o corpo ruge

vermelho!

vivo num relance as nuances
de um arco-íris de tafetá
ferido no espaço do instante
de seu veloz delírio:

e caço o seu rosto em cada cor

em cada gama

a cada gomo que esmago e engulo
eu te provo, e bebo

as gotas do seu gosto

e mastigo o teu sabor
 calcando sobre mim
 o gosto escancarado
 do seu sangue sem som
 mas que, entretanto, entretons
 grita.

Aqui, o sexo é apenas corpo, sentidos, sensações. É a exposição de uma relação puramente carnal, assim como “Um sorriso” (p. 366), de Ferreira Gullar. Nesse poema, a satisfação física dela é o objetivo do homem, é aí que ele encontrará sua própria satisfação. A imagem do corpo da mulher, que é delicada flor que perde as pétalas, contrapõe-se à do macho, que com fúria assassina penetra a noite. Mas todo o instinto animal de destruição se quebra quando outra imagem surge: a do sorriso.

que busco eu com toda essa assassina
 fúria de macho?
 que busco eu
 em fogo
 aqui embaixo?
 senão colher com a repentina
 mão do delírio
 uma outra flor: a do sorriso
 que no alto do teu rosto ilumina?

Ele é metáfora para o gozo, para a liberação última do prazer. Nesse sentido, a busca pelo prazer do outro traz uma quebra na condição animal, individual e egoísta, desse homem. Ele não busca apenas a satisfação de seu próprio desejo sexual, busca também o bem do outro, humanizando-se. Seu prazer está no prazer do outro, em uma sintonia dos corpos.

Os poemas selecionados até aqui transformam amor, sexo ou os dois em conjunto em algo que está fora da racionalidade humana: ou aproximam-se dos animais ou da espiritualidade. Um poema que procura abordar os assuntos de forma racional é “Tato”, de Arnaldo Antunes. Construído por sentenças curtas, a obra expõe algumas verdades cruas sobre o desejo, o ato sexual e assuntos correlatos, como a gravidez e a menstruação. Em versos como “O ânus precisa de mais lubrificação” e “Gozo não significa ejaculação”, a atividade sexual é tratada de forma direta, quase como prescrições ao leitor.

O que o poeta e músico paulista almeja é a dessacralização do corpo. Ele não é templo, ou seja, não é lugar consagrado a culto. Também não é casa, lugar de abrigo. Nem mesmo é prisão que impede a liberdade dos seres. Dessacraliza também o sexo, que pode ser uma atividade motivada por “graça”, por amor, por tara ou para reprodução. No todo, o poema de

Arnaldo Antunes prega a desmistificação do corpo e do sexo, tratados na nossa sociedade como tabu, e um rompimento com alguns conceitos cristalizados que impedem o livre exercício da sexualidade. Entretanto, não há um rebaixamento desses temas, mas também não há uma elevação. A síntese da ideia racional que posiciona amor e sexo em um mesmo nível de importância para o homem pode ser entendida a partir do verso “O pinto duro pulsa forte como um coração”, em que a carnalidade, o “pinto duro”, e o amor, “coração”, adquirem o mesmo valor simbólico: ambos pulsam, impulsionando a vida.

Com base nos poemas aqui abordados, é possível identificar que, na *Antologia da poesia erótica brasileira*, o erotismo dos corpos vem muitas vezes ligado à ideia do amor. Na “Lira XIV – Marília de Dirceu”, em “Meu desejo” e em “Amor e medo” o erotismo não é tão transparente quanto o sentimento amoroso. Em “A um moçoilo”, o erotismo não pode ser plenamente alcançado pela rejeição do amado, mesmo assim o amor físico e o espiritual coexistem. Já em poemas como “A matilha” e “[Vem, amado, vem]” o desejo dos corpos se torna o centro das atenções, mitigando a importância de um amor idealizado. Mas na maioria dos casos a tensão entre amor e erotismo gera um desequilíbrio no eu lírico. É o que ocorre em “Fuga do centauro”, poema no qual a violência do sexo se combina à ternura do amor, e em “Não me toques”, em que os interditos morais relacionados ao amor por uma prostituta desestabilizam o sujeito lírico. Os desejos do corpo são também motivo de perda completa da racionalidade do eu de “[teu cu fora da lei]”. Em contraposição à desestabilização recorrente causada pela carne, está a tentativa de pacificação de Arnaldo Antunes em “O tato”.

Estes são apenas alguns exemplos de como o amor pode se relacionar com o erotismo dos corpos dentro da poesia. Amor e erotismo são aspectos da vida interior dos seres e se combinam e confundem com frequência. Por essa razão, esta seção não teve o objetivo de esgotar o assunto, apenas introduzi-lo, como veremos adiante.

2.2.2. O erotismo dos sentidos: do voyeurismo ao canibalismo

É impossível dissociar erotismo e corpo. Em razão disso, não é concebível pensar a literatura erótica sem a atuação dos sentidos e sensações da carne. Esse é mais um ponto de convergência entre o erotismo e a poesia, afinal, tanto um quanto o outro nascem dos sentidos, como afirmou Octavio Paz (cf. PAZ, 1994, p. 14). Desde o afastamento imposto pelo olhar até

o extremo do desejo de comer, em sentido literal ou não, o amado, poesia e erotismo exploram cada um dos sentidos humanos.

Se na poesia árcade o sujeito poético apelava para imagens e figuras de linguagem relacionadas a uma contemplação a partir do olhar, no Romantismo esse modo de observação do outro esteve acompanhado da oralidade. Para Affonso Romano de Sant’Anna, essa estética fundada pelos poetas da época tem relação não apenas com o fato de que os poemas eram recitados ao público, mas principalmente porque a lírica amorosa romântica vai utilizar de forma insistente palavras e termos relacionados à boca (cf. SANT’ANNA, [19--], p. 21). A admiração da amada a uma distância respeitosa permanece, porém, a aproximação começa a se dar, mesmo que no plano da imaginação ou intermediada, como acontece em “Adormecida” (p. 141-142), de Castro Alves. A imagem criada pela memória do eu lírico revive a noite em que ele observa a mulher ser beijada pelas flores de um jasmineiro. O “quadro celeste” pintado no poema não sofre nenhuma interferência desse homem, que apenas aprecia a cena que se desenrola diante dele. O olhar está acompanhado do olfato que capta não apenas o perfume da flor, mas também o cheiro da natureza entrando pela janela aberta. Nesse contexto, o eu poético é apenas um espectador passivo, alguém que extrai do olhar o que precisa para sua satisfação, tal como o *voyeur* que se excita ao observar o objeto de seu desejo. A existência de uma inclinação à oralidade levantada por Sant’Anna pode ser percebida pela imagem do beijo da flor e também pela referência ao seio da mulher: “Para não zangá-la... sacudia alegre / uma chuva de pétalas no seio...”.

O terno e amoroso poema de Castro Alves faz contraponto a um outro, também de título “Adormecida” (p. 154), de Carvalho Júnior. O poeta parnasiano mantém uma atitude apenas em parte voyeurista, já que há o desejo de contato físico. Porém, ele expressa através de uma atmosfera sombria o seu desejo. O homem é animal que vigia a presa, mas não cão, como em “A matilha”, de Teófilo Dias de Mesquita. Ele é um urubu, ave que carrega um significado negativo por se alimentar de cadáveres e por ser símbolo de azar ou mau agouro. A imagem da mulher incita no homem os desejos da carne através da metáfora do urubu que ronda o corpo morto de que vai se alimentar. Essa mulher já não é mais a imagem da perfeição e da pureza:

Quando vejo o abandono, a mórbida aparência
Do teu corpo em nudez, imóvel e prostrado
Como se fora morto; apenas agitado
Pelo fluxo do sangue em plena efervescência;

A imagem desagradável e o perfume incômodo que esse corpo exala não fazem com que o eu lírico rejeite essa mulher, há desejo aqui como havia em Castro Alves. No entanto, se no Romantismo a tendência à oralidade era expressa através do beijo e da imagem do seio, no Parnasianismo o desejo carnal vai ultrapassar a contemplação amorosa para remeter a uma atração quase necrofílica. Essa mesma observação vale para “Antropofagia” (p. 152), do mesmo poeta. O corpo da mulher é animalizado, é comparado ao corpo da cascavel e a “um bando voraz de lúbricas jumentas”, o que inspira no sujeito poético “instintos canibais”.

Em “Gula” (p. 240), Martins Fontes também expressa todo o seu desejo carnívoro ao falar com a mulher: “Não percebeste quanto sou sincero, / Em que furor satânico me abraso, / De que modo carnívoro te quero?”. Há também a avidez pelo contato íntimo com a amada, porém algo impede essa aproximação, ele é um “Tântalo-Aasvero”, que deseja algo próximo, mas inalcançável. É apenas pelo olhar e pela imaginação que ele pode provar o fruto virgem do seio da amada.

Os poemas de Carvalho Júnior e Martins Fontes mostram como o desejo se transformou no Parnasianismo não apenas em carnalidade lasciva, mas em um sentimento carnívoro de possessão e incorporação do amado ao seu próprio eu. Entretanto, dentre todos os poemas da antologia, é em “Receita para assassinato seguida de cardápio do corpo da pessoa amada” (p. 375-378), de Hermínio Bello de Carvalho, poema publicado na década de 60 do século XX, que o instinto canibal atingirá o seu momento de maior exposição, ao menos entre os poemas que integram a *Antologia da poesia erótica brasileira*.

De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna ([19--], p. 126), o canibalismo está relacionado ao mecanismo de identificação que é resultado das relações amorosas. A escolha do objeto de desejo se dá através de uma identificação, ou seja, o indivíduo assimila um ou mais aspectos do amado, transformando-se a partir desse modelo. Esse processo inicial de identificação dos amantes pode chegar ao ponto de incorporação do outro, de onde advém a metáfora do canibalismo. Essa questão também tem íntima relação com o narcisismo e a dificuldade de elaboração das perdas. A separação do objeto de desejo levaria à cisão do eu, no entendimento do amante que confunde a sua própria imagem com a imagem do amado. A possibilidade ou o medo que isso ocorra estimulam o impulso do canibal em direção à assimilação do corpo da sua outra metade em seu próprio corpo.

A cena do homem que mata e prepara um banquete com o corpo da mulher amada pode ser entendida como metáfora para esse desejo de união eterna e indivisível entre os amantes. No poema de Hermínio Bello de Carvalho, o eu lírico deve aproveitar cada parte do corpo da mulher sem culpa: “Não me induz nenhum remorso. Maior a fome de tua carne que

meu sentimento de amor”. O amor não é tão grande quanto a fome porque o erotismo dos corpos é o que está em jogo, é a busca pela transposição do interdito da morte através da assimilação do outro que viverá enquanto alimento para o amante. Da mesma forma extingue-se a angústia da separação, uma vez que a fusão entre corpos se eternizou. O canibalismo é, portanto, a partir da perspectiva do amante, o ápice da união dos corpos.

Para esse sujeito poético, na violência do ato está a transposição do proibido: “Comer-te assim é uma subversão sexual”. Para Bataille, o domínio do erotismo é o domínio da violência. A morte está envolvida na busca pela posse do amado, que, caso não se concretize, pode levar o amante ao extremo do desejo de acabar com a vida desse ser ou com sua própria vida: “a paixão nos repete incessantemente: se possuísse o ser amado, esse coração que a solidão estrangula formaria um só coração com o ser amado” (BATAILLE, 2017, p. 44). Essa violência, que está na esfera sagrada, substitui o caráter limitado e dá à vítima o ilimitado, reconduzindo-o à continuidade descontínua. O homem coloca-se na qualidade de imolador que quer penetrar a mulher, vítima de seu sacrifício. Para Bataille, o ato de amor e o ato do sacrifício guardam semelhanças, pois o que ambos revelam é a carne:

O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes. A essa vontade refletida sucedem os movimentos animais desses órgãos inchados de sangue. Uma violência, que a razão não controla mais, anima esses órgãos, tensiona-os até a explosão e, de repente, é a alegria dos corações de ceder ao excesso dessa tempestade. (BATAILLE, 2017, p. 116)

Nesse sentido proposto por Bataille, o ritual em torno do sacrifício e preparação do corpo da mulher no poema de Hermínio Bello de Carvalho poderia ser lido como a metáfora do ato sexual, da mulher que se rende ao homem, que toma seu corpo, o viola em fúria, de forma carnal, mas nem por isso menos sacra:

Te espeto, te furo com as destrinchadeiras
eu mesmo não me reconheço nesse ato de selvageria;
nesta fome de tua cartilagem
nesta fúria com que caproveito cada crosta de carne de tuas espinhas
docemente dispostas sobre o prato,
neste risco de perder-te para uma ato de *gourmemt*
nessa antropofagia consciente requintada,
nestas graças que rendo ao Senhor pelo pão de tua carne
e no vinho sangue brindado efervescente.

A profusão de sensações evocadas no poema contribui para a ideia de ritual em torno do corpo da mulher, até mesmo porque o ato de comer, para os seres humanos, vai além de

simplesmente uma questão de sobrevivência, ele tem profundas implicações culturais e religiosas. Além do paladar, principal sentido envolvido no ato de alimentar-se, o poeta explora também a visão, o olfato, a audição e o tato. Todos os sentidos são convocados a criar as imagens do poema, as cores, perfumes e sabores dos alimentos, o corpo sendo cortado, as entranhas examinadas:

Não importa: celgas e brócolis
 apurariam o gosto de tua carne esplendidamente branca.
 Cheiras agora a orquídeas alcálicas, teu corpo nu e indefeso
 espreito numa absurda glotonice.
 [...]
 já não me contenho, te parto, te sangro, destrincho tuas veias
 saltam os intestinos, vaso o estômago
 e eis que teu coração descubro enorme e táctil!
 [...]
 Meu gozo queima-me o corpo: não fosse tão quente a água
 e afagaria tua cara que boia entre os condimentos
 e morderia teus cabelos emaranhados nos torresmos.

Porém, na maioria das vezes, a exploração dos sentidos nos poemas que integram a *Antologia da poesia erótica brasileira* se dá de forma mais leve e bem menos excêntrica que nessa obra de Hermínio Bello de Carvalho. Os tabus em torno do sexo, na verdade, fazem com que a contemplação do amado pela visão seja o mais recorrente em nossa poesia erótica, especialmente no Parnasianismo.

Em “Aspásia” (p. 172-173) e “Plena nudez” (p. 174), ambos poemas de Raimundo Correia, o olhar tem predominância sobre os outros sentidos. No primeiro, um sátiro espreita o banho da mulher. A imagem idílica da mulher integrada à natureza é quebrada com a revelação de que alguém a observa. A situação voyeurista que se estabelece desde os primeiros versos até o momento em o leitor é informado que alguém mais faz parte daquela cena é o que cria atmosfera erótica no poema. Porém, além da visão, outros sentidos são chamados na elaboração dessa aura de sensualidade: o paladar em “Do lábio a polpa a abrir, mais úmida e vivaz, / que a polpa sumarenta e rija do ananás”; o olfato, ao referir-se aos seios como “dois limões cheirosos”; e o tato, que faz a água “se desfazer numa carícia terna” ao tocar Aspásia. O desfecho é inconclusivo, já que o poema se encerra com a cena da mulher sendo perseguida pelo bode, animal símbolo da libido, da luxúria e da fertilidade (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 134-135). Entretanto, mesmo que permaneça a possibilidade de quebra dessa atitude voyeurista do observador, a imagem central que persiste é a do homem que, de forma furtiva, se deleita com a visão da beleza nua em um momento de intimidade.

Já em “Plena nudez”, o eu lírico pede a visualização integral do corpo feminino, “Não essas produções que a estufa escura / Das modas cria, tortas e enfezadas”, elegendo como favorito o modelo clássico, em contraposição à morbidez presente, por exemplo, em “Adormecida”, de Carvalho Júnior. A relação estabelecida entre os poetas faz crer que “Plena nudez” dialoga também com “Profissão de fé”, outro poema de Carvalho Júnior, que será abordado mais adiante.

Além disso, o poeta procura nas referências à arte grega e à imagem de Vênus uma relação diferenciada com a nudez feminina e até mesmo com questões como o pudor e a vergonha. Entretanto, permanece no poema a ideia da mulher que não pode ou não precisa ser tocada, já que, para esse homem, o prazer é algo que provém, principalmente, da visão, tal qual o *voyeur*, que não necessita do toque, do cheiro ou do gosto da amada para satisfazer os desejos do corpo.

Olavo Bilac é outro poeta que constrói o erotismo na sua obra prioritariamente a partir do ponto de vista de um eu lírico que se coloca enquanto um observador passivo. Em “De volta do baile” (p. 184-186), há a descrição do momento em que a mulher chega do baile e despe-se. A alcova é personalizada e acorda assim que vê a mulher, passando a observar encantada cada movimento seu ao desnudar-se: primeiro tira o manto, depois as luvas, colares, braceletes, cada peça de roupa que veste, até soltar os cabelos. A cena descrita remete a um *striptease*, revelando gradualmente o corpo da mulher a cada parte da vestimenta que é retirada. O ritual de desnudamento ante um espectador passivo, neste caso a alcova, é uma atitude tipicamente voyeurista que remete à história bíblica de Salomé. Através da dança dos sete véus, ela seduz Herodes Antipas e pede-lhe a cabeça do profeta João Batista (Mt 14:1-36).

O desnudamento como espaço do desejo é, segundo Affonso Romano de Sant’Anna, um dos tópicos mais ricos do Parnasianismo (cf. SANT’ANNA, [19--], p. 108). Em “De volta do baile”, a referência à dança está no título e na forma como o poema se encerra. O despir-se da mulher não é um passo para que o ato sexual seja consumado, ele é, em seu processo lento e gradual, o seu fim. Assim como na dança dos sete véus, que a bailarina se retira quando chega à nudez, o poema de Bilac encerra-se assim que a mulher termina de remover a última peça da vestimenta e solta os cabelos.

“Vento indiscreto” (p. 218), de Júlio César da Silva, é mais um poema da antologia no qual o eu lírico se coloca como espectador de uma cena em que a mulher é a personagem principal. De forma similar à “Aspásia”, ela está alheia ao fato de estar sendo observada, é uma mulher simples, possivelmente uma criada. O tom erótico se instala no soneto do poeta simbolista já nos dois quartetos, afinal, ela é descrita em um momento que, para a época, é

íntimo. Está de corpete e braços nus, lavando “A alva calcinha, casta e virginal”. Entretanto, é nos dois tercetos que o vento expõe o corpo dessa mulher, colocando o homem definitivamente na posição de um invasor da sua privacidade.

O desejo desse homem não é possuir de forma carnal a mulher. Mais uma vez, o sujeito poético é o *voyeur*, aquele que tira sua excitação do olhar, do ato de penetrar de forma oculta o espaço íntimo do seu objeto de desejo: “Que desejo ali fique e se concentre / Para que eu veja as curvas que ela tem / Nas gordas nalgas e no lindo ventre...”.

A excitação pelo olhar vai ter forte apelo também no “Soneto” (p. 250), de Mário de Andrade. Ao contrário de “Vento indiscreto”, onde o foco está no corpo da mulher, não podendo o leitor extrair qualquer outro sentimento além da excitação pela carne, no poema modernista a contemplação do corpo nu é símbolo do amor *voyeur* do eu lírico por essa adolescente, um amor “azul bem leve” que se completa na adoração serena e pura:

Não exijas mais nada. Não desejo
Também mais nada, só te olhar, enquanto
A realidade é simples, e isto apenas.

Que grandeza... A evasão total do pejo
Que nasce das imperfeições. O encanto
Que nasce das adorações serenas.

Na imagem lúbrica da amada nua, Mário de Andrade fala de um amor diferente daquele até então cantado pelos seus antecessores. O amor não é mais aquele sentimento afetado, relacionado à morte, à angústia ou à culpa, é um sentimento simples, leve e que deve ser desprovido de pudores e vergonha.

Também na poesia popular a figura do *voyeur* vai estar presente, como se pode ver em “A cacimba” (p. 291), do paraibano Zé da Luz. A exploração da questão visual já inicia com a forma de interpelar o leitor: “Ta vendo aquela cacimba, / Lá na bêra do riacho”. O eu lírico então conta, com o apelo à oralidade característico do cordel, sobre o banho na cacimba de “um magote de môça”.

Assim como em outras obras nesta seção abordadas, no poema de Zé da Luz não há o desejo de posse física do objeto de desejo, não há a vontade explícita, ao menos, de uma união sexual com uma ou todas moças das quais fala o eu lírico. Seu desejo é ter uma visão próxima e privilegiada da cena que ele só pode observar de longe, já que ele estaria invadindo o espaço privado dessas moças:

... Desejo, praquê negá?

Desejo sê um caçote,
 Cum dois óio dêsse tamanho!
 Prá vê aquêlo magote
 De môça tumando banho!!

Para a psicologia, o voyeurismo é uma parafilia, ou seja, um transtorno de ordem sexual. Entretanto, nem todo o sujeito que apresenta tendência voyeurística apresenta o transtorno em si. Normalmente, é aceito pela sociedade certo grau de voyeurismo, como os filmes pornográficos ou a observação consensual de casais tendo relações sexuais. Essas práticas, entretanto, não caracterizam a parafilia voyeurismo porque falta o elemento de observação secreta, que afeta o direito à privacidade dos indivíduos e pode levar à prisão aquele que desrespeitar a legislação.

Tanto o homem quanto a mulher poderão excitar-se em situações de observação da intimidade alheia, não configurando o transtorno, mas somente o *voyeur* verdadeiramente vai buscar oportunidades de observação, negligenciando aspectos importantes da vida em sociedade, como a privacidade do outro. Um poema que coloca essa ideia em perspectiva é “[Por trás dos binóculos]” (p. 405), do potiguar Neil de Castro, que transcrevo a seguir de forma integral:

Por trás dos binóculos
 potentes
 o homem esquadrinha
 o apartamento em frente
 onde outro solitário
 se aninha
 com uma calcinha
 de nylon.

O fetiche do homem de binóculos é observar o outro que também põe em prática a sua fantasia sexual, usar roupas íntimas femininas. Ambos os personagens retratados se encontram naquele momento em uma posição solitária de exploração de suas sexualidades. Como assinalou Bataille, o erotismo é aquilo de que é difícil falar, é algo que não é público, que está fora da comunicação normal das nossas emoções, enfim, é assunto interdito (cf. BATAILLE, 2017, p. 278). Dessa forma, o poema de Neil de Castro se propõe a explorar a ideia de que todos temos as nossas perversões e fetiches, mas que mantemos isso em segredo em razão das interdições que a sociedade nos impõe.

A exploração dos desejos se dá sempre a partir da observação individual dos sentidos e sensações expressos pelo corpo. A leitura de que essa aproximação ao que é mais primitivo e animalesco representa um perigo para a manutenção do nosso *status* de seres racionais e

civilizados talvez contribua para explicar porque o erotismo é muitas vezes rechaçado. Entretanto, o erotismo é justamente o que nos separa dos animais, já que somos os únicos entre os seres vivos, segundo Bataille, que fazemos da atividade sexual uma atividade erótica, uma busca psicológica pelo prazer, indo assim muito além da função reprodutiva imposta pela biologia aos seres sexuados.

2.2.3 Pecado e transcendência: as relações entre religiosidade e erotismo

Mesmo em religiões ascéticas, como o cristianismo, o sagrado e a sexualidade em algum momento estiveram unidos. Essa união, de acordo com Octavio Paz, não tinha, na maior parte dos casos, fins reprodutivos (cf. PAZ, 1994, p. 21). O rompimento com essa visão positiva da sexualidade se deu a partir da influência que o platonismo teve na concepção amorosa do ocidente. Enquanto no oriente o amor foi pensado a partir das religiões, no ocidente ele foi pensando a partir de Platão, que desprezava o corpo em razão da alma. Essa visão acabou por influenciar a igreja, que preferiu ver na castidade o caminho para o sagrado, tirando do corpo esse poder. Por essa razão, a união entre o amor e o erotismo é vista hoje pela igreja de forma negativa e até mesmo reprovável. Assim, o cristianismo acabou por instaurar entre carne e espírito uma luta constante que ficou marcada na história da poesia erótica de um país de tradição judaico-cristã, como o Brasil.

A poesia erótica brasileira está repleta de referências e alusões aos dogmas cristãos e inspira-se muitas vezes em histórias bíblicas para suas criações. Dentre essas narrativas, a mais recorrente é a passagem de Gênesis que conta a história de Adão e Eva, como se vê em “[Sob a copa frondosa e recurvada]” (p. 102), de Luiz Gama. No poema, a moça enamorada se depara com uma cobra que desce pelos galhos de uma gameleira, árvore que pertence à mesma família da figueira. De acordo com a mitologia cristã, ao perceberem-se nus, Adão e Eva usaram as folhas de uma figueira como vestimenta. A árvore pode aqui ser entendida como o manto de pudor sobre a moça. Já a cobra, que no cristianismo é símbolo do pecado, pode também representar o órgão sexual masculino. Isso pode ser percebido pelo jogo de palavras criado pelo poeta: a moça que está enamorada não teme a “picadura” da cobra ou a “pica dura”. O animal, portanto, consegue se esgueirar por entre os ramos da árvore para atacar a moça. Ela, apaixonada, pode ceder à tentação, se entregar ao pecado da carne. O amor é colocado no poema como algo mais forte que todas as proibições impostas pela moral religiosa, mas é também visto sob o signo do mal, como uma ameaça à pureza daquele “anjo bento”.

Em alguns momentos da simbologia cristã a figueira é substituída pela folha da videira, como no poema “Por decoro” (p. 150), do parnasiano Artur Azevedo. Como visto anteriormente, nesse período o olhar adquiriu grande importância dentro da produção artística dos poetas, sobretudo no que se refere ao voyeurismo. No poema de Azevedo, o olhar está presente, mas não é o mesmo olhar do homem que observa seu objeto de desejo, é o olhar da mulher sedutora. Toda a sensualidade lasciva da mulher emana desse ponto do seu corpo, ele é fonte de onde brota o pecado e, por esse motivo, deve ser escondido. É nos dois tercetos do soneto que surge mais uma vez a referência bíblica:

os olhos teus, inexpressivamente,
entrefechados, lânguidos, tranquilos,
olham meu doce amor, de tal maneira,

que, se olhassem assim, publicamente,
deveria, perdoa-me, cobri-los
uma discreta folha de parreira.

O olhar dessa mulher é de tal forma voluptuoso que deve ser escondido pela folha de parreira. Tudo que se relaciona ao sexo deve ser mantido coberto em nome da decência e da moral cristã. A simbologia da folha de parreira ou figueira acaba por historicamente fixar-se à ideia da sexualidade. Como resultado há um duplo movimento: ao mesmo tempo que esconde as partes íntimas, alude ao sexo.

Em “O segundo pecado” (p. 206), Guimarães Passos narra a história de Adão e Eva de forma bastante sensual. O poeta traz a ideia do interdito imposto por Deus, a tentação da serpente e o dilema de Eva:

Cheirava mais que os outro e tentava
Mais que todos o fruto proibido.
Como deixá-lo? – tão apetecido!
Prová-lo?... como? se vedado estava?

A Eva pecadora persuade o pobre Adão, que cede também. Mas a fúria de Deus já não pode mais contê-los e ao invés de cobrirem-se, como mandou o criador, cobrem-se de beijos. O desfecho proposto por Guimarães Passos destoa da história original pregada pelo cristianismo. Em “O segundo pecado”, o desejo de Adão e Eva é tão forte e incontrolável que pela segunda vez desobedecem ao limite imposto pelo divino, ou seja, as leis supremas não são suficientes para conter a libido dos amantes.

Os pudores do corpo estão também em “Depois do pecado” (p. 273), de Sosígenes Costa. Com humor, o poeta fala da folha da parreira, criada por Deus “para cobrir a nudez / do

elegante almofadinha / e do rude camponês”, ou seja, o recato deve ser virtude do pobre e do rico. Para burlar a criação divina, Satã cria a formiga saúva para esburacar a folha da parreira. A analogia criada pelo poeta compara as “roupas decentes”, criadas por Deus para guardar o corpo, e as roupas indecorosas e provocativas da melindrosa, estas criadas pelo diabo. O corpo é mais uma vez censurado com base em preceitos religiosos de honestidade e decoro, em especial o corpo feminino, historicamente alvo de repressão da igreja.

É necessário aqui retomar “Não me toques” (p. 274), também do baiano Sosígenes Costa, poema em que a ideia do pecado mais uma vez está presente, assim como na maioria dos poemas da *Antologia da poesia erótica brasileira* que abordam questões religiosas. Nessa obra, o eu lírico dramatiza o amor pela prostituta em um conflito entre a ternura e a volúpia. Maria Madalena é a mulher que ele ama, mas é também a mulher que não pode ser amada. A metáfora das pombas que pousam em seu ombro em chaga, representa o dilema moral enfrentando pelo eu lírico:

Não deixes que as pombas venham
pousar aqui no meu ombro
pois o meu ombro é uma chaga
e estou com o peito sangrando.

O eu lírico tenta afastar essa mulher que faz de tudo para agradá-lo. Como ela é uma mulher da vida, não existe a possibilidade de os dois viverem esse amor plenamente. De acordo com a moral da época, a prostituta é um ser impuro, pode apenas ser usada para o sexo e não merece que homem algum dedique a ela um sentimento elevado. É por essa razão que a pomba, símbolo de pureza, não pode pousar em seu ombro. A pomba significa o amor que só pode ser sentido pela mulher honesta, virgem e de boa família.

Outra imagem que representa um conflito no poema é a de Maria Madalena, a prostituta que foi também uma das mais fiéis discípulas de Cristo. A amada é, então, ao mesmo tempo, a meretriz convertida e a mulher irreversivelmente desonrada. A perturbação não cessa e o poema se encerra com a união das duas faces dessa Maria Madalena, a mulher da vida e a mulher amada: “tu és uma prostituta / e eu gosto tanto de ti!”.

No oposto da prostituta, está a imagem da monja, figuração da interdição do prazer bastante explorada pelos simbolistas, como Alphonsus de Guimaraens, que recorre a ela em “Tentações medievais” (p. 212). No poema, a mulher sofre pela privação do amor de um homem. A atmosfera é soturna, é noite e ela está sob o domínio de demônios incubos. Contrastando com o clima sombrio do claustro, está a caracterização dessa mulher como “lírio

do altar”, signo de pureza e castidade. Mais uma vez temos simbolizado o confronto entre o espiritual e o carnal atormentando o espírito daqueles que padecem por amor.

De acordo com o poeta, a única saída para todo o tormento da monja é Deus, o único capaz de eliminar do seu coração o amor terreno: “Ah! se te queima o seio o amor de um homem, / Ninguém o extinguirá, a não ser Deus...”. Quando não é a prostituta pecadora, a mística religiosa impõe à mulher a condição de sofredora, sempre de joelhos a olhar para os céus suplicando por paz de espírito, como no primeiro terceto da obra de Alphonsus de Guimaraens: “Ergue o olhar para o céu: pede, ajoelhada, / Nos pesares que aos poucos te consomem, / Serenidade para os dias teus.”

Apesar do sentimento de culpa e pecado serem mais recorrentes, alguns poemas visam superar esses preceitos arbitrários típicos de religiões cristãs. Com humor, a quadrinha “[Mano, vamos fazer]” (p. 358), extraída por Eliane Robert Moraes de *Macunaíma*, obra publicada por Mario de Andrade pela primeira vez em 1928, busca inverter a imagem do Deus opressor e castrador:

Mano, vamos fazer
 Aquilo que Deus consente:
 Ajuntar pelo com pelo,
 Deixar o pelado dentro.

O humor também é usado em dois poemas de Francisco Moniz Barreto, “Aforismos poéticos – Quer cono” (p. 74-75) e “Aforismos poéticos – Quer pica” (p. 76-77). No primeiro, todos os homens, independente de posição social, orientação sexual ou religião, desejam a mesma coisa, as mulheres, metonimicamente figuradas pela alusão à genitália feminina – “cono”. O poeta expõe poderosos, como ministros, procuradores e médicos, aqueles pertencentes às camadas mais humildes, como os caixeiros, e os religiosos, como nestas duas estrofes:

Padre, que mais recomenda,
 Quando prega, o sexto e o nono,
 Menos segue a lei sagrada;
 De solteira, ou de casada
 Quer cono.

Beato, que, quando reza,
 Faz visagens, como um mono,
 Herói fino de marmotas,
 Quer agradar as devotas;
 Quer cono.

O poeta denuncia a hipocrisia dos homens afirmando que mesmo aqueles que pregam a moral da igreja não deixam de desejar sexualmente as mulheres. Da mesma forma as mulheres não conseguem fugir dos anseios da carne. No segundo poema, todas elas, mesmo as religiosas, querem se entregar aos homens. Das noviças enclausuradas até as abadessas, todas “quer(em) pica”. Assim, os aforismos de Moniz Barreto subvertem os preceitos sociais, notadamente aqueles que dizem respeito aos homens e mulheres “de respeito”, e também os preceitos religiosos dos dissimulados membros da igreja, em favor da máxima do erotismo, que diz que todo ser humano é um ser sexual, e que, por mais que seja reprimido pela sociedade e pelas religiões, o desejo continua latente. Na quadrinha de *Macunaíma*, o humor é usado como forma de suplantar a ideia de pecado; nos aforismos de Moniz Barreto, o riso é empregado na sátira da sociedade. Ambos almejam quebrar com ideias e ideais cristalizados pela igreja sobre a sexualidade.

Outros poetas buscam transcender o ideário cristão clássico a respeito do desejo carnal, como Castro Alves em “Amemos! Dama negra” (p. 143-145). Com uma obra dotada de uma “sensualidade quase panteísta”, como afirma Alexei Bueno (2007, p. 133), o poeta eleva o amor a um sentimento místico e positivo quando afirma que “amar é ser Deus” e quando pede à sua dama negra “Amemos, porque amar é um santo escudo, / Amar não é sofrer”. Ele sublima a questão religiosa e traz para seu poema um Deus místico desprovido da ideia repressora presente em poemas como “Não me toques”, de Sosígenes Costa, ou “Tentações medievais”, de Alphonsus Guimaraens, ambos abordados nesta seção. É Deus que une as almas dos amantes, que abençoa a comunhão dos corpos, uma divindade verdadeiramente de amor, não uma força superior castradora que pune quem ousa gozar os desejos da carne. Ou seja, para Castro Alves, a paixão não é um sentimento rebaixado, como o catolicismo costuma retratar, é algo divino, que eleva o ser ao nível desse Deus amoroso.

Em “[Quando você me oferece, pasto]” (p. 439), de Paulo Franchetti, a carnalidade está também relacionada à espiritualidade da união dos corpos dos amantes. O corpo é o lugar de ressurreição, de triunfo da vida sobre a morte, assim como fez Jesus Cristo, o mediador entre Deus e os homens. Dessa forma, o eu lírico coloca no sexo o poder de união divina, atribuindo ao erotismo dos corpos uma sacralidade não admitida pelo cristianismo. Nos últimos versos, os dentes que deixam na nuca o sinal do furor erótico representam também “o sinal da posse e da comunhão”. Se entendida como o ritual eucarístico, essa “comunhão” fundada no corpo do amante representa a entrega do filho de Deus pela humanidade e a apropriação do corpo de Cristo pelo fiel. A eucaristia é, para o católico, o sacramento pelo qual Deus se faz presente

dentro do fiel. O poeta estabelece, então, uma analogia entre a comunhão em Cristo e a comunhão dos corpos dos amantes, sacralizando o ato sexual.

Em “Encantamento” (p. 444), Valdo Motta apresenta uma nova perspectiva de elevação espiritual através dos prazeres carnavais. O poeta capixaba cruza o homoerotismo com o misticismo em uma oração a um “Deus serpentecostal” de amor. A essa entidade, o eu lírico suplica pela bênção do gozo que se dá no paraíso do corpo, em mais uma referência a Adão e Eva. No entanto, enquanto em uma das muitas leituras da história bíblica a renúncia aos prazeres do corpo garante a permanência no paraíso, no poema de Valdo Motta é a serpente, referência ao órgão sexual masculino, o próprio Deus e é o corpo verdadeiramente o paraíso divino.

Integrando profundamente espiritualidade e erotismo está também outro poema de Valdo Motta, “A eshu ganesha” (p. 445). Semelhante ao anterior, o poema é uma prece ao “guardião da estreita via” pela proteção daqueles que “enrabamos e nos enrabam”. Por pedir bênçãos àqueles que vivem livremente a sua sexualidade é que o poeta uniu no título duas entidades aparentemente distantes. O Exu da religião Iorubá, uma das crenças que influenciaram a Umbanda, é representado por chifres, membro viril e sexualidade desenfreada. Já o deus hinduísta Ganesha é considerado o destruidor de obstáculos. Eshu aqui protege a expressão do desejo sexual e Ganesha quebra os tabus e pudores, representados no poema pelas “roupas e interditos”, questões que recaem ainda hoje de forma mais violenta sobre os homossexuais. Assim, os poemas de Motta são dois dos poucos que fogem da perspectiva cristã da abordagem da sexualidade, marcada pela culpa e pela noção do pecado induzida pela igreja na sociedade.

Outra forma de apropriar-se do discurso religioso, mas sem a intenção de submeter-se a ele, está em “Cantares de Sulamita” (p. 342-348), de Dalton Trevisan. No poema, dividido em “Cantar I” e “Cantar II”, o autor reescreve o “Cântico dos cânticos”. O livro destoa do restante do conjunto de textos sagrados, já que ele tem tom bastante erótico e em nenhum momento fala de Deus ou de rituais religiosos, provocando mal-estar sua inclusão no cânone bíblico (cf. A BÍBLIA, 1996). As interpretações são diversas, vão de leituras alegóricas e sagradas a leituras sexuais e profanas. Interessa-me neste trabalho o fato de o texto bíblico em questão carregar um peso erótico significativo, especialmente por se tratar do cristianismo, uma vertente religiosa pautada em uma moralidade que rechaça a sexualidade de forma enfática. O próprio texto bíblico, portanto, desvia-se da tradição ao dar voz para os amantes que cantam a beleza física e o desejo que sentem um pelo outro.

Em seu poema, Trevisan relê e intensifica o erotismo já presente nos Cantares de Salomão, semelhante ao que fez Sebastião Nunes com a lira de Tomás Antônio Gonzaga na “Paródia antiquíssima n.º 1”. A Sulamita bíblica pede ao amado: “Faze meu jardim respirar e que seus bálsamos escorram! Que meu querido venha a seu jardim e nele coma suas frutas d’escol” (Ct 4:16). Ele responde: “Venho ao meu jardim, minha irmã-noiva; / colho a minha mirra com meu bálsamo, / sorvo o meu favo com meu mel, / bebo o meu vinho com meu leite!” (Ct 5:1). As mulheres de Jerusalém incentivam os dois amantes: “Comei, companheiros! Bebei e embriagai-vos com expressões de afeto!” (Ct 5:1). Já a Sulamita de Trevisan é direta em sua súplica:

se não abrir minha blusa
violento e carinhoso
me sugar o biquinho dos seios
por certo hei de morrer

Em outro momento, o amado de Sulamita elogia sua beleza: “Como és bela, companheira minha! Como és bela! / Teus olhos são umas pombinhas através de teu véu. Tua cabeleira é como um rebanho de cabras / cascadeando do monte Guilead.” (Ct 4:1). Ao passo que no poema de Trevisan ela se transforma na “carneirinha viçosa do bruto pastor”. A imagem da pomba também se repete no “Canto II” do poema de Trevisan, que traz a ideia do pecado, em contraposição ao “Canto I”, no qual Sulamita se oferece ao amado sem reservas. Quase todas as estrofes da segunda parte do poema apontam para o sentimento de culpa por ter se entregue ao amado, como nos versos “moça honesta já não sou / e como poderia / se você me corrompeu até os ossos” ou “maneira não há de ser moça direita / depois de ter as bochechas da nalga / mordidas por teu canino afiado”.

As duas obras emanam uma força sexual intensa, porém com formas de abordagem do assunto diferentes. Por isso, elas servem bem como exemplo das diferenças entre o erotismo alusivo e o erotismo explícito. Enquanto no “Cântico dos Cânticos” há abundante uso de metáforas, nos “Cantares de Sulamita” o eu lírico expressa diretamente seus sentimentos mais obscenos. Note-se também que em ambos a voz da mulher desejante está presente, porém, surpreendentemente, é no poema de Dalton Trevisan que a culpa e o pecado estão mais evidentes. O canto ao amor carnal sem maiores reservas possivelmente explica o fato de esse livro bíblico causar desconforto dentro da liturgia católica.

Os poemas desta seção evidenciam como a moral religiosa influi sobre as questões pertencentes ao campo da sexualidade. Como afirmou Georges Bataille, é impossível dissociar

a história do erotismo da história das religiões. Um dos motivos é porque no cristianismo a continuidade está no espírito religioso, está em Deus, não na busca pela continuidade empreendida pelos seres através do erotismo dos corpos. Por essa razão, as interdições ao erotismo dos corpos são impositivas para que o fiel atinja a desejada imortalidade. Daí decorrem os sentimentos de culpa, as noções de pecado, pudor, vergonha e toda repressão que a igreja vem desde sua fundação incutindo em seus seguidores e, dada sua inserção profunda nas instituições, sujeitando seus ditames à sociedade como um todo.

2.2.4 Súcubos e prostitutas: as imagens da mulher na poesia de autoria masculina

Logo na abertura de *O canibalismo amoroso*, Affonso Romano de Sant'Anna destaca que o homem sempre se considerou o sujeito do discurso, o que fez com que à mulher fosse reservada a posição de objeto (cf. SANT'ANNA, [19--], p. 12). O sistema social em que vivemos colocou os homens nessa posição de dominância, condição que acabou refletida em nossa história literária e, conseqüentemente, na *Antologia da poesia erótica brasileira*. O fato está evidente não apenas na discrepância gritante nos números de poetas do sexo masculino e do sexo feminino, mas especialmente na forma como a imagem da mulher é elaborada pelos homens em seus poemas. Logo, esta seção é reservada ao sujeito homem que fala da mulher ou que fala pela mulher como um ventríloquo, apropriando-me da metáfora utilizada por Affonso Romano de Sant'Anna no estudo citado (cf. SANT'ANNA, [19--], p. 12).

Como falado anteriormente, em uma das formas de representação da mulher pelo Romantismo, o poeta postava-se como um observador que admira a amada respeitando certa distância entre eles. Em uma das figuras recorrentes, a mulher é a bela adormecida contemplada pelo amado que constrói suas imagens idealizadas sobre esse ser inerte, como ocorre no já abordado “Adormecida”, de Castro Alves. A imagem de uma mulher esplendorosa, sinônimo de perfeição absoluta, busca estabelecer um padrão de mulher ideal, aquela única passível de ser amada, feita de corpo apenas, nunca dotada de atributos intelectuais. É a própria definição de *objeto* de desejo, um ser inanimado apenas.

É assim que retrata Luiz Gama a sua amada em “[Meus amores são lindos, cor da noite]” (p. 103). Há de se destacar o fato de o poeta estar falando sobre uma “formosa crioula, ou Tétis negra”, em uma incomum idealização romântica da mulher negra. A imagem pintada pelo poeta é a da mulher perfeita, desprovida de qualquer defeito. Ela possui “por olhos dois astros cintilantes”, “por dentes as pérolas mimosas”, “lisas pernas de ébano” e o “colo de

veludo”. Entretanto, enquanto a mulher branca é predominantemente retratada como a virgem pura e intocada, a mulher negra é dotada de sensualidade:

O colo de veludo Vênus bela
Trocada pelo seu, de inveja morta;
Da cintura nos quebros há luxúria
Que a filha de Cíneras não suporta.

A cabeça envolvida em núbia trunfa,
Os seios são dois globos a saltar;
A voz traduz lascívia que arrebatava,
– É coisa de sentir, não de contar.

Em contraposição à mulher de Luiz Gama, está a de Álvares de Azevedo no poema “Malva-maçã” (p. 108-110). Esta é a mulher pura e virgem, a donzela da qual o eu lírico deve manter uma distância respeitável. É por isso que ele apenas suplica para que ela dê a ele a flor que carrega junto ao seio. Mesmo que ele esteja passando por um sofrimento intenso, que ele afirme que vai morrer caso não ganhe a flor da amada, seu desejo não é possuí-la de forma carnal. Ele não precisa de nada além de um mimo da amada:

Mas o que eu peço, donzela,
Meus amores, não é tanto!
Basta-me a flor do teu seio
Para que eu viva no encanto,
E em noites enamoradas
Eu verta amoroso pranto!

Da mulher romântica, pura e intocada, objeto de contemplação, passa-se à mulher parnasiana, que se converte em agente de sedução. Mas nem por isso essa mulher deixa de ser um objeto nas mãos do poeta, já que continua sem voz e se transforma na principal culpada pelo sofrimento do homem. Surge, nesse período, a mulher misteriosa, ameaçadora, a feiticeira, a sereia sedutora. Esta, encantava os homens com seu canto e beleza para, então, arrastá-los para o mar e devorá-los. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “se compararmos a vida a uma viagem, as sereias aparecem como emboscadas oriundas dos desejos e paixões. [...] vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 814).

Em “[Quando canta a Maldonado]” (p. 138), Gonçalves Crespo traz a ideia da “mulher-sereia”, aquela mulher pecadora, que representa perigo ao homem e pode levá-lo à desgraça. O poeta também traz outra referência para reforçar a ideia da mulher ameaçadora, a da bailarina, remetendo novamente à história de Salomé, já abordada quando tratei do poema

“De volta do baile”, de Olavo Bilac. O poeta admite que a cena da amada dançando atormenta seus pensamentos:

Ao vê-la, pois, enleado
Perco o siso, o verbo, a ideia,
E um desejo audaz se enleia
Neste peito meu bronzeado.

A sereia-dançarina que aqui se compõe representa, ao mesmo tempo, um duplo poder de sedução dessa mulher, mas também uma ameaça duas vezes maior ao eu lírico. Além disso, essa figura traz consigo uma representação da interdição do desejo, já que, como destacou Affonso Romano de Sant’Anna a partir de uma leitura de Sila Consoli, a mulher-sereia é a mulher que seduz, mas que não faz amor (cf. SANT’ANNA, [19--], p. 98). O destino do homem que cede ao canto da sereia é a morte, não a satisfação dos seus desejos carnis. Ela coloca-se, então, em posição semelhante à figura da monja, da freira enclausurada, da santa e até mesmo da prostituta que não pode ser amada.

Além disso, assim como o centauro, as sereias são seres híbridos que perigosamente aproximam os seres humanos daquela animalidade que deve ser rechaçada em favor da razão. Não é o que o eu lírico de Gonçalves Crespo faz, já que nos dois tercetos ele nega a comparação feita na primeira estrofe do soneto. De maneira simbólica, o retorno da sereia à forma humana pode significar a negação da ameaça que esse ser representa e, conseqüentemente, a entrega do homem aos encantos da amada.

No baudelairiano “Pomo do mal” (p. 155), Fontoura Xavier também imputa à mulher lasciva as causas de sua desgraça: “Tudo que em ti revive é torpe e dissoluto, / Tu és a encarnação da síntese dos males”. Mesmo ciente de que a razão de sua dor é essa mulher, ele afirma: “Eu beberia a dor nos estos do delírio!...”. O poeta parnasiano sintetiza na mulher todos os infortúnios e dores da paixão. A ideia do amor como um sentimento conflituoso é acentuada e a culpa recai sobre a mulher. De forma ambígua, o homem ama e odeia seu objeto de desejo. A amada transforma-se no motivo e na causa de sua ruína.

Poemas como “Malva-maçã” já colocavam a mulher como as provocadoras do sofrimento e da angústia masculina, porém, é no Parnasianismo que elas passarão de anjos virginais intocados a seres de carne e osso. O poeta, portanto, tira a mulher do pedestal de idealização em que o Romantismo a colocou para rebaixá-la e culpá-la pelo seu próprio sofrimento.

É justamente buscando romper com a forma de representação romântica da mulher que Carvalho Junior compõe o soneto “Profissão de fé” (p. 153). A crítica do poeta se dirige aos “Sofismas de mulher, ilusões ópticas, / raquíticos abortos de lirismo”, ou seja, ao modelo irreal e inexpressivo do feminino:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Nos dois quartetos e no primeiro terceto do soneto, o poeta critica a visão romântica, para, então, propor uma imagem renovada e viva da mulher: “Prefiro a exuberância dos contornos, / As belezas da forma, seus adornos, / A saúde, a matéria, a vida enfim”.

Muito semelhante ao poema de Carvalho Junior é “Anêmicas” (p. 211), de Medeiros e Albuquerque, que também rechaça o modelo romântico de perfeição feminina ao afirmar “Eu abomino as pálidas donzelas, / sem sangue, sem calor, sem movimento”. E conclui opondo-se novamente à representação da mulher típica do período romântico:

Sirvam as doces virgens delicadas
– românticas beldades vaporosas –
para enfeitar as páginas mimosas
das crônicas antigas ilustradas...

A “humanização” da mulher em contraposição à idealização romântica é perceptível também em “Sistema antigo” (p. 169), do gaúcho Múcio Teixeira. Como afirma Affonso Romano de Sant’Anna, no Parnasianismo, “a mulher não é mais descrita na rede, ou simplesmente desfilando vestida nas ruas e salões. Ela se despe na cama e na alcova” (SANT’ANNA, [19--], p. 114). Por isso, há o uso de imagens como a do lençol, que representa a ambiguidade entre o mostrar e o esconder na intimidade do quarto: “Na cama ostenta, dos lençóis nas ondas, / Formas redondas, de um alvor de neve”. O jogo entre um polo e outro da representação feminina está também na caracterização flutuante que o homem faz da amada. A mulher é “puta”, mas é também bela, carinhosa e linda. Aproximando opostos, o poeta vai construindo uma imagem muito mais próxima do mundo real, no qual o amor terno se aproxima do carnal: “Quanta doçura em seu olhar obsceno!”.

A mulher divina perde espaço durante o Parnasianismo para essa mulher real, palpável e que começa a ter a possibilidade de expressar seus desejos, mesmo que através da voz masculina. Quando ligadas ao sobrenatural, elas são demônios que aterrorizam os pensamentos

dos homens, como em “Súcubo” (p. 199), de Emiliano Pernetá. No poema, que explora o universo onírico e da fantasia, o eu lírico relata que a imagem da amada vem até ele “como um súcubo”, ela é um “Demônio ideal”. O homem é atormentado pelas imagens criadas pela sua imaginação de apaixonado, mas é à mulher que ele atribui a responsabilidade pelo seu sofrimento.

Quando nos aproximamos da contemporaneidade na *Antologia da poesia erótica brasileira*, a mulher passa a ser definida cada vez mais a partir do seu corpo e das funções que ela exerce socialmente. A questão da venda do corpo feminino, seja por revistas, pela prostituição ou pelo cinema pornô, passa a figurar de forma recorrente, como nos poemas “Farra” (p. 269-270), de Dante Milano, “Grafito para Ipólita” (p. 276-277), de Murilo Mendes, “Pôster” (p. 364-365), de Ferreira Gullar, e “Cine Privé” (p. 382), de Sylvio Back.

Nos dois primeiros, os poetas tratam da prostituição feminina. A imagem da mulher que oferece o corpo em troca de dinheiro é mais uma das formas de retratar a mulher ameaçadora. A sexualidade feminina é algo perigoso. Segundo a tradição judaico-cristã, Lilith foi a primeira companheira de Adão, e não Eva. No sexo, Lilith insistia em tomar o controle do ato. Ante as recusas de Adão, ela se afastava para o deserto, onde fazia sexo com demônios, deles tornando-se a fonte geradora. Criada para substituir a insubordinada Lilith, Eva também demonstrou propensão à desobediência ao ceder à serpente, levando toda a humanidade à decadência (cf. LEITE JÚNIOR, 2006, p. 154). No mito das duas primeiras mulheres criadas por Deus já se percebe a mulher como um ser mais fraco moralmente e possuidor de uma sexualidade destrutiva e ligada ao sobrenatural. Por essa razão, a imagem da feiticeira que seduz os homens é bastante recorrente, estando presente, por exemplo, em poemas como “Meu desejo” (p. 107), de Álvares de Azevedo, e “A mulata cor de jambo” (p. 245-246), de autor desconhecido.

É por isso também que a prostituta, vista como a mulher que explora livremente o corpo, é muitas vezes entendida como alguém a se temer. Em “Farra” (p. 269-270), Dante Milano relata a história do homem que se encantou com uma bela prostituta. Ao ser desprezado pela mulher que “bancava a superior”, o homem sentiu-se intimidado. A mulher de atitude, que sai da posição de submissão a ela imposta socialmente, tende a ameaçar a ordem patriarcal, desestabilizando o homem que acredita que deve sempre estar no posto de dominante. E o sexo sempre foi território de dominação masculina, nunca da mulher “honesta”.

Sob outra perspectiva, a prostituta é a mulher submissa ao desejo masculino, mas, ao mesmo tempo, sexualmente ativa. É nesse momento que se unem erotismo, prostituição e fantasia. Segundo Francesco Alberori, a relação com a prostituta é uma viagem ao imaginário

(cf. ALBERONI, [19--], p. 14). A mulher é, então, objeto para que o homem satisfaça seus ímpetos sexuais, muitas vezes aquelas fantasias que não podem ser expostas à companheira, esposa ou namorada, com quem o sexo deve estar na categoria da “normalidade”.

À mulher que se comporta de acordo com os preceitos socialmente aceitos para seu gênero, a prostituição é proibida, mas ao homem é permitido o uso do corpo dessas mulheres. Em “Grafito para Ipólita” (p. 276-277), Murilo Mendes faz uma homenagem à “putain do fim da infância”, ou seja, à mulher com quem teve sua iniciação sexual, a “professora”, outra função reservada às prostitutas. Para Bataille, a prostituição é tipicamente feminina. A mulher cederá ao homem como um objeto:

A prostituição propriamente dita não faz mais que introduzir uma prática de venalidade. Pelo cuidado que tem com seus adereços, pela preocupação com sua beleza, que seus adereços acentuam, uma mulher tem a si própria como um objeto que incessantemente propõe à atenção dos homens. Da mesma, forma ao se desnudar, ela revela o objeto do desejo de um homem, um objeto distinto, individualmente proposto à apreciação. (BATAILLE, 2017, p. 155)

Uma forma semelhante de abuso do corpo feminino é aquela empreendida pela indústria de filmes pornográficos. Esse tipo de gênero cinematográfico explora a imagem da mulher portadora de um ímpeto sexual voraz. Nessa imagem idealizada do desejo feminino, a mulher sempre pede por mais, nunca é o bastante. Sylvio Back, que além de poeta é diretor de cinema, capta muito apropriadamente essa ideia no poema “Cine privé” (p. 382): “chupa minha buceta / chupa meu cu / esporreia na minha teta”. Ao passo que a mulher implora pela satisfação dos seus desejos, o homem, dotado de virilidade máxima e capacidade sexual infinita, responde: “fodo tua bucinha / fodo teu cuzinho / esporreio na tua boquinha”.

O poema, uma sátira de filmes pornográficos norte-americanos, mostra os bastidores desse tipo de produção. Na última estrofe, o “diretor” dá as instruções à equipe, que inclui o próprio Sylvio Back: “Mike, ilumina a língua / Steve, zoom na porra! / Back, corta pro gozo!”. No cinema adulto tradicional¹⁹, o corpo da mulher insaciável é instrumento para a satisfação do desejo masculino. No poema, o foco também é no prazer masculino. Por essa razão, o *zoom* da

¹⁹ Uma tendência recente da indústria pornográfica, chamada “pornô feminista”, tem buscado minimizar os danos que esse tipo de filme causa às mulheres. Erika Lust, uma das mais importantes diretoras desse gênero, tem como proposta criar histórias afirmativas sobre o sexo, o corpo e o prazer femininos, sempre a partir do ponto de vista da mulher, ao contrário do enfoque tradicional, misógino e machista. Apesar disso, grupos feministas defendem que pornô e feminismo são incompatíveis. Esses segmentos acreditam que não é por ser voltado a um público feminino que o pornô feminista deixa de submeter os corpos das mulheres à exploração. Disponível em: <<https://medium.com/anti-pornografia/a-chamada-pornografia-feminista-12aafec1ff7f>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

câmera é na ejaculação do homem na boca da mulher, uma prática que expressa o domínio masculino e a submissão feminina.

“Pôster” (p. 364-365), de Ferreira Gullar, também possui um tom crítico a respeito da exposição pública da mulher. Nesse caso, o centro da atenção do poeta é o corpo da modelo de biquíni que estampa um cartaz. Como mercadoria posta à venda, provoca o desejo e a imaginação, enfeitando o observador:

Aqui está ela agora, impressa em cores,
como um sonho no papel,
mercadoria à venda, fada
morgana
que nos chama
por duas bocas molhadas:
uma à vista
a outra escondida

A mulher feiticeira do passado permanece ainda hoje, mas sob uma perspectiva renovada pela modernidade. Esta “morgana” que encanta os homens é a nova mulher idealizada, mas agora ela serve aos propósitos do mercado. Ela vende, através de corpos irreais manipulados digitalmente, o padrão de belo. Para os homens, ela é o objeto de desejo. Para as mulheres, ela é o modelo a ser seguido. Assim, a mulher irreal segue povoando imaginações e criando fantasias.

O corpo da mulher é sempre visto como propriedade de alguém. Ele pode ser propriedade do marido, do namorado, do mercado de trabalho. De acordo com a pesquisa de Jorge Leite Júnior, é o século XVIII que cria o mito da natureza passiva, amorosa e “material” da mulher (cf. LEITE JÚNIOR, 2006, p. 160). Antes, acreditava-se que homem e mulher eram um único sexo. Nessa visão, o clitóris era considerado um pênis subdesenvolvido, o que fazia da mulher um “homem imperfeito”. Quando os sexos passaram a ser vistos como diferentes, atribuíram-se certas características à mulher e ao homem que definiriam o lugar apropriado para cada um deles na sociedade:

Desta maneira, reescreve-se a hierarquia masculina, justificando a desqualificação do feminino agora entendido como frágil, delicado, propenso a doenças e que, por isso mesmo, deve ser mantido dentro de casa. A mulher não é mais vista como inferior ao homem, mas essencialmente diferente dele. Assim, ambos devem ocupar locais sociais distintos: ao homem racional e prático, a vida pública; à mulher, emotiva e frágil, a criação dos filhos no aconchego do lar. (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 160)

A partir do momento que se atribuem às mulheres postos menos valorizados socialmente, continua-se a considerá-las inferiores, não diferentes, como foi colocado pelo

autor. A hierarquia foi, sim, reescrita, mas o que mudou foram as justificativas para a manutenção da mulher em um patamar inferior ao do homem, não os lugares ocupados por eles. A demonização da mulher na poesia erótica a coloca como um ser vil, uma feiticeira, um súcubo que atormenta o homem. A objetificação a que ela é sujeita também aponta para o fato de que ela serve para ser usada pelo homem ou que é dele propriedade.

Vinícius de Moraes, nos já citados sonetos que integram “Os quatro elementos” (p. 306-308), trata desse sentimento de posse que pode existir nos relacionamentos afetivos, por vezes confundido com proteção e cuidado com o outro. No primeiro poema do grupo, o eu lírico desafia o sol desrespeitoso, que cobre o corpo da amada. Seu sentimento é de que precisa protegê-la, zelar por ela escondendo seu corpo. No segundo, o amante, por acreditar que a mulher por alguns instantes o esqueceu, passa a duvidar de seus próprios atributos de amante. A insegurança inicial demonstrada gera uma reação de irritação e até mesmo imaturidade emocional do eu lírico. No terceiro soneto, ele manifesta sua possessividade contra o vento, que não pode tocar o corpo da amada. Por fim, no quarto poema, dedicado à água que banha essa mulher, o ciúme e a desconfiança com relação a tudo que cerca os amantes levam o homem a atitudes agressivas contra a mulher. Arrastando-a, agride essa mulher física e psicologicamente:

E aguardo a Amada. Quando sai, obrigo-a
A contar-me o que houve entre ela e a água:
– Ela que me confesse! Ela que diga!

E assim arrasto-a à câmara contígua²⁰
Confusa de pensar, na sua mágoa
Que não sei como a água é minha amiga.

O poeta problematiza sentimentos que, muitas vezes, são confundidos nos relacionamentos a dois com amor. A insegurança que, neste caso, o homem sente, leva-o ao ciúme extremo. Tudo que os rodeia tenta tirar dele a posse da amada. Mais uma vez, a mulher é desumanizada, tratada pelo eu poético como um objeto digno de manipulação, que deve pertencer, obedecer e viver em razão do “seu homem”.

Os exemplos de imagens objetificadas da mulher são abundantes na *Antologia da poesia erótica brasileira*. Mesmo em obras como “Poema da buceta cabeluda” (p. 421-422), em que Braulio Tavares canta em homenagem à amada, o eu lírico acaba por reduzir a mulher

²⁰ Na transcrição da *Antologia da poesia erótica brasileira* há dois erros no soneto “IV A Água” (p. 307-308). O sexto verso, “Que, por seu doce peso deslocada”, foi suprimido e a palavra “câmara”, no primeiro verso do segundo terceto, foi grafada “câmera”.

a uma única parte do corpo, desprezando tudo mais. Em “Busto renascentista” (p. 412), de Cacaso, a mulher é apenas corpo para ser “frequentado” pelo amante.

No entanto, mesmo que predominem visões objetificadoras, machistas e até misóginas das mulheres, algumas obras também buscam trazer o prazer feminino à pauta. Destaco os dois poemas do paulista Nelson Ascher, “Trompas” (p. 442) e “Bálsamos” (p. 443), nos quais a busca pelo prazer indica uma simetria e uma troca entre os amantes. Ao contrário de obras como “Lésbia” (p. 177), de Cruz e Sousa, em que o prazer feminino é ligado a tudo que é maléfico e demoníaco, nos poemas de Ascher há uma sensível preocupação com a satisfação da mulher, a ela sendo permitido viver as sensações e os prazeres do sexo, sem a culpa e os pudores imputados socialmente à sexualidade feminina.

Pode parecer injusto comparar um poeta nascido após a insurgência da segunda onda feminista com um poeta nascido em 1861. Por isso, encerro o subcapítulo com “Desvarios de um poeta” (p. 134), de Fagundes Varela, um poema escrito na segunda metade do século XIX que se destaca pela visão liberal sobre a castidade feminina:

Longe de mim os preconceitos loucos
Que o vulgo segue de cerrados olhos;

Quero amar e gozar! pouco me importa
O que depois suceda...

A virgindade o que é? Quimera estúpida,
Estulta convenção da humanidade.
Mais pura és tu, que teus desejos matas,
Do que as virgens que em sonhos
se desonram...

A vida sem o gozo é como o dia
Que desponta nublado e assim se esconde.
Venha um raio de sol, quero gozá-lo!

Poemas como esses, entretanto, são exceções à regra. Affonso Romano de Sant’Anna diz-se espantado em ver como a misoginia está presente desde as sociedades mais primitivas até as mais desenvolvidas (cf. SANT’ANNA, [19--], p. 13). As imagens recorrentes de mulheres ameaçadoras, como Lilith, Eva e Salomé, evidenciam uma incapacidade de superação da ideia da expressão do desejo feminino como uma ameaça à hegemonia masculina. Quando não é um ser ativo que representa perigo, a mulher é um bibelô, um objeto, a quem é negado o direito ao prazer sexual. Ou seja, o homem, na posse da palavra, elegeu a mulher não como sua parceira, mas como o outro, o diferente, o indecifrável, o mal e, contraditoriamente, esse ser

menor é a sua maior ameaça. Perpetua-se, assim, ao longo da história da poesia erótica brasileira, a concepção de sexo como o instrumento masculino de subjugação da mulher.

2.2.5 As vozes femininas na lírica do desejo

É inegável que até os dias de hoje a voz predominante no discurso erótico é a voz do homem. Os números da *Antologia da poesia erótica brasileira* evidenciam essa disparidade histórica: apenas 19 poemas de 11 poetisas. Destas, apenas Francisca Júlia teve livros publicados ainda no século XIX. É possível que Alexandrina da Silva Couto dos Santos, de quem pouco se sabe, tenha escrito sua obra ainda durante o século XIX e início do século XX, mas só teve seus poemas publicados postumamente. Todas as outras, escreveram e foram publicadas já no decorrer dos anos 1900.

Esses dados mostram que ao longo da nossa história foram poucas as mulheres que conseguiram sair da posição de “personagens” e alcançar o *status* de criadoras, especialmente quando se trata de criar arte que tem como tema o desejo sexual, assunto proibido para mulheres provenientes de círculos sociais distintos. De forma um pouco contraditória, eram essas classes sociais que possibilitavam às mulheres o acesso a algum estudo; porém, mantendo-se sempre o absoluto controle sobre o que essas “moças de família” consumiam e produziam em termos de literatura.

A figura feminina enquanto representação criada pelo homem, normalmente em terceira pessoa, foi o que procurei observar na seção anterior, levando sempre em consideração a proposição de Affonso Romano de Sant’Anna de que os homens, enquanto autoproclamados redatores da história, elegeram as mulheres para o papel do *outro*, do mal e da degradação (cf. SANT’ANNA, [19--], p. 14). Nesta seção, além de procurar identificar a forma como as mulheres veem os homens, pretendo observar a perspectiva feminina de abordagem do desejo, algo negado historicamente a elas.

A fluminense Alexandrina da Silva Couto dos Santos, a primeira mulher a figurar na antologia, traz em “A um apaixonado” (p. 171) uma perspectiva crítica da forma romântica de evocar a morte. A obsessão do amado pelo assunto e a possibilidade de perdê-lo geram no eu lírico uma reação fisiológica, revelada no último terceto: “Pois eu receio tanto essa tortura, / Que somente a lembrança de tua morte / Postou-me no urinol... a obrar soltura.”. Através do humor, ela descontrói o sentido quase heroico e elevado que o sacrifício da vida em razão de um grande amor possuía na obra de poetas do Romantismo brasileiro, especialmente aqueles

da segunda geração. Na obra da poetisa, o amor é rebaixado ao nível dos excrementos, criando o efeito cômico e dissipando a tensão gerada pela atração do amado pela morte e pelo temor de perda do objeto de desejo por parte do sujeito lírico.

Em “Dança das centauras” (p. 215), de Francisca Júlia, o medo também está presente, porém não é o mesmo receio de perda do amado presente no poema de Alexandrina da Silva Couto dos Santos. Surge novamente na poesia erótica o ser híbrido, a centaura, metade animal, metade mulher. Na obra da poetisa paulista, esses seres vivem de forma harmônica, as bocas são “livres dos freios”, elas ostentam a brancura dos seios nus, riem, jogam e lutam até que o clima de liberdade e bravura é suspenso pela chegada de Hércules. O herói grego, símbolo de força e masculinidade, chega com a sua “clava”, uma referência fálica com conotação negativa, posto que a arma carrega o símbolo da ameaça à liberdade das centauras. Por isso, a nudez não tem no poema um caráter erótico. Elas exibem com orgulho os seios nus, que em conjunto com as bocas e o galope livre, os cabelos soltos, o peito cheio, representam a feminilidade independente, a mulher autônoma, apartada do domínio do homem. A fuga que se segue à chegada do homem representa em um primeiro momento o fim da liberdade da mulher, mas pode também simbolizar o medo do sexo simbolizado pela “clava argiva”. Em ambas as leituras, entretanto, é possível ver a chegada do homem como representativa do fim de um universo feminino autocentrado, independente e livre.

O homem é ameaça na voz de Francisca Júlia, de forma semelhante à mulher na poesia de autoria masculina da época. É compreensível, entretanto, que uma mulher que vive sob o jugo de uma sociedade patriarcal perceba o pai ou o marido como símbolos de dominação e repressão de sua autodeterminação. Na poesia masculina, por outro lado, o lugar de ser vil que foi reservado à mulher atendeu a um projeto de manutenção da superioridade do homem. É, portanto, uma única forma de ver o outro, como símbolo de perigo, porém com dois objetivos distintos. O do homem é conservar-se em seu posto social elevado e o da mulher é expressar o seu medo em razão de sua posição de subordinada.

O medo do sexo se materializa de diversas formas na literatura de autoria feminina. Em “Sensual” (p. 257), de Gilka Machado, por exemplo, há uma rejeição ao sexo, resultante de um apego à ideia cristã de pecado e de culpa pelo desejo carnal que o sujeito lírico sente. O “afeto pagão” que gera a vergonha, a qual deve ser ocultada, coloca-se em oposição ao amor casto pregado pela religião:

A febril confissão deste afeto infinito
Há muito que, medrosa, em meus lábios sepulto;
pois teu lascivo olhar em mim pegado, fito,

à minha castidade é como um insulto.

O eu poético vê-se em meio ao dilema entre a interdição imposta pela consciência do pecado e a transgressão impulsionada pelo corpo que se manifesta independente da proibição instituída pela sua religiosidade: “Mas, si estás ao meu lado, a barreira desaba, / e sinto da volúpia a ascosa e fria lesma / minha carne poluir com repugnante baba...”. A noção do pecado não é forte o suficiente para barrar o corpo, que se expressa mesmo assim. Conforme destacou Angélica Soares na obra *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*, “a dificuldade feminina em fruir fisicamente o amor é textualizada e o erotismo dos corpos se metaforiza como algo ‘repugnante’ que, se não se pode deixar de sentir, tem-se que ocultar” (SOARES, 1999, p. 93). Entretanto, o corpo animal que se revela de dentro dessa mulher não pode ser contido completamente. Ao tratar das condições físicas do erotismo, Georges Bataille afirma que, mesmo sendo uma atividade humana que tem início onde o animal termina, a animalidade não deixa de ser seu fundamento:

Desse fundamento, a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o mantém. A animalidade é tão bem mantida no erotismo, que o termo animalidade, ou bestialidade, não cessa de lhe estar ligado. É abusivamente que a transgressão do interdito tomou sentido de retorno à natureza, de que o animal é expressão. Todavia, a atividade a que o interdito se opõe é semelhante à dos animais. Sempre associada ao erotismo, a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento: da mesma maneira, a fisiologia permanece o fundamento objetivo do pensamento. (BATAILLE, 2017, p. 118)

Em “Noturnos VIII” (p. 259), Gilka Machado aproxima o sentimento lascivo não só da animalidade, mas da natureza, na criação de uma “etérea magia” para ambientar o cenário de seu poema. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a lua, enquanto símbolo de transformação e renovação, possui liame com a vida e morte e tem íntima ligação com a fertilidade. Ainda segundo os autores, a luz pode ser compreendida como símbolo de um ritual de iniciação (cf. CHEVALIER; CHEERBRANT, 2008, p. 561). Nesse contexto, os raios tecidos pela lua simbolizam o rito erótico das bodas, ou seja, da união dos amantes pela primeira vez. A referência ao vento, o sopro do espírito, que arrepia os pelos como metáfora para a “Volúpia”, grafada pela poetisa com inicial maiúscula, corrobora a ideia de uma atmosfera espiritual, de um erotismo cósmico de integração dos amantes à natureza.

Essa ideia de espiritualidade, entretanto, não tem, como no primeiro poema de Gilka aqui abordado, uma conotação religiosa, muito menos um significado ligado a noções de pecado ou culpa. Uma abordagem da fé diversa dessas é a que apresenta Adélia Prado no poema “Lembrança de maio”. Nele, o amor e o erotismo se unem: o coração não bate no peito, ele

pulsa entre as pernas do eu poético. Por de baixo das roupas, o corpo conturbado exhibe a “seiva” do desejo. O altar, símbolo sagrado, onde se realizam os sacrifícios, é o lugar de gozo, mas também de altura, ou seja, de elevação espiritual. É o altar e todos os elementos que estão ali dispostos que são o afrodisíaco para esta mulher.

O sacrifício tem o seu lugar no altar. É através do ritual do corpo e do sangue de Cristo que se oferece ao fiel que o sacrifício é reverenciado. Dessa forma que os homens podem estar conectados a Deus e Deus ligado aos homens. Como afirmou Bataille, essa ação violenta que priva a vítima de seu caráter finito e lhe dá o infinito é da esfera do sagrado (cf. BATAILLE, 2017, p. 114). Ela é desejada, como quer o eu poético de Adélia Prado, pois no seu íntimo é sabido que é no sacrifício que se encontra a continuidade perdida. Portanto, na lírica erótico-religiosa adeliã, religiosidade e desejo carnal não são incompatíveis. A poetisa utiliza-se dos elementos estruturadores da opressão feminina para quebrar com a repressão sexual que recai sobre a mulher.

Já em “Dia” (p. 373), Adélia traz uma espécie de flagrante da vida comum, com o sexo como parte da vida cotidiana. Em uma reflexão sobre a anatomia das galinhas (“as barbelas e as cristas envermelhadas”) e a anatomia dos órgãos sexuais femininos (parte da vulva da mulher), a mineira procura fugir das verdades consolidadas pela sociedade, através da religião, sobre a sexualidade. Já nos primeiros versos, há a consciência por parte do eu poético da transgressão desses conceitos cristalizados: “As galinhas com um susto abrem o bico / e param daquele jeito imóvel / – ia dizer imoral –”. Na hesitação entre “imóvel” e “imoral”, está a clara tentativa de fugir dessas “verdades” que às mulheres são impostas, em uma busca não só por evolução consciente, mas por liberdade, como se vê nestes versos: “Uma mulher espantada com sexo: / mas gostando muito”.

Adélia Prado é uma das poetisas brasileira que representam de forma muito apropriada a busca pela libertação da voz feminina, especialmente no que está relacionado ao aprisionamento do corpo e da expressão erótica da mulher por parte da igreja. Sua obra, conforme destacou Angélica Soares, versa sobre:

[...] uma religiosidade que desoprime a mulher (ao contrário da fala reducionista da “moral sexual cristã”, em sua direta ligação com as estratégias do poder patriarcal) e que, inter-relacionando-se com a cotidianidade e a oralidade recuperadas literariamente, dão ao poema um caráter regional. Sendo o sexo, em Adélia Prado, parte do cotidiano, nos é transmitido, com frequência, em meio a cenas e falares do interior de Minas, onde não falta o elemento religioso. (SOARES, 1999, p. 143)

A presença do desejo sexual no cotidiano feminino também está presente em “Vida cava” (p. 413), de Maria Lúcia Dal Farra. Buscando na memória a imagem dos encontros amorosos do passado, a mulher relembra o sofá de taquara que marcou o seu “primeiro prazer de baixo”. O sofá torna-se símbolo da tensão entre o interdito e a transgressão das proibições instituídas na juventude, especialmente às moças. Ele é o “Lugar de aguardar o obscuro”, de “túneis”, da “vida subterrânea” que se opõe ao “namoro vigiado” e à saia de godê “engomada de pudor”. Mas o sofá é também o lugar de experiência, de descoberta do corpo erótico, da vida íntima desse sujeito.

É com uma referência ao corpo que inicia o poema “Anônimo” (p. 428), de Ana Cristina Cesar. “Sou linda; gostosa”²¹, decretam as primeiras palavras. Nesses versos, a poetisa faz presente o desejo feminino e o corpo que sente. Não há um amado, não há um objeto de desejo. Há um “anônimo”, um indistinto alguém, e uma mulher, apenas: “já não sei mais quem desejo, que me assa viva”.

Se nos poemas de Adélia Prado abordados aqui há uma busca individualizada pela emancipação sexual feminina e em Maria Lúcia Dal Farra e Ana Cristina Cesar a interioridade e o intimismo se destacam, em “[Porque há desejo em mim]” (p. 368), de Hilda Hilst, há a indagação em relação ao divino, “Aquele Outro”. O amor por Deus é substituído pelo amor “de carne e osso”, que leva o sujeito poético da fantasia perturbadora à realização, ao êxtase sonhado através do sexo. É o desejo da carne que faz a vida ter sentido, é ele que torna “tudo cintilância”, tudo mais vivo, mais intenso, iluminado.

A fuga da morte se dá através do encontro com o amado. Por um lado, essa união se concretiza de forma paradoxal, já que a mulher é salva de pôr fim a própria vida indo em direção a consumação dos desejos da carne. De acordo com a teoria de Georges Bataille, existe uma clara relação entre morte e excitação sexual. É a partir da união sexual dos amantes que existe a possibilidade de finitude dos dois seres descontínuos para a geração de um terceiro. No fim da vida está a possibilidade de imortalidade, de continuidade dos seres. Portanto, a contradição está na atração inconsciente pela morte, que acaba por dar fim ao desejo de aniquilação causado pelo sentimento de desamparo e angústia (cf. BATAILLE, 2017, p. 36). Pelo sexo concilia-se o apego à vida e o desejo de morte, manifestando a tensão entre Eros e Tântatos.

²¹ Há dois erros na reprodução desse poema na antologia aqui estudada. Na primeira linha, a palavra “gostosa” foi suprimida. De acordo com a 7ª edição de *A teus pés* (Ática, 1992), livro em que “Anônimo” foi originalmente publicado, a transcrição correta é “Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça [...]”. Além disso, o poema é em prosa, não em versos, como figura na *Antologia da poesia erótica brasileira*.

Nessa procura pelo amor, o erotismo acaba por se mostrar contraditório. Mesmo que ele seja um aspecto da vida interior dos seres humanos, é necessário que busquemos fora de nós o objeto pelo qual o desejo se manifestará. Apesar de as obras de autoria feminina nesta seção abordadas focarem mais na interioridade da mulher, em poemas como “Homem” (p. 431), de Angela Melim, sobressai a descrição do corpo do amado, que vai dos olhos, passa pelo peito, pelos, até chegar ao sexo. Destaca-se, entretanto, a forma como esse corpo é descrito pela poetisa, como a imagem estática do homem aparecendo integrada à paisagem de verão. O desenho do corpo, os “perfeitos peitos seguros / em riste embora apontem para baixo”, criam oposição e ao mesmo tempo complementam a sensorialidade forte do poema, evocada por termos como “cheiro de guardado”, “calor úmido”, “formações macias” e “fofo tapete”.

No “Poema submerso” (p. 454), de Claudia Roquette-Pinto, o ato sexual é descrito a partir da metáfora do peixe. Símbolo fálico que pode tanto representar a comunhão divina no cristianismo quanto deuses do amor e da fertilidade, o peixe nessa obra da poetisa carioca representa o órgão sexual masculino. Destacam-se os movimentos do corpo a partir das metáforas relacionadas ao mundo animal: a “mão enguia”, os “dedos tão tentáculos”, o esforço do peixe tentando escapar. O estímulo antecede o desfecho:

ei-lo ao pé da frincha que
borbulha (esbugalha?)
roxo incha e mergulha em
brasa estala
e agora murcha
peixe-agulha e
vaza
vaza

Nessa última estrofe, a imagem da excitação sexual do homem antecede a penetração e culmina no gozo, na liberação do desejo explosivo, violento, que compõe o domínio do erótico. A dominação falocêntrica aqui é total. O desejo da mulher não interessa, ela existe apenas como “frincha” que se abre ao homem.

Note-se que tanto em “Homem” quanto em “Poema submerso” não há uma idealização do corpo masculino, situação comum quando são os homens que tratam do corpo feminino. Pelo que se pode concluir da pequena amostra de poemas de autoria feminina da *Antologia da poesia erótica brasileira*, não há uma simetria dos gêneros na forma de referir-se ao objeto de desejo. Em relação especificamente aos poemas selecionados para este trabalho, percebe-se uma diferença essencial entre o conjunto da seção anterior e o desta: enquanto os homens têm como objeto a mulher, as mulheres focam, prioritariamente, na reivindicação do prazer e na

desrepressão do corpo. A especificidade da escrita feminina é ter como tema o *próprio* corpo como espaço da consumação erótica, não o corpo do *outro*.

Como assinalou Affonso Romano de Sant'Anna, “o *corpo feminino* ocupa grande parte do discurso, enquanto o *corpo masculino* é silenciado” (SANT'ANNA, [19--], p. 12, grifos do autor). Enquanto na poesia do homem, o corpo da mulher é objeto, na poesia de autoria feminina o corpo é instrumento de expressão da sexualidade individual. É natural que a mulher, a quem a expressão de sua interioridade foi historicamente permitida, consiga expor de forma tão distinta da do homem o erotismo que em si habita.

Mesmo que no erotismo o outro seja instrumento de prazer, percebe-se que a mulher sente uma necessidade muito maior de explorar a sua sexualidade a partir da expressão dos seus sentidos mais íntimos. Possivelmente, isso se dê em razão de toda a repressão e da negação de posse de seu próprio corpo sofrida pela mulher. Ao contrário delas, o homem sempre foi o dono do seu corpo – até mesmo do corpo da mulher –, ele sempre pôde explorar livremente sua sexualidade. Já o corpo da mulher não pertence a ela, verdadeiramente, ela que não deve se tocar, sendo proibido explorar a sua sexualidade. Por isso, na poesia erótica de autoria feminina, o corpo adquire destaque especial. Normalmente silenciadas, quando donas do discurso, as vozes das mulheres se colocam como um potente instrumento de libertação que rompe com valores cristalizados e com as barreiras impostas pelo sistema social dominado pelos homens e pela moral religiosa.

2.2.6 As sexualidades desviantes e a comicidade na lírica erótica

As relações entre sexo e o riso estão presentes desde a mitologia grega. Após ter a filha Perséfone sequestrada, Deméter, deusa da agricultura, cai em profunda depressão, fazendo com que os campos se tornassem estéreis e a vida na terra fosse quase extinta. Vendo-a desesperada, a ama Baubo dança para Deméter, levanta a saia e mostra a sua vulva. A deusa sorri e a ama conta-lhe histórias engraçadas e picantes. Ela, então, adquire novas forças para ir em busca da filha e a fecundidade da terra é, enfim, recuperada.

O riso, entretanto, tem uma história bastante complexa. Em *A República*, Platão já atribuía ao riso aspectos negativos, relacionando-o ao afastamento da razão e da verdade:

Se, numa imitação cômica ou numa conversa particular, ao ouvires gracejos de que pessoalmente te envergonharias, te divertes muito e não os desprezares como coisa inferior, não estás procedendo exatamente do mesmo modo que quando se trata de

sentir comiseração? É que à vontade de fazer rir, que continhas pela razão, com receio de ganhares fama de desabusado, dás-lhe então livre curso, e, depois de aí a refrescares, muitas vezes te deixas levar [...]. E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou apazíveis da alma, que afirmamos acompanharem todas as nossas ações, não produz em nós os mesmos efeitos da imitação poética? (PLATÃO, 2008, 306)

Em sua *Poética*, Aristóteles também trata do efeito cômico como um aspecto negativo da arte. De acordo com o filósofo grego, a tragédia é superior por imitar os homens de caráter elevado. Já a comédia trata dos “homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo” (ARISTÓTELES, 1985, p. 109). A mesma crítica é dirigida aos poetas que, pela perspectiva aristotélica, seriam atraídos à comédia ou à tragédia conforme a índole individual de cada um:

A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as ações nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. (ARISTÓTELES, 1985, p. 107)

No estudo *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, Mikhail Bakhtin aborda o riso popular e a sexualidade, ressaltando esses elementos em sua relação com o “baixo corporal”. Cabe aqui destacar o conceito de “realismo grotesco”, que, segundo a proposição do crítico literário russo, é o sistema de imagens da cultura cômica popular (cf. BAKHTIN, 1993, p. 17). Seu traço marcante é o rebaixamento, ou seja, a passagem do que é elevado, espiritual e abstrato, para o plano terreno, material e corporal, através do riso e da degradação. As noções de “alto” e “baixo” são estritamente topográficas:

O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. (BAKHTIN, 1993, p. 18-19, grifo do autor)

É através desse processo de rebaixamento que Gregório de Matos, em “Desaires da formosura com as pensões da natureza ponderadas na mesma dama” (p. 53), vai levar Caterina do “alto” ao “baixo”. Na primeira estrofe do soneto, o rosto da mulher é comparado às mais belas joias. Ela é um ser divino capaz de fulminar corações e por quem Fábio levantava altares. Há, então, a quebra dessa imagem idealizada da mulher com o lamento dos últimos versos: “Disse igualmente amante, e magoado: / Ah muchacha gentil, que tal serias, / Se sendo tão formosa não cagaras!”.

No procedimento de rebaixamento, Caterina é primeiro relacionada a tudo que há de belo e elevado para, logo após, o sujeito lírico destacar o que, segundo ele, seria um ponto negativo da mulher, o fato de defecar. É, entretanto, essa ridicularização de Caterina que provoca o efeito cômico no poema de Gregório de Matos.

Um procedimento semelhante ao executado pelo poeta barroco ocorre em “A cagada” (p. 249), de Luiz Leitão, e na quadrinha “[Amarrei num lindo troço]”, (p. 392), de autor anônimo. No primeiro, o poeta zomba do próprio eu lírico, colocando-o na situação constrangedora de narrar a busca de um lugar apropriado para satisfazer suas necessidades fisiológicas. É nesse momento que ele encontra entre os “papéis sujos de merda e lama” o retrato da amada, que recolhe e guarda na algibeira. Àqueles que podem condenar seu ato, o homem responde nos últimos versos: “Que porco! – hão de dizer – mas eu protesto. / Porque assim procedendo, no meu gesto, / provei que gosto dela até cagando.”. Nesse soneto, o efeito cômico se dá pelo rebaixamento do amor, que é levado de um sentimento nobre ao contexto escatológico da situação em que se encontra o amante. No segundo, a paixão é tamanha que faz com que o sujeito enfeite com uma fita amarela os dejetos da amada:

Amarrei num lindo troço
 uma fitinha amarela.
 Perguntaro: – Que é isso, moço?
 Respondi: – É a bostinha dela...

Nesses dois últimos poemas, o afeto pelas mulheres amadas é tão intenso, que ao leitor é possível atenuar o asco pelos acontecimentos narrados e rir desses “causos”. Eles ainda revelam que a transferência de um sentimento elevado para o nível abjeto não é, necessariamente, algo negativo. Ainda segundo Bakhtin,

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (BAKHTIN, 1993, p. 19, grifo do autor)

A aversão aos dejetos do corpo e o apego à higiene têm sido construídos na mentalidade dos seres humanos ao longo de sua história, servindo de critério para distinguir os “civilizados”, superiores socialmente, dos “rústicos”, homens considerados não educados e, portanto, inferiores na coletividade. De acordo com o sociólogo Norbert Elias, no primeiro volume da obra *O processo civilizador* (1994), o movimento em direção à civilização é um

constante trabalho de repressão do corpo e dos impulsos fisiológicos, por exemplo, a necessidade de eliminar os excrementos. O único discurso aceitável sobre o assunto é o da medicina.

Segundo Jorge Leite Júnior, a exceção do discurso científico, “tudo o que lembra nossa animalidade, todas as funções orgânicas involuntárias e imperativas são mantidas em segredo” (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 230). O pesquisador também destaca que, apesar do tabu em torno dos dejetos do corpo, não se deve esquecer que os órgãos sexuais são também órgãos excretores, mesmo que o sexo classificado como “normal” ou “sadio” pareça ignorar isso:

Para muito do discurso tanto do senso comum quanto da ciência e da moral sexual dita moderna, não se suga o pênis que faz urina, mas sim o que faz sexo. Não se toca na vagina que menstrua e sim na que sente prazer. O esperma que é manuseado e degustado com satisfação só o é no momento da relação sexual. Fora daí é motivo de nojo, algo totalmente impensável. A mesma relação é válida para o ânus. Apenas durante o ato sexual é liberado o contato com as regiões excretoras e com algumas secreções específicas (esperma, lubrificação íntima feminina). (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 232)

Por essa razão, os excrementos são aceitos socialmente apenas quando se tornam motivo para a chacota, para piada. É inconcebível a “seriedade” completa quando um poeta se propõe a falar de gases intestinais, como fez Rubens Rodrigues Torres Filho em “Poesia pura” (p. 407). O sujeito lírico relembra um dos “momentos felizes” do casal, quando a amada “gozou tão gostoso” que “soltou um peido alto”. O embaraço causado pela situação é visto pelo homem de forma positiva, com ternura, como uma declaração de amor da mulher para ele, que questiona:

Então peido não é amor?
Se vem do cu é menos expressão?
Mais sonoro e sincero poema
de amor, juro: estou para ouvir.

Se pensado por uma perspectiva diversa da adotada em “A cagada” e “[Amarrei num lindo troço]”, pode-se perceber no poema de Torres Filho um procedimento inverso ao rebaixamento utilizado por Gregório de Matos. Ao considerar os gases da amada como um poema de amor, o sujeito lírico atribui a pureza do título do poema para algo que seria normalmente considerado “sujo”. Há, então, uma “elevação” das funções fisiológicas. O efeito cômico, entretanto, é mantido, confirmando a ideia de aceitação do escatológico para funções humorísticas.

Diversos poemas da antologia abordam o tema da flatulência, todos com a possibilidade de uma leitura humorística. Entre eles está “A quadrilha” (p. 181), de Enéas da Silva Caldas, que narra o fato de a moça mais linda do baile ter soltado “coriscos do cu” durante uma dança, e “[O peido que a doida deu]” (p. 231), de Moysés Sesyon, que também relata uma história de “um peido tão danado” que “quase não cabe no cu”. São obras como essas que colocam em questão certos conceitos do erotismo citados no capítulo anterior que afirmam haver nas obras que tratam dos desejos do corpo o intuito único de estimulação sexual. É possível que, dentro do amplo espectro de sexualidades existentes, um leitor excite-se com a leitura de tais obras; entretanto, para a maioria, talvez elas tenham apenas uma função cômica.

Na lista de práticas sexuais que não se enquadram no que a medicina tradicionalmente considera “saudável” ou “normal”, está a podolatria, que tem em Glauco Mattoso um dos seus maiores representantes. As três obras do poeta que integram a antologia trazem, de forma mais ou menos intensa, a questão da adoração por pés. A seguir, a transcrição integral de um deles, o “Soneto 423 – Perversivo” (p. 426):

Um pênis, uma xota, e está completo
o coito, se é político e correto.

Nem tudo, todavia, no tesão,
se rege por ciência ou protocolo.
Trepada não é só penetração.

Uns gozam quando cheiram um sovaco.
Pentelho na saliva é estimulante.
E mesmo bananeira há quem plante
se o clima entre dois corpos está fraco.

Em mim, fica debaixo do pisão,
na sola onde esta imunda língua esfolo,
a fonte da mais louca excitação.

Um tênis, uma bota e pouco afeto:
assim é meu orgasmo predileto.

Fruto de uma tradição que remonta ao século XIV, o soneto é aqui reconfigurado por Mattoso. Permanecem os tradicionais quatorze versos, mas organizados em dois dísticos, dois tercetos e uma quadra. A alusão poderia passar despercebida se o poeta não usasse o termo “soneto” no título. A outra parte do título, “perversivo”, pode tanto estar ligada à podolatria, a parafilia do eu lírico que questiona o que é normal ou não no sexo, o que é “político e correto”, quanto à subversão da forma tradicional do soneto.

Há também uma particularidade visual na modificação da forma do poema. Essa reorganização cria uma simetria no número de versos entre a metade superior e a metade

inferior. Os primeiros cinco versos tratam do que é socialmente aceito quando o assunto é sexo, o que pode ser considerado elevado, alto, na concepção de Mikhail Bakhtin. Os quatro versos seguintes trazem certa diversidade de gostos, promovendo a transição para os últimos cinco versos, que abordam a perversão do sujeito, relacionando-se, esta parte, com o que é baixo, também de acordo com o filósofo russo. Dessa simetria visual, extraímos a tentativa do poeta de desmistificar e normalizar para o leitor o assunto que aborda, ou seja, o sexo na versão socialmente aceita (elevada) está em relação de igualdade com o sexo “pervertido” (rebaixado), pois ambos buscam o mesmo fim, o prazer.

A visualidade do poema de Glauco Mattoso faz referência a um período de experimentação da sua carreira, momento em que o poeta “jogou” com a poesia concretista. Entretanto, é na forma clássica do soneto que o poeta encontrará o seu lugar, transformando-se no sonetista mais profícuo da língua portuguesa. Apesar de ser comumente ligado a Gregório de Matos pela similaridade temática de suas obras, se levarmos em consideração a forma clássica eleita pelo poeta como prioritária, Mattoso se liga a uma tradição que teve início possivelmente no século XIV com Petrarca e seus poemas de lirismo erótico.

Ao trazer a imagem da perversão ligada ao sexo, Glauco Mattoso está também referenciando toda uma problemática historicamente atrelada à repressão da sexualidade imposta à sociedade pela igreja, pelo Estado e até mesmo pela medicina, que dita o que é ou não patológico na sexualidade. Os pés, quase sempre relacionados à sujeira e ao mau cheiro, não se encaixam no padrão de normalidade sexual.

Além dos diversos poemas que abordam excrementos, flatulência e sujeira inerentes ao funcionamento do corpo humano, o humor na lírica erótica é também criado a partir de algumas figuras de linguagem. O poema “Eu não sei... minhas irmãs só nas pregas levam doze” (p. 72), de Francisco Moniz Barreto, constrói o humor a partir do duplo sentido das palavras “vara” e “pregas”. No diálogo travado entre o homem que pretende comprar um corte de tecido para as irmãs e a vendedora, o termo “vara” é usado no sentido de “unidade de medida” e “pregas” como “dobras feitas no tecido”. Entretanto, “vara” também é um popular sinônimo para o órgão sexual masculino e “pregas”, para o ânus ou partes íntimas femininas. É essa flutuação no significado das palavras que permite uma dupla interpretação do diálogo, permitindo, assim, uma leitura cômica do mesmo.

Laurindo Rebelo, em “As rosas do cume” (p. 96), utiliza-se da semelhança fônica entre a palavra “cume” e “cu me” para elaborar a múltipla significação de sua composição poética. É através dessa figura de linguagem, a paronomásia, que o efeito cômico é produzido:

No cume da minha serra
 Eu plantei uma roseira,
 Quanto mais as rosas brotam
 Tanto mais o cume cheira.

À tarde, quando o sol posto,
 E o vento no cume adeja,
 Vem travessa borboleta,
 E as rosas do cume beija.

Os dois últimos poemas, assim como muitos outros que integram a *Antologia da poesia erótica brasileira*, possibilitam uma leitura que os destituiria de qualquer erotismo. São, portanto, as figuras de linguagem empregadas pelos poetas que instituem o caráter libidinoso dessas obras.

Outro procedimento cômico utilizado em poemas da antologia é a paródia. Gonçalves Dias é o poeta que teve o maior número de poemas apropriados por outros autores. Bernardo Guimarães, por exemplo, cria “Elixir do pajé” (p. 85-92) a partir da idealização do indígena presente em poemas como “O canto do guerreiro” e “I-Juca Pirama”. O poema satiriza a perda do “bem” mais precioso do homem, a sua virilidade:

Que tens, caralho, que pesar te oprime
 que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
 sumido entre essa basta pentelheira,
 mole, caindo pela perna abaixo?

Nessa postura merencória e triste
 pra trás tanto vergas o focinho,
 que eu cuido vais beijar, lá no traseiro,
 teu sórdido vizinho!

Que é feito desses tempos gloriosos
 em que erguias as guelras inflamadas,
 na barriga me dando de contínuo
 tremendas cabeçadas?

No poema, há o lamento pelo fim da potência sexual e a rememoração dos tempos em que “pedia cabaços”, única empresa digna de tão extraordinário membro. A esperança é o poderoso elixir, capaz de fazer voltar aqueles tempos de glória e transformá-lo no “rei dos caralhos”. A ridicularização e o rebaixamento do homem através da revelação da perda da masculinidade e o constante uso de termos e situações licenciosas, como “pica mole”, “deitado ou de pé, / no macho ou na fêmea, fodia o pajé”, além de construir a comicidade do poema, também questiona a tradição literária brasileira. Com essa exposição da fraqueza do eu lírico, Bernardo Guimarães tem o objetivo de decretar a falência do modelo de sujeito heroico da fase indianista do Romantismo brasileiro.

“I-Juca Pirama” também foi parodiado pelos poetas Guilherme Santos Neves, Jayme Santos Neves e Paulo Vellozo no poema “O canto do puto” (p. 297). Nessa obra, o humor é obtido através da abordagem da temática da orientação sexual:

Sou puto, confesso!
 Bichocas não meço
 Quando alguém peço
 Para me enrabar!
 Da bunda ao buraco,
 Ou então no sovaco,
 Eu quero é gozar!

[...]

Meu canto de puta
 Ó fanchos, ouvi!
 Sou fresco! Sou fruta!
 Veado nasci!

Como se vê nas duas estrofes transcritas, em “O canto do puto”, a tradição, representada pela obra apropriada de Gonçalves Dias, é subvertida através do uso pejorativo da questão da homossexualidade. Vale destacar que o ritmo veloz, obtido pelo uso de versos pentassilábicos, que no poema original lembra os tambores indígenas, na sua paródia remete aos movimentos do sexo. A mesma observação vale para o poema “Canto da bugra” (p. 165), de Múcio Teixeira, que imita a “Canção do tamoio”, também de Gonçalves Dias.

Além das obras de um dos principais poetas da primeira fase do Romantismo brasileiro, “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, também foi parodiado. Enquanto o poema original rememora a inocência da infância, em “O fauno” (p. 437-438), Paulo Franchetti relembra as brincadeiras sexuais com os amigos. O poeta faz uso da similaridade entre as palavras “anos” e “ânus”, além de um amplo vocabulário obsceno, para produzir o tom humorístico em sua composição poética.

A partir das obras abordadas nesta seção, é possível constatar que a poesia brasileira possui um vasto e importante viés humorístico ligado ao erotismo. Mais do que simplesmente entreter o leitor, o riso pode ser considerado como um aliado contra as forças que oprimem a expressão do corpo erótico. Além disso, esse expediente pode ser utilizado para questionar a tradição e o próprio fazer literário, como o poeta Bernardo Guimarães executa na paródia “O elixir do pajé”.

Assim, o riso se coloca na nossa literatura como uma forma alternativa de interpelação de toda a complexidade inerente a uma questão tão próxima da morte, do silenciamento e dos tabus. No prefácio do livro *Madame Edwarda* (2005), Georges Bataille afirma que o riso no

erotismo indica uma oposição ao prazer e à dor. Enquanto à dor e à morte se deve respeito, ao prazer, a zombaria é possível: “O riso é a atitude de compromisso que o homem adota em presença de um aspecto repugnante, quando esse aspecto não parece grave” (BATAILLE, 2005, p. 95). O riso, então, é uma forma de negar a seriedade envolta no erotismo e essa negação pode ser vista também como uma maneira de resistir às repressões de que a arte erótica é vítima na sociedade.

DELÍRIO

Um dos primeiros passos deste trabalho foi buscar entender o que os pesquisadores, principalmente Georges Bataille, entendiam por erotismo e, a partir daí, perceber como ele se expressava no texto literário. Neste momento, pretendo fazer o caminho inverso para compreender o que Eliane Robert Moraes entende por erotismo, não a partir dos seus diversos estudos sobre o assunto, dos quais procurei manter certa distância, pois acreditei que eles poderiam influenciar a *minha* leitura da antologia, mas a partir da seleção de textos que a organizadora considerou eróticos.

É fácil perceber o erotismo em “*Mademoiselle Furta-Cor*” (p. 395), de Armando Freitas Filho, por exemplo. Outros poemas, entretanto, me confundiam. Eu questionava por que “[Maroca tu deste um peido]” (p. 460) havia sido selecionado pela organizadora para figurar entre os poemas de uma antologia *erótica*, afinal, a referência ao sexo é apenas indiretamente aludida por questões biológicas. Foi esse poema, de autor desconhecido, que revelou tanto o meu preconceito sobre o assunto, quanto o entendimento de Eliane sobre o que é erotismo. De acordo com a pesquisadora, em “Da lira abdominal”, texto de apresentação da antologia, o erotismo é:

Um modo de pensar por meio das palavras, implicando uma operação específica de linguagem que, como vimos, trabalha no sentido de deslocar seus objetos para um lugar simbólico que se identifica, invariavelmente, com o baixo-ventre ou, se preferirmos os termos de Bakhtin, com o baixo-corporal. (MORAES, 2015, p. 26-27)

Essa definição bastaria para que o leitor compreendesse as escolhas da autora se não entrasse em conflito com outra declaração logo adiante: “o erotismo literário é um modo de pensar a partir do sexo” (MORAES, 2015, p. 27). A afirmação, entretanto, não é aquela possível de ser depreendida a partir da seleção dos textos. Mais apropriado, neste caso, seria dizer que o erotismo literário é um modo de pensar a partir da *sexualidade*, que engloba o sexo, o prazer, a afetividade, o carinho, o toque, a comunicação, o corpo, o gênero, entre outros aspectos. Há uma imprecisão terminológica na afirmação da organizadora, pois o que o conjunto de textos da antologia permite concluir é que o erotismo não está apenas ligado ao sexo. Além do sexo, ele abrange o corpo e as suas necessidades fisiológicas, a excitação sexual, o desejo, a atração que uma pessoa sente por outra, passa por questões referentes ao gênero, ao psicológico dos seres humanos, seus medos; ou seja, são inúmeros os aspectos da vida que possuem relação com o erotismo.

Portanto, relacionar o erotismo ao sexo é limitar suas possibilidades. Em contrapartida, a percepção que relaciona o erotismo ao baixo-corporal permite abarcar um número maior de espectros da sexualidade humana. Mas é apenas uma construção ampla do conceito de erotismo que pode ser capaz de dar conta do quão complexa e a diversa é a sexualidade humana. O que é erótico para uma pessoa, pode não ser para outra e é justo nesse ponto que reside o problema de uma (in)definição do erotismo. Poderá ser erótica qualquer coisa que provocar excitação sexual em alguém, já que tudo é e, ao mesmo tempo, não é erótico.

Levando isso em consideração, é impossível delimitar o erotismo. Defini-lo, talvez seja viável; e acredito que a organizadora faz isso, ao, como disse anteriormente, relacioná-lo ao baixo-corporal. Contudo, acredito que a única verdade absoluta quanto ao erotismo é que ele é íntimo, pessoal ao extremo; ou seja, não existe uma forma única de expressar o desejo e, por isso, o erotismo deve sempre ser pensado em sua multiplicidade.

*

Hans Robert Jauss, na primeira parte do estudo *A história da literatura como provocação à teoria literária*, afirma que a historicidade da literatura não se dá pela cronologia das obras, mas pelo diálogo destas com seus leitores (cf. JAUSS, 1994, p. 7-8). Mais adiante, o teórico da literatura ainda afirma que “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). Na figura de Eliane Robert Moraes estão presentes os três sujeitos: ela é a leitora que recebe aqueles textos, é crítica quando se propõe a analisá-los e é também escritora, na medida em que se utiliza de procedimentos como o corte e a montagem de obras de outros autores para criar um objeto de arte original.

Se a história da literatura está na conjunção desses três sujeitos e a sua historicidade reside nos diálogos estabelecidos por estes com as obras de arte, pode-se concluir que o caráter historiográfico da *Antologia da poesia erótica brasileira* não está no simples encadeamento cronológico de obras de diferentes momentos. A sua historicidade está no fato de congregarem obras que dialogam com os sujeitos de todas as épocas, isto é, na reunião daquelas produções artísticas que surgiram como respostas às grandes questões que atormentam os seres humanos. O *carpe diem*, por exemplo, é um tema de longa tradição que ainda é pautado na literatura contemporânea. Ele estava presente na “Lira XIV – Marília de Dirceu” (p. 64-65), do arcadista Tomás Antônio Gonzaga, é retomado pelo romântico Fagundes Varela em “Desvario de um

poeta” (p. 134) e está também em “[Vem, amado, vem]” (p. 419), publicado por Omar Khouri em *Poemas: sob a égide de Eros* há pouco mais de vinte anos. Portanto, os questionamentos são atemporais; muda-se apenas a forma como cada contexto social e histórico responde a eles em relação ao grande tema central, que é o erotismo.

Através dos procedimentos críticos e criativos, dos recortes e da montagem, a antologista cria novos sentidos para aquelas obras literárias. Agrupando-as sob a perspectiva do erotismo, ela amplia as possibilidades de correlações entre obras distantes no tempo. O trabalho da antologista, então, contribui para a reorganização do passado literário através da criação de laços de contiguidade, como no exemplo do parágrafo anterior sobre o *carpe diem*.

Entretanto, esse diálogo travado entre obras ao longo dos séculos não é o único procedimento que atribui características historiográficas a *Antologia da poesia erótica brasileira*. Apesar de não ser o que efetivamente confere à obra esse traço particular, há de se destacar que o encadeamento cronológico dos poemas da antologia é, sim, um procedimento que contribui para a definição da obra enquanto um estudo que se propõe a relatar uma sucessão de fatos relevantes para o entendimento da literatura. A percepção diacrônica do tempo histórico é a forma de narrar predominante nos livros que tratam do desenrolar dos acontecimentos relativos ao conjunto da produção artística de uma nação. Assim, com a eleição desse modo de organização dos textos, Eliane Robert Moraes inscreve sua obra, de forma definitiva, na tradição historiográfica.

A busca da autora por uma diversidade de abordagens do erotismo, por meio da literatura, também é um procedimento característico da historiografia tradicional de base positivista. A tentativa de abarcar o maior número de variantes sobre determinado assunto faz parte de uma visão de totalidade. Percebe-se na seleção de poemas a preocupação com a contemplação dos diversos períodos literários, com as formas literárias, com os temas, níveis de linguagem, em um esforço por apresentar um panorama o mais completo possível, mesmo sem deixar de observar o recorte proposto.

Ressalte-se também a seleção de autores que integram a antologia, que foi claramente guiada pelo cânone tradicional da literatura brasileira, mas que também procurou abrir-se a poetas marginalizados. Nesse ponto, é importante destacar o empenho da organizadora em favor da ampliação do conjunto já conhecido de autores. Poetas como Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu e Olavo Bilac figuram ao lado de anônimos e autores poucos conhecidos do público, como Aníbal Teófilo, Luiz Leitão e Enéas da Silva Caldas. Assim, a função de perpetuar o cânone estabelecido permanece na medida em que os autores clássicos estão em grande parte representados. Por outro lado, Moraes abre espaço para alguns esquecidos pela

história, como Alexandrina da Silva Couto dos Santos, poetisa que viveu entre os séculos XIX e XX, e até mesmo para a inclusão de textos dos quais não se pode reconhecer a autoria. Com isso, novas obras e novos olhares para a literatura são propostos, contribuindo para uma constante reformulação e reescrita da história da literatura.

A noção de Jauss sobre a história da literatura é próxima daquela defendida por Haroldo de Campos, citado na primeira parte desta pesquisa. A proposta do teórico alemão é repensar a história da literatura levando em consideração, além do autor e da obra, o polo da leitura. Essa interpretação crê que a literatura deve ser percebida em seus movimentos, não apenas a partir de um ponto de vista diacrônico. A abordagem da recepção da obra é importante, pois é ela que recupera autores e atualiza obras. Assim como Campos, Jauss defende que o método diacrônico do estudo da literatura seja superado. A proposta do poeta e crítico literário paulista, que inclusive propõe uma *Antologia da poesia brasileira de invenção*, é fundada na ideia de uma história da literatura não linear que observe a recepção das obras.

Acredito que a *Antologia da poesia erótica brasileira* contribui para uma revisão da tradição poética ao elevar autores e obras ignorados e, algumas vezes, desprestigiados pela crítica e pelas histórias da literatura convencionais. Em razão dessa habilidade de recuperar o passado literário e colocar em um mesmo patamar consagrados e ignorados, é que penso na obra de Moraes como um lugar representativo das memórias, tanto daquelas ainda vivas e fortes, quanto daquelas que, na iminência de serem apagadas, resistem ao esquecimento do tempo e enfrentam até mesmo a censura das instituições. É graças ao “mal de arquivo” (na expressão de Derrida), que advém o desejo de reunir e guardar os fragmentos do nosso passado literário, que temos organizada a pornografia do Brasil, a história não escrita da lírica erótica nacional.

*

Desde o início deste trabalho procurei certo afastamento da homogeneização da literatura determinada pelas escolas ou movimentos literários. Poderia ter feito este esclarecimento na seção anterior, porém, optei por fazê-lo nas considerações finais a título de conclusão. Fiz isso por entender que esse tipo de divisão em períodos não contribuiria para a análise aqui proposta.

De acordo com David Perkins, as classificações, fundamentais para o estudo da história da literatura, permitem que o conjunto de objetos seja dividido em unidades menores, manipuláveis, o que possibilita que essas partes sejam comparadas, ordenadas, relacionadas ou

comparadas (cf. PERKINS, 1999, p. 30). A classificação que me interessou aqui é a do recorte temático, processo empreendido por Eliane Robert Moraes, que selecionou dentro do todo da literatura brasileira, determinadas obras que compõem a lírica erótica nacional. A partir desse recorte, poderia ter dividido o estudo da antologia em períodos literários. Entretanto, discordando de correntes que afirmam que períodos são ficções necessárias, considerei que, neste trabalho, o levantamento das recorrências dentro da antologia supria a necessidade de classificação, permitindo o manejo de partes menores do todo e o estudo do erotismo dentro da lírica nacional.

Meu objetivo, no que tange à análise das obras que integram a *Antologia da poesia erótica brasileira*, sempre foi entender como os poetas brasileiros abordavam o erotismo. A partir desse propósito pude, já nas primeiras leituras da obra, perceber algumas questões que se destacavam e temas que se tornaram recorrentes, independente do período em que haviam sido escritos. Foi assim que surgiram os seis tópicos da seção “Um panorama da poesia erótica brasileira a partir da antologia”.

Assim como os períodos literários, que não têm fronteiras estáticas e plenamente definidas, os subtemas acabaram se combinando. Uma vez que o Brasil tem em sua fundação a profunda influência do cristianismo, que é muito pautado pela noção de pecado, não é possível dissociar fé e os embates entre carne e alma. Impossível não relacionar a esse fato a contemplação respeitosa através do olhar, o voyeurismo, e um certa tentativa de fuga dessa racionalidade, o canibalismo.

A questão da mulher dentro da poesia de autoria masculina também não pode ser dissociada das questões religiosas, já que a figura feminina como ameaça ao homem é uma constante dentro da liturgia bíblica e, conseqüentemente, nos poemas da *Antologia da poesia erótica brasileira*. Por isso, são diversas as referências a Eva, Maria Madalena e Salomé utilizadas pelos poetas brasileiros. Obras como “Por decoro” (p. 150), de Artur Azevedo, e “Não me toques” (p. 274), de Sosígenes Costa, apresentam o problema de maneira exemplar, ao colocar a mulher na posição de fonte do mal, como culpada pelo sofrimento masculino.

Mesmo que poetas como Castro Alves já demonstrassem uma visão mais pacificadora da religiosidade e do desejo com “Amemos! Dama negra” (p. 143), o sentimento de culpa é abrandado efetivamente quando nos aproximamos da contemporaneidade. A espiritualidade passa a contemplar também o corpo e o erotismo religa-se ao sagrado. A constância do tema na história da lírica erótica produzida no Brasil denota o quanto o fervor religioso foi e ainda é um questionamento importante para o homem. Dão nota disso os poemas de Valdo Motta, “A eshu

ganesha” (p. 445) e “Encantamento” (p. 444), que trazem no lugar da culpa uma visão de comunhão divina.

O humor, frequente do início ao fim da antologia, também se relaciona com a religiosidade, principalmente como forma de satirizar a hipocrisia dos integrantes da igreja, como faz o poeta Francisco Moniz Barreto nos seus dois “Aforismos poéticos” (p. 74-77). A comicidade é também uma forma utilizada pelos poetas para lidar com o “alto” e o “baixo”, com o amor, sentimento elevado, e com o mundano, o sexo. Exemplo é o poema “Poesia pura” (p. 407), de Rubens Rodrigues Torres Filho, em que as flatulências se tornam uma declaração de amor. Outras vezes, é pelo humor que o homem reforça questões de dominação de gênero, como ocorre no poema de Francisco Moniz Barreto “A pica ressuscita a mulher morta” (p. 71), uma óbvia exaltação ao falo, e “[Não passo por esta rua]” (p. 98), de Laurindo Rabelo, em que há o vulgar rebaixamento da mulher.

Apesar do reduzido número de poetisas na antologia, a produção artística dessas mulheres não deixa de estar plenamente integrada ao todo da nossa poesia erótica. Elas falam de amor com humor, do seu lado animal, do medo e da culpa que a religiosidade impõe sobre a mulher. Falaram do seu objeto de desejo de forma única, muito diversa daquela comumente usada pelos homens. Mas o foco das mulheres não está no homem: elas buscam libertar, especialmente por meio da poesia, essa voz do corpo e do desejo.

É justamente o poema de uma mulher que inspirou o título deste trabalho, retirado dos versos “Meu coração bate desamparado / onde minhas pernas se juntam”. Considero “Lembrança de maio” (p. 374), de Adélia Prado, um dos exemplares mais significativos do todo que compõe a lírica erótica brasileira. É a união do alto, da elevação espiritual, e do baixo, das seivas e do gozo. É lugar de contemplação e lugar de revolta. É lugar de amor, de coração, mas também de luxúria. É espaço para a expressão da religiosidade carregada de negatividade, mas que não afugenta o desejo do corpo, ao contrário, deixa esse corpo se expressar; e ele está lá, nos músculos que se rebelam, ainda que sob as roupas escondidos, porém vivos, pulsando por entre as pernas desse sujeito lírico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A BÍBLIA. *Cântico dos cânticos*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidade do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].
- ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [19--].
- _____. *Iracema*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1980.
- ALEXANDRIAN, Sarrane. *História da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Souza.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. Madame Edwarda: Prefácio. *Outra Travessia*, Florianópolis, p.95-98, jun. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12584/11751>>. Acesso em: 14 mar. 2019.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. A historiografia literária brasileira: experiências contemporâneas. *Navegações*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 8-15, jan./jun. 2014.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRASIL. Decreto nº 75699, de 06 de maio de 1975. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm>. Acesso em: 19 maio 2018.1
- _____. 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. Brasília, DF, Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm>. Acesso em: 15 jun. 2018.
- _____. Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/19610.htm>. Acesso em: 19 maio 2018.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

- _____. (Org.). *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BULHÕES, Marcelo. Histeria, sedução e frustração: o erotismo em romances naturalistas brasileiros. *Cadernos Neolatinos*, Rio de Janeiro, p.1-9, 2005.
- CAIRO, Luiz Roberto Velloso. Do florilégio à antologia da poesia brasileira da invenção: uma reflexão sobre o paradigma da história da literatura brasileira. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p.43-53, out. 1995.
- CAMPOS, Haroldo de. Poética sincrônica. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 205-212.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, [199-?].
- CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- CHARTIER, Roger; ROCHE, Daniel. O livro: Uma mudança de perspectiva. In: GOFF, Jacques Le; NORA, Pierre (Org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 99-115.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas*. São Paulo: Planeta, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 1 v.
- FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies en France*. Paris: L'Harmattan, 2017.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HARRIS, Wendell V. La canonicidad. In: SULLÁ, Enric (Org.). *El canon literario*. Madrid: Arco, 1998. p. 37-60.

- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LAJOLO, Marisa. *Antologias na escola*. São Paulo: Salamandra, 2006.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia bizarra como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola, 2010.
- MORAES, Eliane Robert. A erótica literária no modernismo brasileiro. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - TESSITURAS, INTERAÇÕES E CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. *Anais...*. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008a. p. 1-6.
- _____. Topografia do risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. *Cadernos Pagu*, [s.l.], n. 31, p.399-418, dez. 2008b. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-83332008000200017>.
- MORAES, Eliane Robert (Org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê, 2015.
- _____. *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros*. Recife: Cepe, 2018.
- MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, [199-?].
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERKINS, David. *História da literatura e narração*. Porto Alegre: FALE/PUCRS, 1999.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- REIMÃO, Sandra. “Proíbo a publicação e circulação...” – censura a livros na ditadura militar. *Estudos Avançados*, [s.l.], v. 28, n. 80, p.75-90, abr. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142014000100008>.
- REYES, Alfonso. Teoría de la antología. In: REYES, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. p. 137-141. Volume XIV.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].
- SAVARY, Olga (Org.). *Carne viva*. Rio de Janeiro: Anima, 1984.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: Vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. São Paulo: Difel, 1999.

VIAN, Boris. *Escritos Pornográficos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O Berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.